Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»

Е.В. Крикливец

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ МОДИФИКАЦИЯ ПОВЕСТИ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ И МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Монография

Репозиторий ВГУ

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2020

УДК [821.161.1-1/-9+821.161.3-1/-9]:82.091“195…”
ББК 83.3(2Рос)6-022+83.3(4Беи)6-022
К82

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 4 от 26.02.2020.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 1 от 10.01.2020.

Автор: заведующий кафедрой литературы ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат филологических наук, доцент **Е.В. Крикливец**

Р е ц е н з е н т ы :
профессор кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова, доктор филологических наук, профессор *В.Ю. Боровко;*
заведующий учебно-научной лабораторией фольклора Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, доктор филологических наук, профессор *О.С. Бердяева*

Крикливец, Е.В.

К82 Жанрово-стилевая модификация повести в русской и белорусской реалистической и модернистской прозе второй половины XX века: сравнительно-типологический аспект : монография / Е.В. Крикливец. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2020. – 217 с.

ISBN 978-985-517-730-3.

В монографии представлена модель жанровой структуры повести; выявлена жанровая модификация повести в русской и белорусской литературах второй половины XX века в стилевом поле реализма и модернизма. Определены социально-исторические и культурные факторы, обусловившие национальное своеобразие семантики и поэтики русских и белорусских повестей исследуемого периода. Раскрыт процесс взаимодействия белорусской национально-культурной парадигмы с аксиологическим пространством русской литературы. Книга адресуется филологам, студентам, магистрантам и аспирантам гуманитарных факультетов вузов.

УДК [821.161.1-1/-9+821.161.3-1/-9]:82.091“195…”
ББК 83.3(2Рос)6-022+83.3(4Беи)6-022

ISBN 978-985-517-730-3

© Крикливец Е.В., 2020
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2020

Репозиторий ВГУ

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ …….. 4

РАЗДЕЛ I **ЖАНР ПОВЕСТИ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ** ……... 12

1.1 Жанр повести в системе других эпических форм. Изучение повести в диахроническом аспекте ……. 12

1.2 Жанрообразующие факторы повести ……. 29

1.3 Причины возникновения жанрово-стилевых модификаций. Внутрижанровая типология повести …….. 38

РАЗДЕЛ II **РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА** ……... 51

2.1 Жанр повести в контексте реалистической эстетики второй половины XX века …… 51

2.2 Лирико-психологическая повесть ……... 60

2.3 Нравственно-философская повесть …… 94

2.4 Социально-психологическая повесть ……. 110

РАЗДЕЛ III **ПОВЕСТЬ В МОДЕРНИСТСКОЙ ПАРАДИГМЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА** …….. 126

3.1 Стилевые течения в русской и белорусской модернистской литературах второй половины XX века …….. 126

3.2 Социально-психологическая повесть в стилевом поле модернизма …… 144

3.3 Повесть-антиутопия ……. 165

3.4 Повесть-притча ……. 174

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ……... 184

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ ……. 204

Репозиторий ВГУ

ВВЕДЕНИЕ

Сравнительное изучение литератур – одно из приоритетных направлений современной филологии. Данный подход позволяет выявить творческую неповторимость произведения и национальную традицию посредством раскрытия литературных и социокультурных связей, формирует открытость сознания к восприятию и критической интерпретации инонациональных культурных смыслов.

Становление сравнительно-исторического направления в науке о литературе произошло во второй половине XIX века, когда Т. Бенфеем в «Предисловии» к переводу «Панчатантры» – древнеиндийского сборника мифов – была выдвинута теория заимствований (миграции) сюжетов [124]. По Бенфею, именно заимствования как следствие межнациональных литературных контактов являются двигателем литературного развития; задача ученых при этом заключается в их выявлении.

В конце XIX – начале XX века сравнительное литературоведение оформляется как самостоятельная область истории литературы. Появляются труды Х. Познета, Ф. Брюнетьера, Ж. Текста, Ф. Бальдансперже, П. Ван Тигема, А. Фаринелли [419]. Родоначальником сравнительного литературоведения в России по праву считается А.Н. Веселовский. Он указал на несводимость сравнительного литературоведения в целом к теории заимствований, обосновал типологические параллели, выдвинул тезис о самозарождении сходных мотивов у разных народов «при сходстве или единстве бытовых и психологических условий» [89, с. 134].

Упрочение и развитие сравнительно-исторического подхода к литературе произошли в марксистском литературоведении благодаря деятельности Г.В. Плеханова, который в работе «Искусство и общественная жизнь» проследил возникновение сходных эстетических теорий во Франции и в России XIX – начала XX века [279].

Перспективы, открывающиеся перед сравнительным литературоведением, ставящим в центр исследования читательское восприятие, наметил Т.С. Элиот, размышляя о новом «чувстве истории», о видении всей европейской литературы как «единовременного ряда» [414, с. 52].

Во второй половине XX века непосредственное отношение к сравнительному литературоведению имели следующие школы и их представители: рецептивная эстетика (Х.Р. Яусс, В. Изер); новый историзм (М. Батлер); культурный историзм (А. Синфилд, М. Левинсон, К. Белси, С. Гринблатт) [343]. Формируются крупные центры сравнительного изучения литератур и культур в США (Р. Уэллек, В. Фридерих, Дж. Фрэнк, Д. Фэнгер, Ф. Фергюссон, Т. Уиннер); в Германии (М. Кестинг, К. Вайс, К. Хамбургер, Г. Кайзер); во Франции (Кл. Пишуа, А. Гранжар) [343]. Сле-

Репозиторий БГУ

дует отметить также румынскую (А. Дима [122]) и словацкую (Д. Дюришин [130]) школы [288].

В советской науке второй половины XX века результатом и продолжением сравнительного изучения литератур становится типологический подход. Обоснование понятий «типология» и «типологический принцип» дано в теоретических и историко-литературных работах В.М. Жирмунского. Ученый разграничил понятия типологических схождений и аналогии, влияния и заимствования, отметив при этом: «…мы можем и должны сравнивать между собой аналогичные литературные явления, возникающие на одинаковых стадиях социально-исторического процесса, вне зависимости от наличия непосредственного взаимодействия между этими явлениями» [139, с. 66]. Важным является положение В.М. Жирмунского о том, что «сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, то есть установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика» [139, с. 67].

Идея единства и закономерности общественно-исторического процесса была положена в основу понятия «всемирная литература» и обоснована в отечественной науке 1970-х годов (М.Б. Храпченко [391], И.Г. Неупокоева [264] и др.). Она получила свое развитие в трудах Н.И. Конрада, посвященных сопоставлению западных и восточных литератур [192; 193].

Необходимо подчеркнуть, что в советский период сравнительно-типологические исследования проводились преимущественно на уровне советской и зарубежной (европейской, американской) литератур, поскольку произведения (особенно на русском языке), появляющиеся в республиках СССР, включались в общую парадигму «советской литературы».

С распадом Советского Союза специфика национальных литератур становится более очевидной. Продуктивность сравнительно-типологического подхода к изучению русской и белорусской литератур активно проявилась в последней трети XX века. Об этом свидетельствуют работы как русских ученых (Г.В. Стадников [217], М.Н. Сперанский [347], Ю.А. Лабынцев [205–207], Л.Л. Щавинская [205; 207], М.В. Дмитриев [124] и др.), так и белорусских (А.Н. Андреев [22], С.В. Букчин [74], В.В. Борисенко [43], В.В. Ивашин [149], Т.П. Казакова [157], М.А. Лазарук [149], Т.Н. Мельникова [244], В.П. Рагойша [300], М.А. Тычина [370; 372], И.А. Черота [395], В.И. Черота [396], И.И. Шпаковский [408], И.Ф. Штейнер [409] и др.).

Большой вклад в решение данной проблемы внесло российское литературоведение: сборники «Литературные взаимосвязи и типологические схождения. История и современность» [217], монография М.Н. Сперанского «Из истории русско-славянских литературных связей» [347], ряд статей

Репозиторий ВГУ

Ю.А. Лабынцева [205–207] и Л.Л. Щавинской [205; 207], посвященных истории русско-белорусских литературных взаимосвязей.

В отечественной науке сравнительное изучение белорусской и русской литератур нашло отражение в следующих сборниках: «Адзінства і ўзаемаўзбагачэнне: пытанні ўзаемасувязей савецкіх літаратур» [15]; «Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей» [257]; «Беларуская літаратура ў кантэксце славянскіх літаратур XIX–XX стст.» [51]; «Беларуская і руская літаратуры: тыпалогія ўзаемасувязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі» [50]; «Славянство. Православие. Традиции русской и белорусской литературы» [337]. В них прослежен процесс взаимодействия белорусской и русской литератур от древности до наших дней, раскрыта специфика национального характера, уделено внимание проблеме художественного перевода. Существенно дополнили эти исследования монографии М.А. Тычины «Аляксандр Пушкін і Якуб Колас» [370], И.А. Чероты «Пошук спрадвечнай існасці: Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння» [395]; диссертационные работы Т.Н. Мельниковой («Русская и белорусская сатирическая проза периода 20-х годов XX столетия (М. Булгаков, М. Зощенко, К. Крапива, А. Мрый)») [244], В.П. Рагойши («Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур (типология, рецепция, художественный перевод)») [300], Т.П. Казаковой («Белорусская литература XV века и древнерусская письменность» [157]) и др.

Об актуальности сравнительного изучения славянских литератур, в том числе русской и белорусской, свидетельствуют регулярно проводимые международные научные конференции: «Сравнительное изучение славянских литератур» (Москва); «Культура и письменность славянского мира» (Смоленск); «Славянские литературы в контексте мировой» (Минск); «Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков» (Минск); «Белорусско-русско-польское сопоставительное языкознание и литературоведение» (Витебск) и др.

Научная идея данного исследования состоит в сопоставительном изучении близкородственных литератур в рамках одного социального и культурного периода. Эффективность сравнительного анализа русской и белорусской прозы второй половины XX века заключается в том, что подобный ракурс исследования позволил проследить смену художественных парадигм (от соцреализма к реализму и модернизму), выявить причины и специфику жанрово-стилевой модификации повести как одного из ключевых жанров в литературе обозначенного периода, раскрыть особенности взаимовлияния и рецепции эстетических явлений в национальных литературах.

Повесть в своем современном виде сформировалась в русской и белорусской литературах в первой половине XIX века. Этот жанр, по сути, не имеет аналогов в западноевропейской беллетристике (в связи с чем отсутствует и адекватный перевод термина). Только на рубеже XX–XXI веков

Репозиторий ВГУ

повесть стала явлением всего мирового литературного процесса, что свидетельствует о перспективности жанра и о его широких возможностях.

Активное функционирование повести в историко-литературном процессе как XIX, так и XX веков обусловлено динамизмом ее жанровой структуры. На разных этапах литературного развития художественное познание обогащалось новыми формами и методами. При этом типологические свойства повести оказывались изоморфными эстетическим потребностям эпохи, изменениям художественной парадигмы. Сегодня актуальным представляется вопрос о соотношении архаики жанра (его устойчивости) и его изменчивости. Изменения в способах и приемах изображения действительности, жанрово-видовые взаимодействия не привели к окончательному распаду повести: жанр имеет свои константы, сохраняет канон.

Вторая половина XX века весьма показательна с точки зрения жанрово-стилевой динамики прозы в целом. Непродолжительный период «оттепели» породил надежду на расширение творческой свободы. Несмотря на активное вмешательство партии в художественный процесс, 1960-е годы были отмечены не только появлением новых произведений, но и публикацией старых, ранее не известных широкому кругу читателей. Не ослабел контроль над официальной литературой и в период «застоя», что всколыхнуло третью «волну» эмиграции и обусловило разные векторы развития литературы в метрополии и за рубежом. Идеологическое выхолащивание советской литературы, тем не менее, не привело к творческому упадку. Произведения высочайшего эстетического уровня создаются в контексте «военной» и «деревенской» прозы, приобретающей экзистенциальное звучание; «городская» проза концентрируется на нравственных проблемах интеллигенции, связанных с последствиями периода культа личности. Развитие литературного процесса претерпело значительные изменения в эпоху «гласности». Художественный контекст расширяется за счет «возвращенной» литературы и произведений литературного андеграунда. Идейная оппозиция советской и антисоветской литератур трансформируется в оппозицию традиционной и постмодернистской поэтики. В 1990-е годы все отчетливее ощущается завершение литературного периода. Непродолжительное единство, обретенное после слияния эмигрантской литературы и литературы метрополии, распадается по причинам как эстетического, так и внеэстетического характера (разность идеологических платформ, кризис идентичности национальных литератур после распада Советского Союза). Русской и белорусской литературам рубежа XX–XXI веков и начала XXI века пришлось решать иные когнитивные и коммуникативные задачи, что стало следствием начала нового социально-культурного цикла. Для белорусской литературы особенно актуальным становится вопрос обретения национальной идентичности и национально-духовного возрождения.

Таким образом, ключевой проблемой настоящего исследования выступает жанрово-стилевая модификация повести в русской и белорусской

Репозиторий ВГУ

прозе второй половины XX века. Этот синхронический срез представляется весьма репрезентативным, что объясняется рядом причин.

В обозначенный период времени реалистическая парадигма претерпевает очевидную эволюцию. В середине 1950-х – 1960-е годы в творчестве представителей «военной» и «деревенской» прозы намечаются тенденции к выходу за рамки соцреалистической эстетики (игнорирование требований нормативной литературы) и возвращению в русло классического реалистического искусства. Динамика художественной парадигмы обусловлена изменением философской системы «человек–мир», зарождением новой «идеи человека». Человек перестает осмысливаться только как средство общественных преобразований. Актуальным становится вопрос о самоидентификации личности, для белорусской литературы это еще и вопрос о национальной самоидентичности. В литературе появляются попытки постичь сущность национального (а не советского) характера, выявить внутреннюю, психологическую детерминацию личности, акцентировать внимание на морально-этической проблематике.

Переходом от идеологически ангажированного письма к психологизации прозы объясняется интенсификация жанра повести в литературе второй половины XX века. В творчестве русских (В. Распутин, Г. Бакланов, Ю. Трифонов, В. Тендряков и др.) и белорусских (В. Быков, И. Пташников, В. Карамазов, Б. Саченко и др.) писателей повесть занимает ведущее место. Проблемное поле реалистической повести предполагает освещение духовной эволюции героя на фоне «микросреды», в контексте его ближайшего окружения. При этом в лучших образцах жанра «микросреда» выступает моделью «макромира», становится средством раскрытия различных аспектов общественных отношений, общественного сознания, формой выражения мировосприятия, присущего эпохе. Таким образом, жанр повести, с одной стороны, позволил писателям уйти от избыточной заостренности социальной проблематики в сферу межличностных взаимоотношений, психологического анализа характеров; с другой – помог через «частное» выразить определенные конфликты и противоречия эпохи.

Апелляция к общечеловеческим нравственным и культурным ценностям способствовала формированию особого типа художественного мышления. В русской и белорусской прозе 1970–1980-х годов происходит активизация мифопоэтических архетипов, наблюдается синтез с элементами романтической, модернистской эстетики, что можно проследить в повестях В. Катаева, Ф. Искандера, А. Кима, В. Козько, В. Короткевича, Я. Сипакова, А. Боровского и др. Мифопоэтизм характеризуется укорененностью в универсальных гуманистических константах национальной специфики (что особенно характерно для белорусской литературы). Поэтика таких произведений отражает предчувствие новой художественной системы.

Развитие русской и белорусской литератур в 1980–1990-е годы, с одной стороны, отражает завершение определённого социокультурного эта-

Репозиторий ВГУ

па, с другой – свидетельствует о начале нового исторического и культурного цикла (что подтверждает переходный характер повестей Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, А. Курчаткина, А. Глобуса, О. Минкина, В. Гигевича, Ю. Станкевича и др.). Примечательно, что жанр повести, претерпевая различные модификации, удовлетворяет эстетические потребности как классической, так и неклассической художественной парадигмы. Взаимодействуя с иными жанровыми структурами, повесть осваивает новые познавательные формы, отражает усложнившиеся отношения между человеком и миром, сохраняя при этом свою каноническую завершенность.

Следовательно, русская и белорусская литературы во второй половине XX века демонстрируют сложное и интенсивное развитие. Происходит системная трансформация литературного процесса, воплощенная в жанровой и стилевой динамике. Типологическое исследование русской и белорусской литератур обозначенного периода позволяет выявить как ключевые тенденции общественной, духовной и эстетической жизни, характерные для единого социокультурного пространства, так и обозначить процессы, обусловленные национальной идентификацией восточнославянских литератур.

Оговоримся, что фокус исследовательского внимания в настоящей работе будет сосредоточен на морфологических и семантических изменениях повести в стилевом поле реализма и модернизма. Это связано, в первую очередь, с тем, что постмодернизм в русской и белорусской литературах – явление нелинейного характера, эклектичное с точки зрения эстетики, представляющее собой взаимодействие (а нередко – пародийную деконструкцию) различных художественных элементов: соцреализма, натурализма, авангарда, экзистенциальной прозы, карнавальных традиций и др. Как отмечает А.Ю. Мережинская, в постмодернистской литературе наблюдается «отказ от основополагающих идей и ориентиров, ранее выстраивавших вокруг себя картину мира, структуру личности» [247, с. 324]. С точки зрения И.С. Скоропановой, в русской постмодернистской культуре формируются новая идеология, концепция человека, социума и культуры [335]. Исследователь отмечает: «Особенность постмодернизма в том, что он итожит накопления всех культурных эпох, подвергая в то же время их ценности деканонизации… Для того, чтобы обобщить… колоссальный объем культурной информации, понадобилось искусство знаков – симулякров» [336, с. 62].

Постмодернизм в белорусском литературном процессе основан на заимствовании «иностранных технологий» создания такого рода произведений, не всегда адаптированных к особенностям национальной литературы. Так, в связи с дискретностью литературного процесса, в белорусской литературе отсутствует широкое семантическое поле (обширный корпус прецедентных имен и произведений) для полноценной постмодернистской деконструкции или пародийного подражания, возникновения симулякров.

Репозиторий ВГУ

Постмодернизм представлен в белорусской литературе, скорее, рядом художественных приемов, интуитивно или осознанно использующихся авторами, чьи творческие поиски совершаются в сфере неклассической эстетики. Попытки обозначить некоторые тенденции развития «новой» белорусской литературы на рубеже XX–XXI веков представлены в книге А.Н. Кислицыной «Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы», где исследователь рассуждает, в числе прочего, и о диффузии жанров в белорусской постмодернистской литературе [180].

Перечисленные особенности постмодернизма приводят к размыванию границ целостных эстетических явлений, к деконструкции жанровых форм, затрудняют само атрибутирование жанра, следовательно, требуют иных подходов к типологическому изучению проблемы жанрово-стилевой динамики.

В данной работе, исследуя жанрово-стилевую модификацию русской и белорусской повести второй половины XX века, мы опираемся на жанровую теорию, истоки которой содержатся в трудах Аристотеля [24], Н. Буало [73], Г.Ф. Гегеля [98], Г.Э. Лессинга [215], В.Г. Белинского [54]. В XX веке сформировался ряд жанровых классификаций литературы: формальная, содержательная, генетическая. Существенный вклад в разработку теории жанров внес М.М. Бахтин [46; 47], который заложил понимание жанра как художественной модели мира. Наиболее универсальное понимание категории жанра предложено Н. Лейдерманом, жанровую теорию которого иначе называют «функциональным подходом» [212; 214].

Методологическую базу нашего исследования составили как достижения жанрологии прошлого века, так и результаты, к которым пришли российские (В.М. Головко [108], Л.В. Савелова [317], О.И. Плешкова [280], С.Н. Бочарова [70] и др.) и белорусские (Л.Д. Синькова [329], А.Н. Макаревич [229], В.М. Смаль [339], А.Н. Андреев [22] и др.) современные литературоведы, работающие в данной области.

Способность повести к видовым взаимодействиям, к стилистической трансформации, к расширению проблемно-тематического спектра, к универсализации эстетической системы определяет актуальность и перспективность изучения жанра на всех этапах развития литературоведения. Об этом свидетельствует интерес исследователей к эволюции жанра повести в национальных литературах (армянской – А.С. Бекмезян [49], балкарской – С.А. Тюбеева [373], лезгинской – З.Т. Гарунова [97] и др.). При этом особенно продуктивным представляется жанрово-стилевой подход к определению жанровых разновидностей повести, позволяющий учитывать и тематическую детерминацию, и жанровую доминанту, и стилевые особенности повести в ее развитии.

Таким образом, актуальность темы настоящего исследования определяется:

Репозиторий ВГУ

– отсутствием системного сопоставительного изучения русской и белорусской прозы второй половины XX века в ее жанровой и стилевой динамике, что обусловливает неполноту представлений о литературном процессе в целом и конкретно – о русско-белорусских литературных взаимосвязях обозначенного периода;

– недостаточным вниманием литературоведов к жанровой специфике и тенденциям жанровой модификации русской и белорусской повести в синхроническом и диахроническом аспектах;

– отсутствием универсальной модели жанровой структуры повести в современном понимании жанра и концептуального исследования типологии и поэтики повести второй половины XX века;

– необходимостью дальнейшего изучения эстетических особенностей, взаимодействия и взаимовлияния реализма и модернизма во второй половине XX века через призму категории жанра;

– перспективностью исследования белорусской литературы в ее взаимодействии с инонациональными культурными кодами с целью выявления как общих тенденций развития литературного процесса, так и констант национально-культурной парадигмы, что представляется важным для создания объективной картины развития белорусской литературы второй половины XX века.

Репозиторий ВГУ

РАЗДЕЛ I
ЖАНР ПОВЕСТИ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

1.1 Жанр повести в системе других эпических форм. Изучение повести в диахроническом аспекте

Выявление закономерностей жанрового развития литературы можно считать одной из приоритетных задач литературоведения. Решение этой задачи позволяет изучить развитие национальной литературы в синхроническом и диахроническом аспектах. Особенно актуальными проблемы жанрологии представляются для отечественного литературоведения. Как справедливо резюмирует А.Н. Макаревич, целостный анализ жанрово-стилистического развития литературы дает возможность «выявіць не толькі заканамернасці назапашвання і пашырэння формаў мастацкага асэнсавання рэчаіснасці, а і вытокі, перадумовы таго якаснага жанрава-стылёвага выбуху, які адбыўся ў беларускай літаратуры на сконе XX стагоддзя» [229, с.1].

Отметим, что, исследуя жанрово-стилевую модификацию повести в русской и белорусской прозе второй половины XX века, мы анализируем как процесс семантической и морфологической трансформации жанра, так и результат этих изменений – появление новых жанровых разновидностей повести или приобретение ранее устоявшимися разновидностями качественно новых свойств.

Следует подчеркнуть, что динамика жанровой системы может быть обусловлена как эстетическими, так и социальными причинами. Литературоведы, изучавшие категории жанра, пришли к выводу, что жанровые модификации связаны «не только с особенностями литературного процесса, но и с изменением общественных потребностей» [328, с. 110–111]. Поэтому, говоря об эволюции того или иного жанра, необходимо учитывать «динамику отношений между жанром и действительностью» [212, с. 73], так как изменение социально-исторических реалий приводит к смене художественного метода, следовательно, к серьезной трансформации системы жанров.

Думается, в наибольшей степени социальные факторы отражаются на генезисе и функционировании эпических форм. С точки зрения Л.Д. Синьковой, динамика эпической формы заключается в том, чтобы «паказаць не толькі вузкапатрыярхальнае. А – новы стан нацыянальнага духу: адэкватна, з усім высокім і нізкім, прыгожым і балюча-звыродлівым, што ёсць у нацыянальным жыцці, паказаць так, каб адкрывалася агульная,

Репозиторий ВГУ

дастаткова поўная і дастаткова канкрэтная шырокамаштабная карціна нацыянальна-духоўнага быцця» [329, с. 20].

Среди многообразия эпических форм большей «жизнеспособностью» (а значит, актуальностью на разных этапах литературного развития) обладают те, чьи типологические свойства оказываются изоморфными эстетическим потребностям эпохи. Иными словами, жанр способен осваивать новые познавательные формы, отражать усложнившиеся отношения между человеком и миром, сохраняя при этом свою каноническую завершенность.

На наш взгляд, одним из таких жанров в русской и белорусской литературах является жанр повести. Повесть в своем современном виде сформировалась в русской и белорусской прозе в первой половине XIX века. Этот жанр, по сути, не имеет аналогов в западноевропейской беллетристике (в связи с чем отсутствует и адекватный перевод термина). Однако литературоведы отмечают, что на современном этапе «повесть стала явлением и фактом мирового литературного процесса» [108, с. 217], что свидетельствует о перспективности и широких возможностях жанра.

Принимая во внимание активное функционирование повести в литературном процессе XX века, актуальность жанра на рубеже XX–XXI веков, эстетическую «гибкость» жанровой структуры повести, можно предположить, что изучение жанровой модификации повести позволит проследить преемственность литературной традиции, процесс зарождения и формирования новых эстетических методов и приемов на основе накопленного художественного опыта. При этом важно определить типологические свойства жанра повести, его «архаику» и современное состояние, выявить механизмы, дающие возможность повести адекватно отражать изменения общественной жизни, осмыслить причину и специфику жанрово-стилевых ее модификаций в контексте национальной литературы.

Жанровые возможности и особенности повести обусловили ее актуальность на разных этапах социально-исторического и культурного развития общества. Отмечено, что в литературном процессе «повесть становилась особенно активной в исторически переломные периоды» [200, с. 3]. Исследователи выделяют несколько очевидных «всплесков» востребованности этого жанра в художественной практике. Это 30–40-е годы XIX века, конец XIX и начало XX века, годы Великой Отечественной войны [200]. В исследуемом нами периоде развития русской и белорусской прозы также можно заметить этапы активного обращения к жанру повести и ее эволюции, и этапы «стагнации» жанра.

Большая или меньшая популярность повести объясняется тесной взаимосвязью художественных особенностей жанра и его, так скажем, социальных функций. Повесть становится актуальной тогда, когда необходимо отразить «рост национального самосознания, выдвижение острейших

Репозиторий ВГУ

проблем современности, резкое обострение противоречий между “старым” и “новым”, поднять вопрос о дальнейших путях развития» [314, с. 10].

Новая действительность требует адекватных форм ее осмысления. Однако стремительно меняющиеся реалии исключают возможность создания монументального эпического полотна, поскольку не позволяют постичь и охватить происходящее в полном объеме. Поэтому «повесть подымается на гребне литературного процесса в то время, когда начинается “оглядка” в новой исторической эпохе, когда остро ощущается “дробность” жизни и предпринимаются попытки найти путеводные нити в современности» [212, с. 84].

При этом повесть отражает не только частные явления новой действительности, но, как мы уже подчеркивали, благодаря своим метонимическим свойствам, через частное позволяет проникнуть в общие закономерности социальных и духовных изменений. Как справедливо заметил А.Н. Макаревич, «аповесць становіцца збіральнай прызмай асобных сэнсавых матываў і грамадскіх, філасофскіх, псіхааналітычных ідэй пісьменнікаў, выкладзеных у іх апавяданнях» [229, с. 32].

Необходимо обратить внимание на то, что жанровая динамика в белорусском литературном процессе имеет свои особенности. Периоды активной модернизации жанровой системы обусловлены дискретностью белорусского культурного развития. «Дыскрэтнасць і легітымнага літаратурнага працэсу, і ўвогуле дыскрэтнасць натуральна-паўнакроўнага нацыянальнага быцця, быцця менталітэтнага, духоўнага, фенаменалагічнага», – так характеризует положение белорусской культурной традиции Л.Д. Синькова [329, с. 13]. Следовательно, в периоды национального культурного подъема белорусская литература искала такие жанровые формы, которые помогали ей осваивать новый эстетический опыт на национальной почве.

Для того чтобы удовлетворять эстетические требования эпохи, жанру необходимо обладать гибкостью и динамизмом структуры. На протяжении XIX и XX веков жанр повести продемонстрировал свою способность к видовым взаимодействиям, к расширению проблемно-тематического спектра, к универсализации эстетической системы. «Характер тематического и художественно-завершающего оформления жизненного материала позволил повести чутко реагировать на все исторические перемены, на актуальные вопросы, порожденные временем» [108, с. 243]. Все это обеспечило актуальность и перспективность жанра повести как в изучаемый нами период времени, так и на современном этапе.

Жанровый канон повести формировался на протяжении длительного исторического периода и приблизился к современному терминологическому пониманию лишь в 30-е годы XIX века.

Истоки жанра – в устной народной традиции «повествования». Это значение закрепилось и в литературе древней Руси: «В древнерусской ли-

Репозиторий ВГУ

тературе понятие “повесть” означало рассказ, развернутое эпическое повествование, не имевшее ярко выраженной экспрессивности. Значение термина “повесть” в древности не совпадает с его значением в настоящее время» [200, с. 9]. Очевидно, что представление о «повествовании» объединяло произведения самой разнообразной тематики и структуры. Это и переводные прозаические произведения, и летописи, и оригинальные воинские повести. Конкретизировать понимание повести в обиходе древнерусской литературы можно только тем, что «жанр повести с его объективным повествованием отличался от жанра “слова”, окрашенного субъективно-лирическим, эмоциональным настроем» [200, с. 10].

Пожалуй, можно говорить о том, что древнерусские повести XII–XV веков приобретают определенную тематическую направленность, которую можно условно охарактеризовать как историческую. Это повествования о битвах, воинских подвигах («Задонщина», «Повесть о разорении Рязани Батыем» и др.), о вопросах внешней и внутренней политики княжества («История о Казанском царстве») и т.п.

В XVI–XVII веках тематическое многообразие повестей значительно расширилось. Появляется «Житие Петра и Февронии Муромских», затрагивающее аспекты личных взаимоотношений молодых людей. В связи с историческим и политическим возвышением Москвы обостряется социальная проблематика, и жанр повести приобретает политическую остроту, особенно усилившуюся в период Смутного времени.

Политический памфлет создал основу для появления бытовой сатирической повести во второй половине XVII века («Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о куре и лисице», «Повесть о бражнике» и др.). Заметим, что герои повести XVII века приобрели оформившиеся типологические черты: «человек в древнерусской повести представлял собой чаще всего либо “праведника” – выразителя божественной воли, либо “грешника” – “сосуда дьявольского”. Внимание обращалось не на характер человека, а на отдельные его психологические состояния» [200, с. 12]. Конечно, такая резкая дифференциация героев обусловлена доминирующим положением института церкви. Интерес к противоречивой человеческой личности начал проявляться в литературе (и в повести, в частности) лишь в конце XVII века и затрагивал только лиц, занимающих определенное место в иерархии феодального общества.

Новый литературный герой возникает в повести петровского времени. «Гистория о российском матросе Василии» неизвестного автора представляет героя, обладающего набором личностных качеств, которые позволили ему достичь высокого положения в обществе. Появление такого героя закономерно в литературе XVIII века в период бурных общественных преобразований.

В эпоху классицизма повесть была не самым востребованным жанром. Возможно, потому, что на первый план в жизни социума

Репозиторий ВГУ

(а значит, и в литературе) выходила личность монарха, а жанровая специфика и характерология повести не была изоморфна социальным и эстетическим требованиям того времени. Жанр повести в целом плохо вписывался в нормативную эстетику и, как результат, не нашел своего места в теории «трех штилей».

Актуализация жанра наблюдается только в конце XVIII века, когда, по наблюдениям исследователей, были сформированы определенные жанровые разновидности повести: «бытовая» (Чулкова и Левшина), «восточная» (Фонвизина и Крылова) и сентиментальная [200, с. 14]. Новый расцвет повести случился в период сентиментализма в конце XVIII – начале XIX века.

Таким образом, трудно согласиться с утверждением Н.Д. Тамарченко о том, что жанровый канон повести «складывается в русской литературе исторически поздно, в период от Пушкина до начала 1890-х годов… в эпоху господства русского классического романа» [354, с. 16–17]. Как видим, традиция повести уходит корнями в древнерусскую литературу.

В течение нескольких веков происходило формирование повести как самостоятельного эпического жанра. Нельзя утверждать, что сентименталистская повесть все так же связана с традицией устного «повествования», как русская воинская повесть XIII века. Расширение ее тематических границ происходило под влиянием ключевых социально-исторических тенденций. Характерология повести соответствовала представлениям той или иной эпохи о месте и роли человека в обществе. Следовательно, в процессе своего формирования повесть всегда была ориентирована на отражение определенной концепции личности, и периоды актуализации жанра связаны с трансформацией (сменой) этой концепции в изменившихся социальных условиях.

Кристаллизация жанра повести происходит в XIX веке. Развитие общественной мысли, новый взгляд на личность в истории находят отражение в лучших образцах жанра. Так, в 20–40-е годы XIX века повествовательная проза отличается остросоциальной тематикой, связанной с проблемами крепостнического строя, с вопросами дальнейшего политического и экономического развития.

Общественная и культурная ситуация второй половины XIX века обусловлена событиями Крымской войны и активизацией революционно-демократического движения. В произведениях этого времени появляется новый тип героя-разночинца, усиливается интерес к различным социальным слоям общества. Задаче показать человека в контексте его социального окружения в полном объеме соответствовала повесть, быстро реагирующая на проблемы современности.

Конец XIX века был ознаменован кризисом народничества, а набирающие популярность идеи марксизма свидетельствовали о зарождении новой концепции личности, запечатлеть которую также была призвана повесть.

Репозиторий ВГУ

Попытки дифференцировать повесть в ряду других эпических форм, предпринятые учеными, как в предшествующие эпохи, так и на современном этапе, опираются на жанровую теорию, истоки которой содержатся в трудах Аристотеля, Н. Буало, Г.Ф. Гегеля. Так, выводя эстетические законы из искусства своего времени, Аристотель разделяет поэзию на эпическую и драматическую по средствам и способу подражания и по свойству изображаемых предметов. Безусловно, поэтика Аристотеля имеет прикладное значение для характеристики античного искусства, однако именно в ней впервые предпринята попытка разделения искусства на роды и виды [24].

Как верно заметил И.К. Кузьмичев, «теоретики классицизма оперировали застывшими категориями родов и жанров, обладавшими совершенно четкими и определенными формальными признаками, устойчивыми и неподвижными» [201, с. 61]. Г.Э. Лессинг попытался реабилитировать античное понимание жанра и утверждал зависимость жанра от социальной значимости изображаемого [215].

Новый этап в развитии жанровой теории был связан с немецкой классической философией. Наиболее полное философское обоснование классификации поэзии на роды и виды представлено в трудах Г.Ф. Гегеля. Он делит поэзию на эпическую, лирическую и драматическую, замечая: «Поэзия не может остановиться на внутреннем представлении как таковом, а должна расчлениться и замкнуться в поэтическом произведении искусства» [201, с. 64].

Типологические особенности жанра повести стали предметом теоретического осмысления в эстетике и литературной критике середины и второй половины XIX века и продолжают оставаться актуальной проблемой в современном литературоведении.

Одним из первых о повести в современном понимании жанра писал В.Г. Белинский. Критик указывал на стадиальность развития литературы, детально описывал «пушкинский» период русской литературы, предчувствовал идущий ему на смену «гоголевский». По сути, речь шла о смене коммуникативной стратегии эпохи, о трансформации художественного метода. В.Г. Белинский не мог не отметить активизацию жанра повести на этапе зарождения и развития «гоголевских» традиций в литературе. В работе «О русской повести и повестях г. Гоголя» критик обозначил наиболее полный для своего времени «круг истории русской повести», включив в него имена Марлинского (А. Бестужева), В. Одоевского, М. Погодина, Н. Полевого, Н. Павлова, Н. Гоголя; перечислил основные эстетические признаки реалистической поэтики (и реалистической повести): «простота вымысла», «оригинальность», «народность» [53, с. 22]. В.Г. Белинский определил концепцию человека в повести, отталкиваясь от содержательных особенностей, выделил такие жанровые разновидности повести, как «романическая», «нравоописательная» и «героическая» [53, с. 36]. Исследователь отметил общую родовую природу романа и повести: «Повесть

Репозиторий ВГУ

есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания» [54, т. 1, с. 327], подошел к пониманию объема не только формально, а в тесной связи с особенностями жанрового содержания произведения. Примечательно, что В.Г. Белинский исследует не только членение родов на жанры, но и обращает внимание на обратный процесс – синтез жанровых форм [54, т. 1]. Генезис того или иного жанра, по В.Г. Белинскому, связан с объективными законами действительности, а не с имманентными законами искусства.

Изучение истории жанра повести во второй половине XIX века демонстрирует постепенное усложнение методов и приемов художественного освоения действительности (продиктованное усложнением самой действительности). От безыскусных форм, восходящих к устному повествованию, повесть стремится к проникновению в тайны человеческого характера, в механизмы общественного движения. Диалектика развития литературного процесса (и жанровой динамики, в частности) обусловлена тем, что «новый взгляд на окружающую действительность рождал новую проблематику, а новая проблематика требовала новых принципов изображения» [314, с. 19].

В советском литературоведении формальный подход к классификации эпических жанров затрагивал не только категорию объема произведения, но и вопросы генезиса жанра. Не случайно одной из главных причин, затрудняющих определение жанровых границ повести, можно считать проблему формирования ее канона, который испытал на себе и родовое, и жанровое влияние: «Традиционный эпический жанр русской литературы – повесть. С точки зрения современной теории жанров, повестями называли разные типы произведений: повестями были и могли стать летописи, рыцарские романы, новеллы… Новеллы и были изначально городскими повестями» [145, с. 13].

Теоретические принципы жанровой дифференциации складывались постепенно. Г.Н. Поспелов указывал на проницаемость внутриродовых границ и на возможность диффузных явлений: «Из того, что литературные произведения эпического рода можно разделить на группы жанров, из которых каждая отличается некоторой общностью – исторически повторяющихся, “типологических” свойств проблематики – жанрового содержания, не следует, конечно, что эти группы отделены друг от друга непроходимыми границами, что между ними не может быть переходных и промежуточных образований» [284, с. 206]. Выделяя жанровую форму «концентрического» романа (с преобладающим нравственным конфликтом), критик замечал, что «в литературе XIX и XX веков “концентрические” романы создавались крупнейшими писателями различных стран, по преимуществу европейских, в основном в жанровой форме повести» [284, с. 204].

Примером жанровой интеграции повести и романа, по Г.Н. Поспелову, могут считаться так называемые «романические повести», «так сказать, малые романы в прозе, отличающиеся от небольших романов меньшим со-

Репозиторий ВГУ

ставом действующих лиц и меньшим объемом сюжета» [284, с. 205]. Таким образом, на первый план здесь выходят формальные различия романа и повести, такие как объем произведения, объем сюжета и количество действующих лиц. По сути, жанровые границы романа и повести практически полностью нивелируются.

В своих трудах Г.Н. Поспелов разделил понятия «жанровая форма» и «жанровое содержание» [285, с. 9]. Вслед за ним эту мысль развивает Л.В. Чернец, которая типологическими чертами литературных жанров считает повторяющиеся особенности проблематики и пафос произведения [398]. Думается, содержательную теорию трудно назвать универсальной, поскольку существуют жанры, за которыми не закреплена определенная проблематика, а значит, их классификация согласно данной теории невозможна.

О трудности дифференциации эпических жанров и отсутствии четких критериев писала и Г.М. Фридлендер в работе «Поэтика русского реализма»: «В нашей научной литературе бытуют два различных определения жанров повести и рассказа – одно как “среднего” и “малого” эпических жанров (в отличие от романа) и другое – связывающие своеобразие жанров повести и рассказа с их происхождением из традиции устного “рассказывания” (или “повествования”)… Однако в литературе XIX и XX веков и различный объем повести и рассказа, и их ориентация на свободно льющуюся устную речь необязательны…» [384, с. 193].

В работе «Поэтика русского реализма» Г.М. Фридлендер размышляет о причинах динамики повествовательных структур в контексте реалистической прозы XIX века [384]. Отличительными чертами повести, с точки зрения ученого, являются мобильность, способность к модификации, к интеграции с другими жанровыми структурами. Г.М. Фридлендер выделяет два основополагающих вектора жанровой модификации в русле реалистического метода: «центробежная сила» (стремление писателей расширить проблематику, отразить многообразие жизни) и «центростремительная сила» (попытка через частное изобразить общее). Повесть оказывается изоморфна обеим названным тенденциям (на этапе «перерастания» малых повествовательных форм в крупные и на этапе детализации и психологизации прозы, обусловленных пристальным вниманием к судьбе отдельной человеческой личности).

Большой популярностью и по сей день обладает формальная теория, с точки зрения которой исследователи понимают жанр как «определенную исторически сложившуюся форму» [350, с. 136]. При этом под жанровой формой подразумевают архитектонику произведения, строение сюжета и внесюжетные элементы. Наличие жанровых разновидностей связано не с проблемно-тематическим полем произведения, а с творческой индивидуальностью писателя. К примеру, выделяют повесть-хронику, повесть-путешествие, повесть-биографию, повесть-дневник и т.п.

Репозиторий ВГУ

Исследование жанровой специфики повести (как и любого другого жанра) происходит в контексте всей жанровой системы. Описывая три ключевых звена этой системы (деление на роды, внутриродовое и внутрижанровое деление), И.К. Кузьмичев положил в основу дифференциации в первых двух случаях формально-содержательные различия, в последнем – сугубо содержательный (тематический) принцип [201, с. 43].

В работах И.К. Кузьмичева, С.Л. Страшного, Д.Д. Благого предпринята попытка объединить формальный и содержательный подходы, основанная на понимании жанра как «общности исторически повторяющихся содержательных и структурных признаков» [201; 342; 58].

Закономерно, что, пытаясь раскрыть особенности жанра повести, литературоведы делают это путем сравнения повести с другими эпическими формами более крупными (романом) или более мелкими (рассказом, новеллой). Н.Д. Тамарченко, размышляя о русской повести Серебряного века, критериями выделения повести из ряда других эпических форм (новеллы и романа) выбирает специфику конфликта, тип сюжетной ситуации, особенности нарратива. Необходимость такого рода сравнения им обоснована: «Без сравнения невозможно получить выводы, касающиеся разновидностей жанра в литературе эпохи, степени актуальности и исторической продуктивности каждой из них, а также их связи с той или иной традицией» [354, с. 10–11].

Авторы фундаментального советского исследования «Русская повесть XIX века», сравнивая повесть с романом, отмечают: «Повесть в отличие от романа не может претендовать на такую широту и панорамность изображения и многоплановость сюжетного развития, на “полифонизм” структуры. Как правило, повесть посвящена какому-либо одному событию, по отношению к которому другие события являются сопутствующими. В соответствии с этим герои и характеры даны не в сколь угодно по длительности временном развитии, а в качестве сформированных и проявляющих себя на каком-то решительном сюжетном переломе. Совершенно иной является в повести и функция жизненного фона, который в отличие от романа может быть развернут лишь в лаконичной форме» [314, с. 8]. С точки зрения научного коллектива, работавшего над изучением повести XIX века, рассказ отличает от повести установка на манеру устного повествования. Новелла же характеризуется остротой психологической ситуации и парадоксальностью сюжетного развития, которые не присущи или необязательны для повести [314, с. 8].

Однако уже в середине прошлого века и, тем более, в современных исследованиях литературоведы ясно осознают, что «представление о повести как жанре “промежуточном” – в самых разных отношениях, но в первую очередь по объему текста – между формами “большими” (роман) и “маленькими” (рассказ или новелла) с теоретической точки зрения несостоятельно» [354, с. 9]. Постепенно начинает формироваться представле-

Репозиторий ВГУ

ние об «объеме сюжета, а не объеме текста» [284, с. 185], о специфике конфликта, героя, пространственно-временной организации произведений, относимых к жанру повести, появляются понятия жанрового объема и жанрового содержания повести.

Вышеперечисленные жанровые теории оставляли без внимания динамическую природу жанра. Выявить механизм зарождения, формирования, становления жанра помогает генетический подход, осуществленный в работах О. Фрейденберг, Д. Лихачева, В. Проппа, М. Бахтина, Е. Мелетинского [383; 218; 290; 45; 46; 47].

О. Фрейденберг, В. Пропп, Е. Мелетинский прослеживают становление форм художественного мышления (а следовательно, жанровых форм) от ритуалов, обрядов, мифов. Ученые доказывают, что модели мира, закрепленные в древних мифах, нашли свое отражение в фольклорных и первых литературных жанрах [383; 283]. Д. Лихачев одним из первых обратил внимание на функциональную наполненность жанра, заметил, что «литературные жанры в той или иной степени несут, помимо литературных функций, функции внелитературные. Жанры определяются их употреблением…» [218, с. 5].

Существенный вклад в разработку теории жанров внес М.М. Бахтин. Его концепция сложилась еще в первой половине XX века, однако широкое распространение получила лишь в 1960–1970-х годах. Ученый рассматривает жанр как сформировавшийся тип диалогической ориентации: «Для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа» [47, с. 332]. Таким образом, одна из функций жанра, по М.М. Бахтину, – быть посредником между писателем и читателем. С этой функцией связано явление жанрового ожидания. М.М. Бахтин заложил понимание жанра как художественной модели мира, «формы видения и осмысления определенных сторон мира» [47, с. 332]. Эта завершенная в жанре модель мира, или «память жанра» и есть та основа («ядро жанра»), которая позволяет жанру сохраниться под наслоением различных эстетических новообразований и обеспечить преемственность литературной традиции.

Генетическая теория убедительно обосновала механизм возникновения жанра. Но уже работы М.М. Бахтина показали, что жанр не есть совокупность архаических черт, это живая, трансформирующаяся в связи с эстетическими потребностями времени категория, приобретающая и аккумулирующая новые элементы.

Взаимосвязь категорий художественного метода, стиля и жанра прослеживается в трудах Л.В. Чернец [398] и Н.Л. Лейдермана [212]. Несомненным достоинством монографии Н.Л. Лейдермана «Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг.» [212] представляется разработка собственной модели жанра,

Репозиторий ВГУ

опираясь на которую, ученый выделил и охарактеризовал ключевые жанровые разновидности повести в советской прозе исследуемого периода.

Жанровую теорию, предложенную Н.Л. Лейдерманом, иначе называют «функциональным подходом». Опираясь на бахтинское осмысление жанра как модели мира, ученый в работе «Теоретическая модель жанра» (1984) выстраивает свою концепцию, объединяя и содержательный, и формальный аспекты, и план восприятия. С точки зрения исследователя, жанровое содержание включает в себя тематику, проблематику, способ изображения мира и эстетический пафос. Под формой подразумевается субъектная и пространственно-временная организация произведения. План восприятия – это приемы управления читателем «для верной ориентации его в устройстве художественного мира произведения» [214, с. 19]. Таким образом, согласно концепции Н. Лейдермана, каждый жанр представляет собой определенный способ осмысления времени, мира и человека: «Любое подлинно художественное произведение, независимо от своего текстового объема, – это всегда образ мира… художественный аналог всей человеческой жизни» [214, с. 20]. Если понимать жанр как способ отражения мира, можно предположить, что каждый жанр имеет свои определенные принципы отбора материала, характерные для него формы и приемы осмысления действительности, особые эстетические цели и задачи.

В соавторстве с М.Н. Липовецким Н.Л. Лейдерман издал двухтомное учебное пособие «Современная русская литература: 1950–1990-е годы» [213], где через анализ динамики основных литературных направлений выявляются закономерности художественного процесса второй половины XX века. В двухтомнике прослеживается стилевая «мутация» соцреализма, сдвиг культурной парадигмы, заключающийся в переходе от идеологически ангажированного письма к традиционалистской эстетике, определяются причины обращения писателей к поэтике модернизма и постмодернизма, вводится дискуссионное понятие «постреализма».

Наиболее концептуально русская повесть XIX века изучена в трудах В.М. Головко. В монографии «Историческая поэтика русской классической повести» [108] исследователь размышляет о поэтике русской реалистической повести, определяет специфику конфликта (в зависимости от социальной или нравственной доминанты), выявляет соотношение типологического и исторического начал в характерологии и принципах сюжетостроения, раскрывает принципы пространственно-временной организации реалистической повести, отмечая, что «в повести единство времени-пространства – это единство всего сюжета, а не главы, эпизода, как это бывает в романе» [108, с. 19]. Ценным наблюдением ученого является, на наш взгляд, установление зависимости хронотопа повести от жанровой доминанты и типа героя (художественное пространство-время будет иметь свою специфику в социально-бытовой, социально-психологической, лирико-психологической повести и т.д.). Анализируя нарратологию повести,

Репозиторий ВГУ

В.М. Головко приходит к выводу о том, что данный жанр «учитывает сложную иерархию субъектных форм повествования» [108, с. 27]. Кроме того, ученый исследует влияние художественного метода на жанровый канон повести.

С точки зрения В.М. Головко, задача повести «на фиксированном во времени и пространстве “отрезке” жизненного процесса показать человека и его отношение к миру в самых разных аспектах, в отдельных проявлениях, при этом – с исчерпывающей полнотой, а в особых жанровых разновидностях – в свете метафизических “вечных” проблем» [108, с. 26]. О том, что жанр повести нацелен на осмысление какого-то определенного аспекта отношений человека и действительности, писал и Н.Л. Лейдерман. Исследователь подчеркивает, что эти отношения постигаются в повести «как процесс, то есть в становлении и развитии. Поэтому в повести всегда есть эпический план, воспроизводящий объективное саморазвитие жизни. Но в ней неизбежно сильное участие лирического плана, субъективированного восприятия, которым мотивируется вычленение лишь одного аспекта действительности…» [212, с. 73–74].

В.М. Головко называет основные признаки, определяющие жанровое своеобразие повести: «специфический конфликт в системе художественных ситуаций, жанровая обусловленность характерологии, изображения человека, типология сюжетно-композиционных структур, время-пространственная организация художественного мира, формы выражения авторского сознания, поэтика повествования и жанрово-видового синтеза» [108, с. 23]. Эти же критерии определения жанровых границ повести используют в своих работах Н.Л. Лейдерман, Н.П. Утехин, А.И. Кузьмин [212; 376; 200], изучавшие вопрос о жанровой специфике повести в последней трети XX века.

Систематизация, обзор и идейно-художественный анализ повестей советского периода представлены в работе А.И. Кузьмина «Повесть как жанр литературы» [200]. В первой главе монографии литературовед освещает генезис жанра повести в русской литературе. Основная же часть исследования посвящена бытованию повести в контексте официальной советской литературы. Собранный ученым большой эмпирический материал подлежит осмыслению преимущественно с позиций соцреалистической эстетики. А.И. Кузьмин полагает, что в советской литературе «повесть приобрела новые черты и стала остропроблемным жанром, возросла ее публицистичность и способность быстро реагировать на явления жизни» [200, с. 108].

Многих литературоведов на современном этапе остро интересует процесс «рождения» новой прозы ввиду взаимодействия и взаимовлияния традиционной и неклассической эстетик. Среди работ российских филологов, посвященных этой проблеме, можно назвать статьи А. Большаковой [66], С. Казначеева [160], О. Лебедушкиной [209], В. Пустовой [296; 297] и др.

Репозиторий ВГУ

Стилевая трансформация художественной парадигмы в 80–90-е годы XX века детально исследуется в работах Г.Л. Нефагиной [267; 268]. Ученого, прежде всего, интересует диалог эстетических систем и те явления переходного характера, которые возникают «на стыке» реализма, модернизма и постмодернизма. Так, стилевая модификация реалистической повести выявляется ученым в контексте разговора о неоклассической, условно-метафорической и так называемой «другой прозе».

В белорусской прозе жанр повести в его современном понимании актуализируется в начале XX века. Обращение к этой эпической форме наметилось уже в XIX веке, о чем свидетельствуют стихотворные повести В. Дунина-Мартинкевича, повести Я. Борщевского «Драўляны Дзядок і кабета Інсекта», «Душа не ў сваім целе». Своеобразной переходной формой между рассказом и повестью стала для белорусских писателей народная повесть, или повествовательная история.

Однако белорусская проза начала XX века позволяет сделать вывод, что авторы стремятся выйти за рамки подобной модификации и подчинить прозаические формы, восходящие к устной народной традиции, законам индивидуального литературного творчества. А.Н. Макаревич отмечает, что «проза пачатку XX стагоддзя арыентавана пачынала выходзіць за межы “малых” формаў. Гэтая арыентаванасць была вынікам спалучэння формавага бачання рэчаіснасці пісьменнікамі і іх імкненнем да “нацыянальнага літаратурнага самасцвярджэння” (азначэнне А. Адамовіча) праз зварот да буйных эпічна-празаічных формаў… сама эпоха з характэрнымі новымі сацыяльнымі, псіхалагічнымі, палітычнымі і іншымі рухамі і зменамі дыктавала пісьменнікам неабходнасць яе адлюстравання ў буйных празаічных формах» [229, с. 23].

Отличительной чертой белорусской повести первой половины XX века становится углубленность философско-психологического конфликта, связанного с тем, что «адна з цэнтральных праблем, якія вылучыла новая эпоха для чалавека, – гэта праблема псіхічнай устойлівасці індывіда перад спакусай уключыцца ў працэс разбурэння асабовага, міжасабовага і сацыяльнага ў цэлым» [229, с. 28].

В повестях Ядвигина Ш., М. Горецкого, М. Зарецкого и др. поднимаются ключевые социальные и нравственно-этические вопросы, происходит кристаллизация жанрового канона повести.

Белорусская жанрология по объективным социально-политическим причинам начала активно развиваться лишь во второй половине XX века. В 1991 году основные вехи развития белорусской жанрологии в советский период выявил И.П. Чигрин. Так, этапным для белорусского литературоведения стал выход в 1961 году работы А. Адамовича «Беларускі раман: Станаўленне жанру» [329, с. 7]. В 70–80-е годы XX века эпические жанры белорусской прозы стали объектом исследования И.И. Борисенко, П.К. Дзюбайло, В.П. Журавлева, А.П. Матруненка [52; 121; 142; 241]. Сле-

Репозиторий ВГУ

дует согласиться с утверждением Л.Д. Синьковой о том, что «агульныя канцэптуальныя падыходы беларускага жанразнаўства вызначаюцца наступным чынам: аналіз станаўлення жанравых (кананічных) традыцый у беларускай прозе XX стагоддзя і вывучэнне беларускай жанравай тыпалогіі» [329, с. 7].

Л.Д. Синькова, осознавая необходимость создания целостной истории жанрового развития национальной прозы, рассматривает динамику белорусских прозаических жанровых структур на фоне аналогичных процессов в мировой литературе XX века. Исследователь отмечает стремление белорусской прозы XX века к переструктурированию художественного мышления в соответствии с характером эпохи. Анализируя данную тенденцию в отечественной литературе второй половины XX века, ученый подчеркивает, что «у жорсткім кантрапункце з нарматывамі сацыялістычнага рэалізму беларуская проза XX стагоддзя захавала, рэгенеравала свой крэатыўны патэнцыял праз дынаміку жанравых структур: праз магутны імпульс да нацыянальна-эпічнага мыслення, праз парабалічна-абвостраную апеляцыю да гуманізму, праз арыгінальнае сцвярджэнне нацыянальных класічных традыцый, праз актуальнае вяртанне да кананічных рамантычных і барокавых формаў, праз авангардныя пошукі самай маладой беларускай літаратуры…» [329, с. 35].

А.Н. Макаревич, взяв за основу понятие динамики жанровых структур, разработанное Л.Д. Синьковой, осветил проблемы жанра и стиля в белорусской прозе рубежа XIX–XX веков [229]. Ученый обусловливает жанровые модификации рассказа и повести этого периода, с одной стороны, реализацией пассионарных национальных художественных идей, с другой – реализацией идей социокультурного характера. Большая роль при этом отводится индивидуально-авторским идейным и эстетическим поискам, что в условиях ускоренного развития белорусской литературы, по всей вероятности, служило первичной предпосылкой эстетических трансформаций.

Ряд научных статей В.А. Наумовича посвящен эволюции белорусской повести XX века [253–255]. Литературовед изучает функционирование повести, ее идейно-тематические и стилистические особенности в контексте орнаментальной прозы начала XX века, в рамках производственной литературы 1930-х годов, в годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы. В работах В.А. Наумовича повесть представляется «зеркалом» трансформации реалистической парадигмы на протяжении всего XX века. Говоря о феномене белорусской повести, ученый приходит к выводу о том, что «аповесць глыбока і пераканаўча раскрывае шляхі станаўлення мастацкай прозы, агульны рух і галоўныя тэндэнцыі, асноўныя этапы развіцця беларускай літаратуры ў цэлым» [255, с. 103]. Следовательно, проблема метода и стиля рассматривается В.А. Наумовичем через призму категории жанра.

Репозиторий ВГУ

Произведения современных белорусских авторов исследует А.И. Бельский [56]. Он выявляет векторы развития молодой белорусской прозы, ее идейно-эстетические и нравственные поиски, специфику взаимодействия классической и модернистской эстетики на национальной белорусской почве. А.И. Бельский создает галерею литературных портретов наиболее ярких представителей белорусской прозы 80–90-х годов XX века, при этом повести анализируются в контексте всех творческих наработок того или иного автора.

В западном литературоведении XX века также сложился целый ряд подходов к классификации жанров. В работах американских литературоведов Р. Уэллека и О. Уоррена развиваются основные положения эволюционного подхода к изучению жанров [377]. Большой популярностью в середине прошлого столетия пользовалась концепция К. Хамбургер, выделявшей лишь два рода литературы – фикциональный и лирический [426]. Сформировавшиеся ко второй половине прошлого столетия жанровые теории наиболее полно и обстоятельно изложены в монографии П. Хернади «Вокруг жанра. Новые направления в литературной классификации» [427]. Исследователь выделяет четыре типа жанровых классификаций: экспрессивный, прагматический, структурный, миметический, отдавая предпочтение двум последним, ориентированным на поиск сходства между художественными моделями мира, воплощенными в жанре.

Последняя мысль представляется продуктивной ввиду того, что в зарубежной филологической науке четкого представления о повести как о самостоятельном эпическом жанре до сих пор не сложилось. Зарубежное литературоведение обычно не выделяет среднего звена между «романом» и «новеллой». Но такой особый эпический жанр реально существует в практике разных литератур, это подтверждается тем, что, например, польское литературоведение в последние десятилетия ввело в обиход термин «микророман», а в чешском литературоведении прижилось понятие «роман-баллада», в известной степени сходное с понятием «повесть». С другой стороны, отсутствие термина «повесть» приводит к очень широкому пониманию в зарубежной критике термина «новелла», который употребляется «и для относительно короткого рассказа с выразительным сюжетом, и для весьма крупной вещи» [305, с. 3].

Классификации эпических жанров, с одной стороны, могла бы способствовать теория семейного сходства, получившая распространение в западной эстетике 1960–1980-х годов. С точки зрения сторонников данной теории (М. Мандельбаума [430], Р. Эллиота [422], П. Альперса [418], К. Гильена [425], Ю. Марголина [431], М. Уитца [435], А. Фаулера [424]), единство категорий определяется их внутренней однородностью, «сложной сетью подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом» [91, с. 111]. С другой стороны, данная теория, актуализируя идею сходства, упускает из внимания призна-

Репозиторий ВГУ

ки жанров, необходимые для их дифференциации, что в результате приводит к крайней размытости данной категории жанра.

Можно согласиться с Л.В. Чернец, которая дифференцировала зарубежные подходы к изучению жанра, условно разделив их на формалистические и психологические. Формалистические формируются в работах западных литературоведов чуть раньше, в первой половине XX века. Так, связь жанра с проблемой соотношения содержания и формы в литературном произведении выявлена в исследовании Н. Пирсона «Литературные формы и типы, или защита Полония» [433]. Другим путем, через историческое рассмотрение проблемы к пониманию литературного жанра как формы произведения приходят Р. Уэллек и О. Уоррен, авторы «Теории литературы» [377]. Однако недостаток только формальных критериев для определения жанра ощущал уже Э. Олсон, сочетая в своей классификации формальные детерминанты с абстрактно-психологическими [420].

Психологическое направление в зарубежной теории жанра основой жанровых классификаций считает психологические отношения личности к миру, которые выражаются в эмоциональной окрашенности произведения, способах передачи эмоционального переживания и их восприятии читателем. Данный подход был обоснован П. ван Тигемом [434] и развит в работах Дж. Клайнера [429], К. Берка [420] и др.

Недостатком всех вышеизложенных теорий, отмеченным и самими исследователями, является отсутствие взаимосвязи между типологией жанров и их исторической трансформацией. Названные концепции не позволяют проследить преемственность и новаторство в развитии жанровых форм, а, следовательно, не учитывают одну из важных функций жанра как знака литературной традиции и требуют существенного дополнения.

В конце XX века зарубежная гуманитарная мысль переходит от не вполне совершенной теории семейного сходства к теории прототипов, первоначально разработанной в рамках психологических исследований. На возможность ее применения в литературоведении впервые указал Д. Фишелов [423]. Согласно теории прототипов «принадлежность явления к классу определяется сходством рассматриваемого элемента с прототипом, своего рода “лучшим” или типическим образцом данного класса» [144, с. 337]. При этом прототип «существует в сознании человека в виде ментальной схемы» [144, с. 337]. Д. Фишелов высказал мысль о наличии у жанра жесткой внутренней структуры (hardcore) [423], что оказалось созвучным представлениям советского литературоведения о «ядре жанра».

Ориентироваться на тенденции современного западного литературоведения необходимо, принимая во внимание тот факт, что непосредственно жанр повести затрагивается в них, скорее, как вспомогательный материал, а не как основной объект изучения.

Кроме того, отсутствие единой концепции, синтезирующей и архаику жанра, и его эволюцию, породило в западном литературоведении мне-

Репозиторий ВГУ

ние о неактуальности категории жанра на современном этапе ввиду серьезной трансформации некоторых жанров в ходе их исторического развития. Непродуктивность данной точки зрения доказывается тем, что исследование жанрового развития литературы, истории и типологии жанров было продолжено и до сих пор не утрачивает своей актуальности.

В нашей работе жанровую специфику русской и белорусской повести и проблему жанрово-стилевых модификаций повести во второй половине XX века мы будем изучать, опираясь как на достижения жанрологии прошлого века, так и на результаты, к которым пришли российские (В.М. Головко, Л.В. Савелова, О.И. Плешкова, С.Н. Бочарова и др. [108; 317; 280; 70]) и белорусские (Л.Д. Синькова, А.Н. Макаревич, В.М. Смаль, А.Н. Андреев и др. [329; 229; 339; 21]) современные литературоведы, работающие в данной области.

Подводя итоги, можем заключить, что основой содержания эпических жанров вообще является не только и не столько событийность, а, в первую очередь, «концепция человека» и способ изображения его взаимодействий с действительностью, его существования в контексте определенных социально-исторических реалий.

Каноническая структура повести на протяжении всей истории существования жанра обусловлена доминантным изображением человека в его отношениях с окружающей средой, с миром. Каждая новая эпоха в развитии общества формирует новые представления о человеке, о его месте в мире, о системе приоритетных духовных и социальных ценностей. Это приводит к появлению новых жанровых разновидностей повести, к интеграции или дифференциации жанровых структур. Но основой всех модификаций остаются свойственные повести традиционные способы освоения действительности.

Как правило, повесть освещает отдельный этап или значительный эпизод из жизни героя, отражает его эволюцию, происходящую под воздействием жизненных обстоятельств. При этом герой изображен внутри своего ближайшего окружения, или «микросреды» [108, с. 221], то есть предметом и средством художественного осмысления жизни становятся в повести частные ее проявления. Очевидно, что в лучших образцах жанра «микросреда» выступает моделью «макромира», становится средством раскрытия различных аспектов общественных отношений, общественного сознания, формой выражения мировосприятия, присущего той или иной эпохе. Иными словами, для повести характерен индуктивный способ постижения действительности.

Повесть, будучи «мобильным», открытым для новых эстетических принципов жанром, сохранила константные признаки, свойственные ее содержанию и форме. Внимание к частным проявлениям общих тенденций определенного культурно-исторического периода обусловило проблемное поле повести. Повесть тяготеет к актуализации морального, нравственно-

Репозиторий ВГУ

психологического конфликта, который (даже при отсутствии социальных перипетий) может быть самодостаточным в контексте данного жанра. По наблюдению В.М. Головко, в повести не обязательно внешние, но «внутренние стимулы к действию являются основой динамики характера, адекватной формой “самосозидания” и самовыражения человека» [108, с. 53].

Таким образом, опираясь на достижения жанрологии прошлого века, на работы современных исследователей и обобщая их основные положения, можно предложить следующую дефиницию повести.

Повесть *– это эпический жанр, для которого характерен индуктивный способ постижения действительности. Определенный аспект отношений человека и мира становится в повести метонимией социального или нравственного мироустройства эпохи. Этим объясняется особое соотношение субъективного и объективного начал повести.*

1.2 Жанрообразующие факторы повести

Несмотря на непреходящий интерес к проблеме жанра, в литературоведении XX века не раз поднимался вопрос о неактуальности данной категории в условиях динамично развивающегося литературного процесса, поиска новых эстетических приемов, появления новых синтетических форм. Однако отказа от категории жанра до сих пор не произошло. По мнению Л.В. Чернец, «надобность в жанре как понятии, указывающем на непрерывность литературной традиции, на участие прошлого художественного опыта в создании нового, не может отпасть… Конечно, формы литературной преемственности усложнились в литературе нового времени, но их выявление и составляет задачу жанровой теории» [398, с. 91].

Трудно не согласиться, что ключевым вопросом выступает здесь вопрос о функциях жанра в процессе создания и изучения литературного произведения. Известно, что многие авторы давали своим произведениям жанровые обозначения, зачастую не совпадающие с общепринятым пониманием того или иного термина. В связи с чем исследователи сталкивались с расхождением в понимании жанра в художественной и научной практике.

В качестве одной из основный функций жанра Л.В. Чернец называет классификационную [398, с. 9]. При этом исследователь подчеркивает, что созданием классификаций задачи жанра не исчерпываются. Жанровое обозначение произведения (писателем или литературоведом) формирует жанровое ожидание читателя. Сама возможность такого «взаимопонимания» свидетельствует о том, что жанр в данном случае выполняет функцию «знака литературной традиции» [398, с. 9]. Кроме того, важный вывод, к которому приходит Л.В. Чернец в своей работе «Литературные жанры», заключается в том, что «есть еще одна, специфическая функция жанра:

Репозиторий ВГУ

он призван дать хоть и формализованное, но целостное представление о произведении» [398, с. 18]. Ученый отмечает, что «жанр фиксирует устойчивое сочетание ряда относительно автономных признаков» [398, с. 18].

Впервые мысль о том, что жанр – это своего рода «образ мира» прозвучала в работах М.М. Бахтина, которые стали доступны широкой аудитории лишь в 1960–1970-е годы. Развивая эти положения, литературоведы отмечали, что «у каждого жанра свои возможности художественного освоения действительности» [145, с. 10], что жанр со свойственным ему «типом завершения целого произведения» [45, с. 451] есть не что иное как «воплощение определенной концепции действительности» [212, с. 15].

Существует несколько уровней организации произведения как художественного целого. Во-первых, основой любого литературного произведения выступает реальный мир с его пространственно-временным универсумом. Это реальный уровень. Второй уровень – перцептуальный. Он отражает индивидуальное преломление реального мира в сознании художника и в тексте произведения.

Нам представляется, что именно на данном уровне жанр выполняет свою основную задачу, которую Н.Л. Лейдерман назвал «перекодировкой»: «Секрет “перекодировки” (можно, наверное, сказать – “механизм перекодировки”) – в жанровой структуре произведения. Именно она организует произведение в художественный образ жизни (мирообраз), воплощающий эстетическую концепцию действительности» [212, с. 21]. Ученый замечает, что «в каждом отдельном произведении есть свои неповторимые особенности построения мирообраза. Но обнаруживается тяготение к определенным устойчивым типам “мирообразующих” структур… Вот эти теоретические инварианты построения произведений искусства как образов мира и есть жанры» [212, с. 21].

Понимая безграничное тематическое многообразие произведений художественной литературы, принимая во внимание индивидуально-авторские особенности, проявляющиеся в процессе их создания, в способах и приемах изображения мира и человека, Н.Л. Лейдерман утверждает, что «общей содержательной основой самых разных по идейной направленности произведений одного жанра является то, что они рассматривают действительность в свете одной и той же “формулы мира”, акцентируют внимание на одних и тех же принципиальных отношениях между человеком и жизнью» [212, с. 22].

Изучая жанровую принадлежность того или иного произведения, мы обращаемся не только к творчеству отдельного писателя, но вычленяем его в культурном направлении, литературном стиле, художественной системе. В этом случае мы апеллируем к концептуальному уровню произведения, на котором осуществляется выход из пространства текста в пространство культуры. Здесь жанр управляет читательским восприятием (соответствует

Репозиторий ВГУ

или не соответствует жанровым ожиданиям) и выполняет функцию знака литературной традиции, обеспечивает преемственность.

Можно заключить, что жанр представляет собой специфическую форму художественного мышления, «является определенной и проверенной опытом ступенью художественного освоения современности и характеристикой отношения состояния познания к объективным, пока еще не открытым закономерностям современного “человеческого мира”. Форма познания, становящаяся ступенью в развитии современного художественного сознания – такова главнейшая историко-литературная функция жанра» [212, с. 127–128].

Таким образом, подтверждается правомерность характеристики жанра повести как обладающего особым (индивидуальным) способом познания действительности и воплощающего в известной степени метонимическую концепцию окружающего мира.

Очевидно, что формы художественного сознания обусловлены социально-историческими факторами, диктующими их изменение. С этим связаны и этапы существования жанра. «В тот же момент, когда устанавливается соответствие, некая гармония между художественным сознанием и адекватной ему формой, раскрывшей свой семантический потенциал, наступает зрелость жанра» [212, с. 83]. Следующим этапом может стать либо ослабление эстетических позиций и «смерть» жанра, либо адаптация жанра к изменившимся социальным и культурным реалиям посредством жанрово-стилевых модификаций (как это произошло с повестью).

Каковы же критерии определения жанра? Этот вопрос ставили перед собой все без исключения авторы жанровых классификаций. Так, давая характеристику жанрам, Г.Ф. Гегель использует такие понятия, как «общее состояние мира», которое, по мнению ученого, является основой жанра; отношение автора к предмету изображаемого; коллизия, характеры. Следует отметить, что используемые в эстетике Гегеля «опорные» признаки жанра безусловно актуальны и детально обоснованы во многих последующих классификациях.

Совокупность жанровых признаков Л.В. Чернец называет «объемом жанра» [398, с. 4]. Думается, этот термин еще не вполне устоялся, поскольку под жанровым объемом зачастую подразумевают и специфику содержания художественного произведения, широту («объемность») мирообраза, представленного в произведении того или иного жанра. Кроме того, «объем» жанра часто путают с объемом произведения (данным критерием иногда пользуются, например, для дифференциации эпических жанров: рассказ меньше по объему, нежели повесть).

В литературоведении исторически сложилось несколько подходов к изучению категории жанра. Как правило, каждый из них основывался на выдвижении одного из жанровых признаков как доминирующего. Так, формалисты называют жанр «определенной, исторически сложившейся

Репозиторий ВГУ

формой» [350, с. 136]. Сторонники содержательной теории полагают, что за каждым жанром закреплена устойчивая проблематика. Приверженцы формально-содержательного подхода понимают жанр как совокупность исторически повторяющихся содержательных и структурных признаков. Ученые, занимавшиеся генетическими исследованиями, дифференцировали жанры на основе механизма их образования из древнейших форм и т.д. Ценность этих разработок заключается в том, что в них, в той или иной степени, изучаются вопросы жанрового содержания и жанровой формы.

Впервые методологически обоснованно понятия жанровой формы и жанрового содержания разграничил Г.Н. Поспелов, что позволило выделить жанровое содержание как отдельный аспект исследования. Под жанровым содержанием ученый понимал «исторически повторяющиеся, “типологические” свойства проблематики» [284, с. 206].

Мысль о том, что выстраивать жанровую типологию можно не только на основе формальных, но и на основе содержательных признаков, оказалась продуктивной, однако подобный подход не учитывал всего многообразия жанровых характеристик. На наш взгляд, концепция Н.Л. Лейдермана помогла систематизировать жанровые признаки, многие из которых достаточно подробно описаны в трудах предшественников и современников ученого.

Л.В. Чернец, развивая теорию Г.Н. Поспелова, к жанровому содержанию относит повторяющиеся особенности проблематики и пафос произведения [398]. Н.Л. Лейдерман, отталкиваясь от представлений М.М. Бахтина о «художественной картине мира», «художественной модели мира», воплощенной в жанре, поднимает вопрос об условиях, при которых произведение обретает художественную завершенность. Таким условием, по Н.Л. Лейдерману, становится воплощение в произведении «определенной концепции действительности» [212, с. 15].

Специфическая «модель мира», присущая жанру, составляет «память жанра» и сохраняется в течение всей «жизни» жанра, обеспечивая преемственность литературной традиции. «“Память жанра” – это тот художественный закон, который обязывает писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с “целой жизнью” и структурно закреплять эту связь в… жанре» [212, с. 18]. Следовательно, выбор (осознанный или интуитивный) жанровой формы зависит от эстетических задач писателя: «Эстетическая концепция, существующая в замысле автора, ищет такую жанровую форму, которая бы опредметила ее, эту концепцию, в “самостоятельном” и “самодостаточном” художественном мире» [212, с. 18–19].

Таким образом, суммируя все вышеизложенное, на современном этапе можем утверждать, что жанровое содержание – это, прежде всего, исторически сформировавшийся определенный подход к художественному осмыслению действительности (концепция действительности), характеризующийся повторяемостью. Актуальность, востребованность жанра обу-

Репозиторий ВГУ

словлена тем, насколько концепция действительности, закрепленная в жанре, коррелирует с целями и задачами конкретного автора (или эпохи в целом). Оговоримся, что понятие «концепция действительности» представляется нам более удачным и универсальным, нежели представления о повторяющихся особенностях тематики и проблематики, поскольку последний подход допускает отнесение к одному жанру произведений, принадлежащих к разным родам литературы, что, на наш взгляд, неправомерно.

Выстраивая свою модель жанра, под жанровой формой Н.Л. Лейдерман понимал, прежде всего, субъектную организацию художественного мира, его пространственно-временную и интонационно-речевую организацию. Отметим, что перечисленные признаки имеют отношение к так называемой внутренней форме произведения.

Однако при определении жанровой принадлежности того или иного произведения некоторые исследователи (в первую очередь, структуралисты) руководствуются признаками внешней формы, такими как особенности архитектоники и объем. Мы уже упоминали о том, что критерий объема (как количественный признак) нередко использовался при дифференциации повести из ряда других эпических жанров. Думается, что продуктивным подходом к характеристике жанровой формы произведения выступает анализ его сюжетно-композиционных особенностей [354].

Вполне аргументированы выводы о типологических разновидностях жанра, основанные на сравнении сюжетных структур нескольких произведений, относящихся к этому жанру. Логично предположить, что одним из критериев жанровой дифференциации является и специфика пространственно-временной организации произведения. Поскольку выстраивание хронотопа – это составляющая художественного миромоделирования, а, как мы выяснили, модель мира, воплощенная в жанре, составляет ядро жанра. Основы литературоведческого подхода к изучению категории жанра через хронотоп заложены в работах М.М. Бахтина [44–46].

Важным жанрообразующим фактором является субъектная организация художественного мира произведения. Указание на это содержатся не только в работах Н.Л. Лейдермана, но и в ряде других исследований [212; 354; 108]. Несомненно, для выстраивания жанровой типологии большое значение имеет система персонажей произведения: их количество, степень проработанности и завершенности характеров, глубина психологического анализа. Н.Д. Тамарченко отмечал: «Не менее значимый для нас аспект произведения, определяющий тип художественного целого, то есть жанр, – вариант литературного героя и система персонажей в каждом рассмотренном произведении» [354, с. 7].

Понятие речевой организации произведения требует пояснения, так как под речевой организацией понимают и количество субъектов речи (носителей высказывания) в контексте произведения, их взаимодействие, смену дискурсов, и стилистическое единство произведения, характеризующе-

Репозиторий ВГУ

гося общей интонацией (общим мелодическим строем). Справедливо заметить, что, говоря о субъектной организации произведения, Н.Л. Лейдерман имел ввиду особенности нарратива: «Повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, многообразные переплетения этих форм определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный кругозор» [212, с. 24]. Таким образом, поэтику нарратива необходимо учитывать при определении жанровой принадлежности произведения.

Конкретизируя свое представление о плане восприятия, Н.Л. Лейдерман подчеркивает: «План восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, ибо жанровая структура – это своего рода код к эстетическому эффекту (катарсису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя» [212, с. 21]. Таким образом, план восприятия есть не что иное, как соответствие или несоответствие произведения жанровым ожиданиям читателя.

Данная концепция Н.Л. Лейдермана представляет собой развитие в российском литературоведении теории западной рецептивной эстетики и структурализма (в частности, работ Х.Р. Яусса), где категории жанра и жанровой традиции связывались с представлениями о «горизонте ожидания» [428], который позволяет находить аналогии внутри группы текстов вне зависимости от времени их создания.

Поскольку представление о жанрах и их специфике формировалось на протяжении всей истории художественной литературы, для того чтобы соответствовать жанровым ожиданиям читателя, произведение должно коррелировать с жанровой традицией, то есть не утрачивать своей канонической основы под «напластованиями» новообразований и модификаций. Конечно, план восприятия – это характеристика, относящаяся, скорее, к области психологии, и на нее сложно опираться при определении жанровой принадлежности произведения.

Помимо описанных нами жанрообразующих категорий, существуют факторы, оказывающие значительное влияние на возникновение жанра, становление (формирование) жанрового канона, востребованность жанра на том или ином этапе литературного процесса, на возникновение и причины жанровых модификаций.

Так, В.Г. Белинский размышлял о «формах времени» [54, т. 1], М.М. Бахтин называл историческое время одним из жанрообразующих факторов [45], развивая этот подход, Л.В. Чернец говорит о рожденном временем мироощущении и его роли в формировании жанра [398]. Наконец, концепция личности, воплощенная в жанре, – это «представления о человеке и его сущности, сложившиеся в определенную историческую пору» [212, с. 27].

Репозиторий ВГУ

Эстетическими и социальными запросами времени объясняется возникновение, расцвет или угасание жанра в определенный культурно-исторический период. Кроме того, общественное и культурное развитие определяет способ художественного освоения и отражения действительности, или художественный метод. Смена художественной парадигмы обусловливает появление новых жанров и жанровых разновидностей, диктует необходимость стилевых и структурных модификаций.

Не случайно становление жанрового канона повести пришлось на 30-е годы XIX века, когда в литературе обозначился переход к реалистическому методу. Метонимическая сущность повести оказалась изоморфной принципу типизации, определяющему реалистическое искусство.

Так как жанр – это своего рода форма художественного мышления, нет сомнений в том, что влияние на категорию жанра оказывает и творческая индивидуальность писателя. Сам факт выбора того или иного жанра для реализации авторских задач определяет его актуальность. Помимо этого, писатель в своей творческой практике формирует или разрушает жанровые традиции, «адаптирует» жанр к условиям исторического времени и художественного метода, то есть осуществляет модификацию жанра. Безусловно, индивидуальные жанровые поиски являются отражением объективных закономерностей литературного процесса.

Таким образом, система жанров, актуализирующаяся в определенном историко-литературном цикле, представляет собой обусловленные временем формы художественного мышления и освоения действительности.

Мы возьмем за основу названные литературоведческие подходы к изучению жанрообразующих факторов с целью сформировать наиболее полное представление о структуре жанра, в том числе, жанра повести. Прежде всего, надо понимать, что предлагаемая структура будет представлять собой некую абстрактную модель жанра, его «эталонный» тип, выведенный на основе сравнения конкретных литературных произведений. Попытку составления такой «эталонной» модели, являющейся инвариантом конкретных произведений, М. Бахтин назвал стремлением «нащупать основные структурные особенности», отражающие «направление собственной изменчивости» жанра, «внутреннюю меру» жанра [45, с. 454].

Две позиции в изучении жанра: с точки зрения его архаики (канонизации) и изменчивости (деканонизации) Х. Дуброу определил как функциональную антиномию жанра: жанр как канон (к проблеме литературной традиции) и жанр как преодоление канона (к проблеме литературного обновления) [421, с. 106–107].

Исследуя поэтику современной драмы, С.Я. Гончарова-Грабовская предлагает двуплановую модель жанра: «План содержания отражает жанр на семантическом уровне, а план структуры – на морфологическом» [110, с. 19–20]. Данный взгляд на жанр представляется продуктивным, поэтому,

Репозиторий ВГУ

углубляя анализ жанровой специфики повести, мы также считаем возможным выделить в ней семантическую и морфологическую составляющие.

Семантическая составляющая

Жанровое содержание *– когнитивная ориентация жанра, способ познания и отражения определенных сторон действительности, иными словами – способ художественного миромоделирования. Повесть, конструируя «микромодель» мира, отражая «часть от целого», стремится к постижению действительности вообще (индуктивный способ познания). Воплощая систему «человек и мир» в отдельных проявлениях, допуская взаимодействие лирических и эпических мотивов, повесть посредством осмысления частных моментов выявляет и раскрывает общие социально-исторические и нравственно-этические закономерности (метонимическая сущность повести).*

Субъектная организация *– особенности нарратива. Отметим, что поэтика нарратива в большинстве случаев определяется индивидуальными задачами автора повести. Однако нам представляется, что повесть обладает большей, нежели другие крупные эпические формы, вариативностью в изображении эксплицитного нарратора (чаще – диегетического), в смене приемов внешней и внутренней фокализации.*

Тип героя *– отражает концепцию личности, «идею человека», характерную для конкретной культурно-исторической эпохи. Каким бы ни был изображаемый в повести тип отношений человека с миром, через «индивидуальное» и «видовое» в характере прослеживаются общие нравственно-этические установки и ценности социума на определенном этапе его развития.*

Пространственно-временная организация *– «координаты» художественной модели мира. Хронотоп повести интегрирует время и локализует место действия: как правило, пространственно-временная организация повести связана с конкретным локусом и определенным отрезком времени, однако эти границы условны, поскольку и данный локус, и данный временной промежуток являются метонимией социально-исторической эпохи и ее хронотопа.*

Морфологическая составляющая

Коммуникативная стратегия *– модель взаимодействия автора с читателем. Она обусловлена коммуникативной ситуацией (определенным этапом социального и культурного развития). Коммуникативная задача повести – в бытовом увидеть бытийное, осмыслить социальные процессы, избегая избыточной социальной заостренности, усилить аксиологическое звучание произведения путем сублимации психологического анализа одного или нескольких характеров, транслировать концепцию личности и ценностные ориентиры эпохи.*

Сюжетно-композиционная организация *– обусловлена эстетическими и семантическими задачами произведения. Варианты сюжетно-*

Репозиторий ВГУ

композиционной организации повести многочисленны. В целом для повести характерны открытость и персонифицированность конфликта при наличии доминантной коллизии, которой обусловлена последовательность событий и тип сюжета.

Речевая организация *– стилистическое единство произведения. Формируется взаимовлиянием художественного метода и индивидуально-авторских особенностей.*

Видовую целостность повести обеспечивают ***жанровые доминанты: жанровое содержание*** *и* ***пространственно-временная организация*** (не случайно М.М. Бахтин полагал, что через хронотоп можно определить жанр).

Для повести характерен особый, метонимический, способ познания действительности. Когнитивные возможности рассказа ограничены изображением частного. Когнитивная стратегия романа направлена на постижение общих тенденций и закономерностей целого (дедуктивные способы познания). Индуктивная же стратегия повести направлена на осмысление целого через частное, на экстраполяцию частного опыта на всю совокупность подобных исторических, социальных, культурных явлений. Актуализация различных жанровых разновидностей повести, определяющаяся чаще всего экстралитературными факторами, происходит в границах объема жанрового содержания повести, что обеспечивает сохранность канона. Эту же задачу решает и пространственно-временной континуум повести, интегрирующий конкретику локуса и временного отрезка, также наделенных метонимическим значением.

Наибольшие изменения в семантической составляющей повести происходят на уровне субъектной организации и типологии героев. Это закономерно, поскольку «идея человека» в русской и белорусской историко-культурной ситуации второй половины XX века подвергалась неоднократному переосмыслению.

Очевидно, что *серьезную трансформацию претерпевает морфологическая составляющая повести*, так как когнитивные и эстетические задачи определенного *художественного метода*, а также *индивидуально-авторские поиски* непосредственным образом влияют на формирование коммуникативной стратегии, на особенности сюжетно-композиционной организации и на стилевое оформление произведений.

Предложенная нами модель жанра представляет собой обобщенную схему, бесконечно воспроизводимую в каждом конкретном произведении. Варианты воспроизведения зависят от комплекса обусловливающих факторов как литературного, так и внелитературного характера.

Репозиторий ВГУ

1.3 Причины возникновения жанрово-стилевых модификаций. Внутрижанровая типология повести

Одной из важнейших характеристик жанра, обеспечивающих его «жизнеспособность» и актуальность на разных этапах литературного развития, является способность к адаптации в новых социальных и культурных условиях, эстетическая «гибкость», потенциальная возможность модификации структуры жанра при сохранении «ядра».

В белорусском литературоведении к проблеме динамики жанровых структур впервые обратилась в своем диссертационном исследовании Л.Д. Синькова, которая рассматривает данный процесс как «своеасаблівую мадэль, што апісвае істотныя заканамернасці ў развіцці культуры» [329, с. 3]. Сложившийся в российском литературоведении XX века принцип историзма как общий методологический подход к изучению жанров закрепил представление о жанре как о динамичной, обновляющейся структуре.

В каждый период существования жанр сохраняет свою «архаику» (каноническую завершенность), обеспечивая преемственность традиции, и при этом усваивает новые эстетические приемы, обновляется. В этом залог жизни жанра. Жанры, не способные к обновлению, остаются памятниками определенной исторической и культурной эпохи, отражением характерного для данной эпохи художественного метода.

Уже в середине XX века эти мысли присутствуют в работах М.М. Бахтина: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. Поэтому архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [46, с. 122].

Очевидно, что с процессом трансформации уже существующих жанров самым тесным образом связан процесс возникновения новых жанровых форм. Нередко зарождение нового жанра происходит в результате взаимодействия (интеграции) прежних жанровых структур (на их «пограничьи»). История литературы позволяет говорить и о появлении новых жанров в результате родовых взаимодействий (например, лиро-эпические жанры). Так, А.Н. Макаревич обращает внимание на то, что «родавае і жанравае перакрыжаванне ў межах аднаго мастацкага твора – гэта з’ява, характэрная наогул для гісторыі сусветнай літаратуры» [229, с. 25].

Поскольку мы рассматриваем жанр как определенную форму художественного мышления, причиной возникновения жанра могут стать индивидуальное художественное открытие, принцип миропонимания, который впоследствии трансформируется в художественный прием, в жанро-

Рэпазіторый ВГУ

вую категорию. В любом случае процесс модификации жанровых форм, обусловленный социально-историческими изменениями, сменой художественной парадигмы, эволюцией общественного сознания, – процесс неизбежный и закономерный.

«Кристаллизация» повести из ряда других эпических форм – также результат взаимодействия и трансформации жанровых структур. С этим связаны и трудности изучения жанра, и актуальность данной научной проблемы: «Жанр этот весьма лабильный, гибридный, существующие границы между повестью и рассказом, повестью и небольшим романом весьма подвижны. Но зато процесс формообразования повести на рубеже между другими прозаическими жанрами, “выламывание” повести из романа и обратно – сжатие романной формы с ее широкой эпической проблематикой до размеров лаконичного или во всяком случае небольшого по объему повествования – все это представляет тему, актуальную и интересную для исследователя. Кроме того, на материале истории повести с особенной наглядностью просматривается взаимодействие не только между разнообразными историческими жанрами, но и между прозой и поэзией» [314, с. 3].

Таким образом, исследуя жанровую природу любого художественного произведения (в том числе и повести), мы всегда имеем дело с диалектикой традиционного и нового. Это соотношение как и причины эстетических новообразований (модификаций) представляют непреходящий интерес для литературоведческих исследований, в частности, для типологических сравнений.

В современной науке не осталось сомнений в том, что историческая подвижность жанра является необходимым условием его существования. Не случайно Н.Л. Лейдерман указывает на то, что «самой существенной потенциальной опасностью, вырастающей по мере развития жанра, оказывается инерция жанровой формы. Писателю надо обладать большим творческим тактом, чтоб почувствовать (или, точнее, предчувствовать) потенциальную опасность этой инерции и найти противодействие против нее в самой организации художественного мира» [212, с. 81]. Следовательно, с точки зрения ученого, преодоление инерции жанровой формы обеспечивает творческую эволюцию как отдельного писателя, так и литературы в целом на каждом этапе ее развития. Историческое развитие повести демонстрирует подвижность данного жанра, его способность к адаптации в изменившихся условиях.

Необходимость жанровых модификаций была незначительна в эпоху рефлекторного традиционализма и объективно усилилась в литературе нового времени. Г.М. Фридлендер выделяет ряд жанров, проявивших в этот период времени особую мобильность и тем самым обеспечивших себе непрерывное творческое существование: «Так же, как и роман, повесть, рассказ, очерк, поэма в литературе нового времени вообще и в реалистической литературе XIX–XX веков в особенности – жанры, которые постоянно

Репозиторий ВГУ

движутся, изменяются, критикуют самих себя…». Отличительной особенностью этих жанров, по мнению ученого, являются «непрерывная самокритика, активное обновление содержания и формы, взаимодействие с другими родами и жанрами» [384, с. 193].

Справедливым представляется утверждение, что историческая поэтика эпических форм «дэманструе шляхі мастацтва слова з часоў дарэфлектыўнага традыцыяналізму (калі літаратура яшчэ сама сябе не ўсведамляла) да часоў традыцыяналізму рэфлектыўнага (калі адбылося яе самавызначэнне)» [329, с. 5], и далее – в сторону трансформации (или полного разрушения) жестких литературно-художественных канонов.

Несомненно, в литературе нового времени возрастает роль творческой индивидуальности, антитрадиционалистские стремления которой приходят на смену клишированным формам (иногда полностью уничтожая их). Однако существует мнение, что «тэндэнцыя перадусім абнаўленчая ў гісторыі літаратуры ніколі не была і не можа быць самадастатковай. Яна дынамічна звязана з тэндэнцыяй кансерватыўнай. У беларускім жа кантэксце кансерватызм набыў асаблівую вагу – перадусім у другой палове XX стагоддзя, калі стабілізацыя традыцыі адыграла ахоўную, антыасіміляцыйную ролю ў нацыянальнай культуры. Такім чынам, сапраўдная, сутнасная дынаміка мастацкіх (жанравых) структур ёсць з’ява надзвычай складаная; яна мае таксама і нацыянальную спецыфіку» [329, с. 29]. Последнее замечание о национальной специфике жанровой динамики представляется особенно важным для сравнительно-типологического изучения жанрово-стилевых модификаций повести в национальных литературах, поскольку проясняет причины некоторых эстетических явлений.

Как мы уже отмечали, трансформация канонических жанров и зарождение новых жанровых форм интенсифицируется в литературе второй половины XX века. Г.М. Фридлендер связывает этот процесс с художественными потребностями реалистической поэтики: «Сама категория жанра в реалистической поэтике переоценивается и переосмысливается, а это ведет к тому, что из системы всегда себе равных, твердо очерченных жанров и жанровых форм литература в эпоху реализма превращается в систему подвижных, изменчивых, постоянно развивающихся и обновляющихся видов и жанров, развитие и модификация которых не нарушают их внутреннего жанрового принципа, а наоборот – входят в него как закономерный, естественный, определяющий момент» [384, с. 188].

В литературе нового времени происходит поиск художественных приемов и средств типизации, углубление психологического анализа и аксиологического содержания произведений, что привело к модификации жанровых структур. Об этих тенденциях писал еще В.Г. Белинский, который изменения в области поэтики связывал с изменениями в «чувстве реальности», то есть с потребностями художественного постижения «идей времени» [54, т. 1, с. 154].

Репозиторий ВГУ

Мысли В.Г. Белинского, высказанные в первой половине XIX века, находят подтверждение в трудах современных исследователей. Так, Л.Д. Синькова утверждает: «Этапы сутнаснага руху вызначае новая мастацкая ідэя, што рэалізуецца, не зважаючы многа на існуючыя формы, што выліваецца ў сваю аўтаномную, “няправільную”, толькі для сябе арганічную новую структуру… Гэтая мастацкая ідэя абавязкова нясе новы ўзровень мастацкага мыслення і новую мастацкую мову… У гэтым і заключаецца дынаміка жанравых структур: у матэрыялізацыі ідэі з вялікім пасіянарным патэнцыялам» [329, с. 28–29].

Появление новой художественной идеи – результат развития философско-эстетической мысли эпохи. Оно обусловливает не только и не столько жанровую динамику, сколько смену доминантного художественного метода, художественно-гносеологического цикла. Следствием чего и является динамика жанровых структур, которая, таким образом, отражает стадиальность развития литературы.

Художественная идея, характерная для определенной эпохи, находит свое воплощение, прежде всего, в «идее человека», или в эстетической «концепции личности», названную В.М. Головко «системообразующим фактором историко-литературной эпохи» [108, с. 167]. Следовательно, одной из важнейших причин жанровых модификаций становится эволюция «идеи человека», которая «определяет диахронию жанровых систем. Рассматривая периоды развития художественного сознания в пределах историко-культурной эпохи, можно обнаружить не только господство одних жанров и периферийность других, но и появление новых жанрообразований… Для каждого периода развития литературы характерно такое соотношение основных родов и видов, которым создается целостность, обладающая специфическими (фиксированными) свойствами. Имеется в виду соответствие потенциала жанров запросам и тенденциям художественного познания (обоснование закономерности востребованного временем, которое познает себя в формах определенной жанровой системности)» [108, с. 168].

Так, например, жанровая форма повести, способная объединить повествовательное начало с лирическим, через частное показать общие закономерности и тенденции времени, активизировалась в литературе рубежа XIX–XX веков, поскольку оказалась изоморфной новой «идее человека», определившей впоследствии тип культуры Серебряного века.

В контексте художественной идеи эпохи (а в ряде случаев опережая и предвосхищая появление новой формы художественного мышления) находят свое воплощение индивидуально-авторские методы и приемы постижения мира и человека в нем. Таким образом, еще одной значимой причиной жанровых модификаций повести является эстетическое новаторство в творчестве конкретного автора, которое свидетельствует о «шматграннасці, непаўторнасці, арыгінальнасці, своеасаблівасці

Репозиторий ВГУ

аўтарскага мыслення» [229, с. 6] и может выйти за рамки индивидуального формотворчества в разряд художественных категорий.

Становится очевидным, что процесс жанровых модификаций повести обусловлен эволюцией (или сменой) художественного метода и стилистическими новациями. Прослеживается неразрывная взаимосвязь: *метод–жанр–стиль*. Дифференциация функций этих категорий – один из сложных вопросов литературоведения. Наиболее убедительная, на наш взгляд, попытка дифференциации предпринята Н.Л. Лейдерманом, который разграничил функции метода, жанра и стиля следующим образом: «Методом, представляющим собой систему принципов творческого пересоздания действительности, ее эстетической оценки и художественного обобщения, осуществляется познавательно-ценностная сторона искусства; жанром, то есть системой способов построения произведения как завершенного художественного целого, реализуется моделирующая сторона искусства; а “внешняя”, знаково-коммуникативная сторона формируется в соответствии со способами эстетической выразительности, относящимися к сфере стиля» [212, с. 8].

Под влиянием социально-исторических изменений происходит трансформация познавательной и, как следствие, коммуникативной сфер искусства, что находит воплощение в жанровой динамике. В литературоведении второй половины XX века данная взаимообусловленность становится предметом активного изучения: «Решающим фактором следует назвать методологию художественного мышления, исторически сложившийся и самой эпохой обусловленный художественный метод. Через него и стиль жанровые формы приводятся в соответствие с эстетическими запросами времени» [201, с. 130].

В свою очередь, существует мнение о том, что стилистические особенности произведения могут быть обусловлены жанровой формой произведения, которую использует автор. Данное положение доказывается в исследовании современного белорусского литературоведа А.Н. Макаревича: «Стылёвыя асаблівасці твораў у значнай меры залежаць ад абранай пісьменнікам жанравай мадыфікацыі» [229, с. 37].

Следовательно, изучение категории жанра повести предполагает анализ жанровой системы в контексте определенной культурно-исторической эпохи и художественного метода, характерного для данной эпохи, выявление причин актуализации того или иного жанра, определение основных направлений (векторов) жанровой динамики.

История развития литературы показывает, что модификация жанровой системы происходит по двум ключевым направлениям, которые можно обозначить как интеграцию и дифференциацию жанровых структур. Эти процессы характерны, в первую очередь, для эпических форм. Несмотря на их антонимичность, в литературе нового времени наблюдается «совмещение тенденций к углубленному аналитическому рассмотрению каждого отдельного

Репозиторий ВГУ

явления и пласта прошлой и современной действительности с тенденцией к воссозданию ее сложного внутренне расчлененного и в то же время цельного, обобщенного художественного образа» [384, с. 64].

Так, при анализе развитие белорусской прозы в начале XX века было выявлено, что «сама эпоха з характэрнымі новымі сацыяльнымі, псіхалагічнымі, палітычнымі і інш. рухамі і зменамі дыктавала пісьменнікам неабходнасць яе адлюстравання ў буйных эпічна-празаічных формах… такія творы былі своеасаблівымі вызначальнымі крокамі ў руху беларускай прозы ад апавядання да аповесці… У той жа час акрэслены працэс меў і адваротны рух: ад аповесці – да апавядання»[229, с. 23–24].

Однако нам представляется, что, при кажущейся одновременности, процессы интеграции и дифференциации жанровых структур обусловлены различными историческими и культурными импульсами и актуализация каждого из этих процессов обозначает новую стадию развития общественного сознания и удовлетворяет вновь возникшие когнитивные и эстетические потребности.

Можем предположить, что жанр повести становится особенно востребованным на «стыке» уходящей и новой стадий развития литературы, когда «центробежная тенденция, стремление к охвату все новых и новых сторон действительности… наталкивается на центростремительную, побуждающую писателя при обращении к любой теме и любой разновидности жанра рассматривать их не как отдельные, изолированные сферы, но лишь как особые области раскрытия и проявления универсальных, общих определяющих закономерностей личного и общественного бытия» [384, с. 65].

Жанровые модификации повести отражают (или предвосхищают) те изменения, которые уже происходят (или будут происходить) в когнитивной и стилистической сферах искусства слова. Так, во второй половине XX века в прозе и русских, и белорусских писателей наметились тенденции к выходу за рамки нормативной (соцреалистической) эстетики и возвращению в русло классического реалистического искусства. Зарождается иная «концепция человека»: он перестает осмысливаться только как средство общественных преобразований. А.Ю. Мережинская справедливо утверждает, что литература указанного периода «представляет собой открытую систему, в которой параллельно протекают процессы деконструкции “старых” концепций человека и поиск новых» [247, с. 48]. Актуальным становится вопрос о самоидентификации личности, для белорусской литературы это еще и вопрос о национальной самоидентичности. В литературе появляются попытки постичь сущность национального (а не советского) характера, выявить внутреннюю, психологическую детерминацию личности, акцентировать внимание на морально-этической проблематике.

Интенсификация жанра повести в прозе этого периода объясняется переходом от идеологически ангажированного письма к социально-психологическому реализму. Повесть с присущей ей метонимичностью,

Репозиторий ВГУ

с одной стороны, позволила писателям уйти от избыточной заостренности социальной проблематики в сферу межличностных отношений, психологического анализа характеров (показать человека в контексте его «микросреды»), с другой – помогла через частное выразить общие конфликты и противоречия эпохи.

Однако обширный социально-бытовой и исторический материал, к которому обращаются писатели в своем творчестве в конце 1960–1970-х годах, начинает «выплескиваться» за границы жанра повести, обусловливая интеграционное направление жанровой модификации. Для реалистической прозы этого времени становится характерным такое явление, как «повесть в новеллах (эскизах, очерках)», повествование в рассказах, движение в сторону создания метажанра. Эта тенденция прослеживается как в русском (В. Астафьев «Царь-рыба» (1976) [33], «Последний поклон» (1968) [31], В. Белов «Плотницкие рассказы» (1968) [55]), так и в белорусском (И. Пташников «Лонва» (1965–1982) [295], И. Шамякин пенталогия «Трывожнае шчасце» (1956–1963) [405]) литературном процессе.

Причина циклизации повествования связана с тем, что увеличивается объем и сложность материала, подвергающийся художественному осмыслению, в связи с чем событийное и хронологическое единство повести уступает место фрагментарному повествованию, состоящему из цикла рассказов (очерков, эскизов), в центре которых зачастую находятся различные субъекты сознания. Отметим, что интеграция жанровых структур происходит и внутри образовавшейся повествовательной формы: границы рассказов, новелл, эскизов, очерков, эссе, притч и др., составляющих цикл, оказываются размытыми и взаимопроницаемыми. Тем не менее, жанровые признаки повести в повествованиях такого типа не утрачены полностью. Структурное и смысловое единство обеспечивается продуманной композицией, общностью художественного пространства, направленностью всех «микросюжетов» на решение одного центрального конфликта.

С точки зрения Н.Л. Лейдермана, циклизация повествовательных форм обусловлена не только индивидуальными жанровыми поисками автора: «Жанровая свобода цикла – это и отражение определенного уровня художественного осмысления проблемы: когда надо привлечь к ней внимание общества… Но анализа всех причин и следствий в сложившейся ситуации, “сцепления” всех разнонаправленных фактов и тенденций автор не может еще дать, для этого время не приспело – не все видно и не все еще понято» [212, с. 123].

Можем предположить, что, чем слабее внутренняя и внешняя связь фрагментов циклического повествования, тем сильнее социальный детерминизм произведения, тем значительнее стремление автора отразить актуальную (возможно, не до конца еще осмысленную) социальную ситуацию, а не психологическую обусловленность характеров. При этом разрушение канонической структуры повести, поиск иной формы, способной отразить

Репозиторий ВГУ

новое, синтетическое мировосприятие, свидетельствуют о романизации прозы: «Цикл – это первая в данном историко-литературном периоде попытка найти всеобщую связь внутри тех отношений человека с миром, которые выступили на первый план в данный период и стали стержнем современной концепции личности» [212, с. 128].

Этот процесс особенно характерен для реалистической парадигмы с ее стремлением к типизации, к выдвижению частной судьбы и психологии героя «в эпицентр художественного освещения процессов большого исторического времени, судеб и психологии социальных групп, классов, слоев, а нередко и метафизических начал бытия» [108, с. 194]. Романизация повести стала отличительной чертой литературного процесса середины и второй половины XIX века. Тогда модификация жанра была связана с использованием романных способов типизации героя, выстраиванием романной коллизии, моделированием романного хронотопа. В 60–70-е годы XX века прозаики пытаются сложную систему отношений человека и мира оформить в структуру цикла. При этом «циклы подготавливают роман и структурно, и содержательно» [212, с. 131].

Апелляция к общечеловеческим нравственным и культурным ценностям, характерная для русской и белорусской традиционалистской прозы 1960–1980-х годов, способствовала активизации мифопоэтических архетипов, формированию нового типа художественного мышления, использованию элементов неклассической эстетики. В 80-е годы XX века отличительной чертой нового мышления становится рациональное, интеллектуальное, аналитическое начало. В общем смысле на смену синтетическим, дедуктивным познавательным процессам вновь приходят индуктивные. И писатели, и литературоведы высказывают мысль о «смерти» романа в его классическом понимании.

Период эстетической деконструкции 1990-х только усилил эти тенденции. Примечательно, что жанр повести, вновь актуализировавшийся на этапе смены художественных парадигм, сумел удовлетворить потребности и неклассической эстетики, освоив новые формальные и содержательные приемы, расширив границы жанра в область экзистенциальной поэтики, романтических, барочных, импрессионистских, сюрреалистических и др. форм.

Процесс жанровой модификации представляет собой не только «адаптацию» жанра к новым историческим реалиям и «встраивание» его в новую художественную парадигму, но и сопровождается возникновением внутрижанровых разновидностей. В литературоведении XX века неоднократно предпринимались попытки выявить причины возникновения жанровых разновидностей повести и разработать способы их классификации.

Н.Л. Лейдерман полагает, что «история жанра повести свидетельствует о том, что ее содержание осваивает какой-то определенный аспект отношений человека и действительности, постигаемый как процесс, то есть

Репозиторий ВГУ

в становлении и развитии. Поэтому в повести всегда есть эпический план, воспроизводящий объективное саморазвитие жизни. Но в ней неизбежно сильное участие лирического плана, субъективированного восприятия, которым мотивируется вычленение лишь одного аспекта действительности, одной нити из густой, многоцветной и бесконечной пряжи жизни. В каждой разновидности повести между субъективно-лирическим и объективно-эпическим планами устанавливается относительно устойчивое равновесие» [212, с. 73–74].

О художественном детерминизме как основе выделения жанровых разновидностей повести говорит и В.М. Головко: «В повести отчетливо выражено преобладание определенного типа детерминант. Они соприродны жанровой доминанте, обусловливающей ту или иную разновидность, модификацию, поджанр» [108, с. 133]. Таким образом, одним из важных критериев определения жанровой разновидности повести выступает доминирование одного идейно-тематического аспекта над другим. В связи с чем в литературоведческих исследованиях наиболее часто встречается *классификация повестей по идейно-тематическому принципу*.

Примечательно, что еще В.Г. Белинский, подразделяя повести на «романические», «нравоописательные» и «героические», отталкивался от содержательных особенностей каждой из названных групп [54, т. 1, с. 271–272]. А.И. Кузьмин, развивший эту мысль в советские годы, дополнил содержательную классификацию В.Г. Белинского, включив в нее новеллические, мифологические, авантюрные, фантастические, сатирические, психологические повести [200, с. 2]. Изучая русскую повесть XIX века, В.М. Головко выделяет социально-бытовую, социально-психологическую, лирическую (лирико-психологическую), философскую повести [108, с. 76].

Утвердилось мнение, что на определенной стадии развития литературного процесса та или иная жанровая разновидность повести занимала доминирующее положение. Это обусловлено значимостью и востребованностью в конкретный период времени того содержательного аспекта, которым детерминирована данная жанровая разновидность [212].

Например, в первые послевоенные годы широкое распространение получила героико-романтическая повесть с ее пафосом героизма и подвижничества советского солдата. В конце 50-х – 60-е годы XX века на смену ей в «военной прозе» приходит лирико-психологическая повесть, отразившая процесс формирования личности во время Великой Отечественной войны. При этом фронтовой опыт героя зачастую оказывался тождественным опыту самого автора, то есть происходило слияние субъекта и объекта повествования.

Процесс эволюции реалистической повести 1970-х годов сопровождался освоением писателями все более обширного социального материала и глубоким проникновением в сложные психологические мотивы поведе-

Репозиторий ВГУ

ния героев, что нашло воплощение в нравственно-философской и социально-психологической повести.

Еще одним критерием выделения жанровых разновидностей повести выступают сюжетно-композиционные особенности произведений (структура сюжета, его динамизм или статичность, специфика сюжетной ситуации). Так, А.И. Кузьмин выделяет описательную повесть, повесть с «экстенсивным» (эпическим) сюжетом, новеллистическую повесть, лирическую повесть (представляющую собой «лиро-эпическое прозаическое произведение») [200, с. 3–4]. Н.Д. Тамарченко классифицирует жанровые разновидности русской повести Серебряного века по трем типам сюжетных ситуаций: испытание «социума», испытание героя, испытание идеи [354].

Сама возможность выделения жанровых разновидностей, появление новых жанровых разновидностей, интенсификация какого-либо «поджанра» свидетельствуют об эволюции, которую претерпевает повесть на определенном этапе своего развития. Этот процесс отражает динамику художественного мышления, происходящую как на данной стадии историко-культурного развития, так и в творческой лаборатории писателя.

Помимо идейно-тематического и сюжетно-композиционного принципов классификаций повестей, нам представляется продуктивным и *жанрово-стилевой*. Для того чтобы выявить «архаику» жанра и его модификационные способности, необходимо проследить, как трансформируется повесть, попадая в стилевое поле того или иного художественного метода (в контексте нашей работы – реализма и модернизма второй половины XX века). Данная трансформация будет обусловлена освоением новой концепции личности, адаптацией к когнитивным и коммуникативным потребностям эпохи.

Мы постарались учесть жанровые разновидности повести, определившие русский и белорусский литературный процесс исследуемого периода.

Таблица – **Жанровые разновидности повести в русской и белорусской прозе второй половины XX века**

Жанровые разновидности повести	Примеры
детективная повесть 1950–1990-е годы (весь исследуемый период)	А. и Г. Вайнеры «Часы для мистера Келли», «Ощупью в полдень», «Двое среди людей»; Л. Словин «Задержать на рассвете»; Ю. Семенов «Петровка, 38»; А. Адамов «След лисицы», «Круги на воде», «Дело «пестрых»; В. Короткевич «Дзікае паляванне караля Стаха»; М. Адамчик «Забойства на Каляды»; М. Климкович «Сцэнар смерці»; Н. Чергинец сборник «Служба дни и ночи»; В. Правдин «Боль (Споведзь міліцыянера)» и др.
приключенческая повесть 1950–1990-е годы	А. Рыбаков «Кортик», «Бронзовая птица»; А. Осипенко «Апошняя версія», «Пяцёрка

Репозиторий ВГУ

(весь исследуемый период)	адважных», М. Лужанин «Трое» и др.

Репозиторий ВГУ

Продолжение таблицы

фантастическая повесть 1960–1990-е годы	В. Бабенко «Игоряша “Золотая рыбка”», «ТП»; В. Жилин «День свершений»; А. Измайлов «Слегач»; В. Шитик «Апошняя арбіта»; П. Мисько «Эрпіды на планеце Зямля»; В. Адамчик «Падарожжа на Буцафале»; В. Гигевич «Марсіянскае падарожжа» и др.
автобиографическая повесть * или повесть с автобиографической канвой, 1950–1990-е годы (весь исследуемый период)	Я. Скрыган «Скажы адно слова», Я. Брыль «Муштук і папка», «Ніжнія Байдуны», «Золак, убачаны здалёк»; В. Козько «Високосный год»; А. Адамович «Vixi»; А. Жигулин «Черные камни»; С. Граховский трилогия «Зона маўчання» и др.
биографическая повесть 1950-е–1990-е годы (весь исследуемый период) ***социально-бытовая повесть*** 1950–1990 годы (весь исследуемый период)	Д. Гранин «Ярослав Домбровский», «Эта странная жизнь», «Выбор цели»; С. Граховский «Два лёсы – дзве трагедыі» и др.; А. Кулаковский «Нявестка», «Хлебарэз»; В. Домашевич «Німфа»; И. Пташников «Не па дарозе»; Р. Боровикова «Кватарантка»; М. Палей «Евгеша и Аннушка»; Л. Улицкая «Сонечка» и др.
производственная повесть 1950–1960-е годы	В. Кожевников «Знакомьтесь, Балуев!», «День летящий»; В. Тендряков «Короткое замыкание»; В. Титов «Всем смертям назло»; С. Сартаков «Барбинские повести»; М. Колесников «Рудник Солнечный», «Атомоград», «Право выбора» и др.
идеологическая повесть 1950–1960-е годы	М. Прилежаева «Удивительный год», «Три недели покоя»; М. Шагинян «Рождение сына», «Первая Всероссийская», «Четыре урока у Ленина», «Билет по истории»; Э. Казакевич «Синяя тетрадь»; И. Шамякин «Бронепоезд “Товарищ Ленин”» и др.
лирико-психологическая повесть 1950 – начало 1970-х годов	В. Астафьев «Звездопад», «Последний поклон», «Пастух и пастушка»; Ю. Бондарев «Батальоны просят огня», «Последние залпы»; Г. Бакланов «Южнее главного удара», «Пядь земли», «Мертвые сраму не имут»; Б. Васильев «А зори здесь тихие»; К. Воробьев «Крик», «Убиты под Москвой»; В. Солоухин «Владимирские проселки»; В. Быков «Журавліны крык», «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», «Здрада»; А. Василевич «Шляхі-дарогі»; А. Осипенко «Паплавы», «Абжыты кут»; И. Пташников «Чачык», «Не па дарозе»; И. Шамякин «Непаўторная вясна», «Начныя зарніцы», «Агонь і снег», «Пошукі сустрэчы», «Мост» и др.

Репозиторий ВГУ

Продолжение таблицы

нравственно-философская повесть 1970–1980-е годы	Ф. Абрамов «Пелагея», «Алька»; В. Кондратьев «Сашка»; В. Распутин «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар»; В. Быков «Дажыць да світання», «Пайсці і не вярнуцца», «Сотнікаў», «Сцюжа», «Воўчая зграя»; А. Жук «Халодная птушка»; В. Карамазов «Дзень Барыса і Глеба», «Бярозавыя венікі»; В. Козько «Цвіце на Палессі груша»; А. Кудравец «Раданіца», «Пахахуцікі»; Б. Саченко «Ваўчыца з Чортавай ямы» и др.
документально-публицистическая повесть * актуализируется в связи с постижением исторической правды, жанровая основа – социально-психологическая повесть конец 1960-х – 1980-е годы	С. Граховский «Рудабельская рэспубліка», «Гарачае лета»; Ю. Трифонов «Отблеск костра»; М. Кураев «Блокада»; А. Адамович «Хатынская аповесць», «Карнікі»; А. Адамович, Я. Брыль, В. Колесник «Я з вогненнай вёскі»
историческая повесть * получает распространение в белорусской прозе, жанровая основа – социально-психологическая повесть 1980–1990-е годы	О. Ипатова «За морам Хвалынскім», «Прадыслава», «Чорная княгіня»; В. Чаропка «Навь–Явь–Правь»; В. Орлов «Дзень, калі ўпала страла», «Час чумы», «Сны імператара» и др.
социально-психологическая повесть конец 1970-х – 1990-е годы	*В стилевом поле реализма:* В. Тендряков «Ночь после выпуска», «Хлеб для собаки», «Шестьдесят свечей», «Затмение», «Расплата»; Ю. Трифонов «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной»; В. Быков «Пакахай мяне, салдацік»; А. Жук «Не забывай мяне»; А. Карпюк «Сучасны канфлікт»; А. Осипенко «Клетка для берасцянак», «Выканаўца»; И. Шамякин «Сатанінскі тур», «Падзенне», «Без пакаяння», «Выкармак», «Драма», «Аповесці Івана Андрэевіча», «Адна на падмостках», «Ахвяры» и др. *В стилевом поле модернизма:* Ф. Горенштейн «Муха у капли чая», «Ступени»; А. Дмитриев «Воскобоев и Елизавета»; А. Кабаков «Бульварный роман»; С. Каледин «Смиренное кладбище»; М. Кураев «Ночной дозор», «Капитан Дикштейн»; Д. Липскеров «Ожидание Саломеи», «Пальцы для Керолайн»; В. Маканин «Голоса», «Антилидер», «Человек свиты», «Один и одна», «Предтеча», «Где сходилось небо с холмами»; Л. Петрушевская «Время ночь»; Ю. Поляков «Сто дней до приказа», «ЧП районного масштаба», «Работа над ошибками», «Апофегей»;

Репозиторий ВГУ

Окончание таблицы

	А. Ветах «Барак № 6»; А. Козлов «Дзеці ночы»; В. Мудров «Гісторыя аднаго злачынства»; Ю. Станкевич «Рыфма»; А. Федоренко «Вёска», «Нічые» и др.
повесть-антиутопия * преобладает в русской прозе 1970–1990-е годы	А. Кабаков «Невозвращенец»; А. Курчаткин «Записки экстремиста»; В. Маканин «Лаз»; Л. Петрушевская «Новые Робинзоны»; В. Рыбаков «Первый день спасения»; А. Терц «Любимов»; А. Адамович «Последняя пастораль»; В. Гигевич «Карабель» и др.
повесть-притча * преобладает в белорусской прозе 1970–1990-е годы	А. Боровский «Ахутавана», «Княжбор», «Пякельны рай»; В. Быков «Ваўчыная яма»; А. Ким «Поселок кентавров»; В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел», «Час збіраць косці», «І нікога, хто ўбачыць мой страх», «Прахожы»; А. Мосаренко «Лесавікі»; А. Наварич «Цкаванне вялікага звера» и др.

В верхней части таблицы представлены жанровые разновидности повести с устойчивой (предопределенной жанровым ожиданием) структурой. Так, *детективная* и *приключенческая* повести имеют некоторую заданность сюжетно-композиционной организации, обусловленную внешним конфликтом и авантюрным сюжетом. *Фантастическая* повесть также характеризуется индивидуальными законами миромоделирования: фантастическая условность становится сюжетообразующим фактором.

Автобиографическая, *биографическая* и *социально-бытовая* повести в русском и белорусском литературном процессе второй половины XX века чаще всего ассимилируются другими (доминантными) жанровыми разновидностями: повести с автобиографической сюжетной канвой входят в корпус лирико-психологических повестей; усиливается психологическое звучание социально-бытового конфликта, что позволяет охарактеризовать большинство повестей такого рода как социально-психологические. Вышеперечисленные жанровые разновидности повести бытовали в русской и белорусской прозе на протяжении всего исследуемого периода, подвергаясь незначительным семантическим и морфологическим изменениям.

Больший исследовательский интерес вызывают жанровые разновидности повести, представленные во второй части таблицы, и отражающие жанрово-стилевую динамику русской и белорусской повести второй половины XX века, определенную особенностями историко-культурного периода и художественного метода. Доминантные жанровые разновидности повести в стилевом поле реализма и модернизма станут объектом нашего изучения в следующих главах.

Репозиторий ВГУ

РАЗДЕЛ II
РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

2.1 Жанр повести в контексте реалистической эстетики второй половины XX века

Под художественным методом принято понимать культурно и исторически обусловленный способ отражения действительности, совокупность принципов отбора, обобщения и эстетического воплощения явлений действительности с позиций общественных идеалов, характерных для той или иной эпохи. Если рассматривать литературу как способ духовного обмена информацией, то художественный метод – это своего рода коммуникативная стратегия, сформировавшаяся в рамках определенной общности и периода времени.

Смена коммуникативной стратегии происходит в результате изменения субъекта, объекта и адресата художественной деятельности в связи с изменением понимания самой природы данной деятельности. Реализм второй половины XX века с эстетической точки зрения весьма неоднороден.

Вектор развития советской литературы середины прошлого столетия отождествлен с понятием соцреализма. Однако такой подход требует уточнения. Если советское литературоведение «соцреалистической» называло всю «официальную» (то есть допущенную к изданию в Союзе) литературу, то сегодня становится очевидным, что произведения, написанные в духе соцреализма, – это далеко не вся советская литература. Иными словами, соцреализм – один из художественных методов, определивших литературу 1930–1960-х годов. Справедливым представляется утверждение Н. Лейдермана о том, что «одно явление – это могучее направление, продолжающее после Октября великую реалистическую традицию. А другое явление – это теория и практика некоего нормативного метода, в котором реалистические принципы исследования действительности подменены набором директивных норм художественного претворения, обобщения и оценки в полном соответствии с идеологией казарменного соцреализма, утвердившейся в качестве государственной доктрины с начала 30-х годов» [316, с. 299].

Неоднозначны взгляды и на природу соцреализма. Рецепция данным методом реалистических традиций подвергается сомнению, поскольку «говорили о типических характерах, а требовали героя, соответствующего социологическому шаблону, говорили о типических обстоятельствах, а фактически сводили их к декоруму, приличествующему “номенклатуре”

Репозиторий ВГУ

персонажа, говорили о правде жизни, а карали, если она расходилась с политической догмой» [316, с. 302].

Одним из первых генетическое родство соцреалистического метода коммуникативной стратегии классицизма отметил А. Синявский: «Всякий стиль имеет свой штамп. Но классицизм, по-видимому, более других склонен к штампу, к педантичному соблюдению определенных норм и канонов и консервативности формы» [316, с. 76]. Эстетические принципы соцреализма (жанровая и тематическая иерархии, первенство долга в конфликте между долгом и чувством, идеализация положительного героя) подтверждают правомерность такого рода параллелей. Способствует этому и стилевая организация произведений: «Начиная с 30-х годов, окончательно берет верх пристрастие к высокому слогу и в моду входит та напыщенная простота стиля, которая свойственна классицизму. Все чаще наше государство именуется “державой”, русский мужик – “хлеборобом”, винтовка – “мечом”. Многие слова стали писаться с большой буквы, аллегорические фигуры, олицетворенные абстракции сошли в литературу…» [316, с. 74].

Некоторые исследователи склонны рассматривать соцреализм как авангардистскую стратегию, ориентированную на целенаправленное воздействие на сознание адресата [316, с. 356]. Принципы партийности, народности, исторического оптимизма обусловили бытование соцреализма как императивной стратегии идеологически ангажированного политизированного письма. Определяющими в этом процессе коммуникации являются отношения автор–читатель, а референтная (предметная) сторона коммуникации организуется по заранее заданным эстетическим и содержательным канонам.

Политизация определенной части советской литературы привела к вырождению реалистического в соцреализме, к превращению его в «монопольный» реализм, реализм «единого потока» [316, с. 371]. Согласимся с замечанием В. Тюпы о том, что «монополизация художественной картины мира убивает ее реалистичность, снимая конститутивный признак реализма – противостояние ирреальным моделям бытия» [316, с. 371–372].

Учитывая изложенное, нам представляется неправомерным отождествлять многообразие советской литературы со специфическим искусственно созданным художественным методом, который к 60-м годам XX века себя исчерпал. Е. Сергеев приводит любопытный факт: в пятом томе Краткой литературной энциклопедии, изданном в 1968 году, в статье, раскрывающей понятие соцреализма, нет ни одной строчки, посвященной произведениям, появившимся после 1953 года [316, с. 16]. Красноречивое доказательство того, что в литературе начинают доминировать иные тенденции, сообразные естественным законам развития историко-культурного процесса.

В 1960–1970-е годы в контексте военной («окопной», «лейтенантской») и «деревенской» прозы усилилась роль автобиографического, психологического начала. Императивом художественного творчества стано-

Репозиторий ВГУ

вится постижение чужого «я», внимание и автора, и читателя сконцентрировано на герое как объекте коммуникации. Примечательно, что этот переход обусловлен присутствием в текстах художественных произведений элементов символизма, романтизма, неомифологических приемов моделирования реальности. С 1970-х годов усиливается экзистенциальная направленность прозы, происходит актуализация нравственно-философской проблематики.

Обращение писателей к креативистской эстетике ускорило преодоление границ нормативной. Осмысление героя произведения как главного звена коммуникативной цепочки требовало от читателя позиции сочувствия, сопереживания, что закономерно привело авторов к углублению идейно-художественной концепции произведений и расширению спектра приемов психологического анализа.

Новые тенденции в развитии реализма в последней трети XX века были отмечены исследователями, утверждавшими, что «основной внутренней задачей этой литературы… было возвращение к традиции критического реализма XIX века как бы через голову соцреалистической мифологии» [213, т. 2, с. 521]. С одной стороны, гуманитарная наука справедливо отмечала преодоление канонов соцреалистической эстетики, совершившееся в прозе данного периода, с другой – представления о «критическом» реализме XIX века требуют уточнения.

Нам думается, что реализм XIX века корректнее определять как социально-психологический, поскольку, осваивая явления социально-исторической действительности, реализм XIX века стремился раскрыть психологию героя, детерминированную этой действительностью, еще шире – выйти за пределы исторической действительности в попытке постижения сущностных законов, конституирующих общество, движение истории, психологию личности. В.М. Маркович отмечает: «В кругозор русских реалистов-классиков (Гоголя, Достоевского, Толстого, Лескова) входит категория сверхъестественного, а вместе с ней и дореалистические по своему происхождению формы постижения запредельных реальностей – откровение, религиозно-философская утопия, миф. Рядом с эмпирическим планом появляется план мистериальный: общественная жизнь, история, метания человеческой души получают тогда трансцендентный смысл, начинают соотноситься с такими категориями, как вечность, высшая справедливость… царство Божие на земле» [238, с. 243–244].

Таким образом, использование в реалистической повести второй половины XX века элементов неклассической эстетики актуализирует заложенные (в частности, Ф.М. Достоевским) традиции онтологической и метафизической детерминации человеческого сознания. По справедливому замечанию исследователей, «именно эти, трансцендентальные, качества русского реализма приобрели отчетливо антитоталитарный (и антипопулистский) смысл в созданных в 1960-е–1980-е годы произведениях» [213, т. 2, с. 524].

Репозиторий ВГУ

В то же время открытость реализма к эстетическим преобразованиям и синтезу с новыми элементами породила гипотезу о зарождении новой парадигмы художественности. Так, в работах Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого появляется понятие «постреализм», в основе которого, по словам исследователей, «лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему» [213, т. 2, с. 585].

Однако представления о постреализме как парадигме художественности остаются недостаточно обоснованными, поскольку зарождение новой художественной парадигмы в рамках литературного процесса связано с социально-историческими изменениями, обусловливающими смену «концепции личности» на определенном историческом этапе. При этом Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий эстетические принципы постреализма формулируют на основе романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и литературы 1920–1930-х годов, одновременного говоря о «современном» постреализме в литературе 1980–1990-х, созданной писателями с принципиально иным социальным и художественным опытом. Возникает вопрос: по отношению к какому этапу развития реализма постреализм представляет собой новое эстетическое явление (к реализму второй половины XIX века или соцреализму 1930–1950-х годов)?

Можем предположить, что использование в литературоведческих работах терминов «постреализм», «новый реализм», «трансреализм» и т.п. и теоретическое обоснование этих терминов – не что иное, как попытка охарактеризовать реализм на современном этапе его развития, выявить его отличительные черты. В частности В. Пустовая, противопоставляя «новый» реализм «просто реализму», утверждает следующее: «Нас интересует сопоставление двух эстетик, вполне вписывающихся в рамки реализма вообще. Каждая из них по-своему интерпретирует реалистическое мировосприятие. Метод одной – зрение, метод другой – прозрение. Одной руководит видимость, другой – сущность. Первая – это узко понятный реализм рубежа веков, в дальнейшем именуемый просто “реализмом”, – литература непосредственного переложения реальности на бумагу, надрывного правдолюбия и из кожи вон достоверности. Вторую же назовем реализмом “новым”… Новый реализм видит в человеке “правду” боли, слабости, греха, но отображает его в масштабах истины, в рамках которой человек не только тварь, но и творец, не только раб, но и сам себе освободитель. В произведении нового реализма сюжетообразующим фактором часто становится энергия личности героя» [296, с. 153–154]. Отметим, что в данном случае исследователь скорее противопоставляет не «старый» и «новый» реализм, а литературу «второго ряда» и художественную литературу, продолжающую традиции русской классики, о которых говорилось выше.

Современные литературоведы все больше склоняются к мысли о том, что «новый» реализм – проблема гендерная, а не эстетическая: «как

Репозиторий ВГУ

новых реалистов декларирует себя литературная молодежь, заявившая о себе в последние пять-шесть лет» [209, с. 182]; «“новый реализм” больше характеризует восприятие молодых – их желание влить в литературу свежую кровь, переделать мир, чем новое литературное направление» [237, с. 175]. То есть, «новый реализм» – это поколенческое понятие, свидетельствующее «не о победе “архаистов” над “новаторами”, а о болезненности разрыва в культурном развитии» [209, с. 184], об отсутствии культурной памяти.

Таким образом, термины «постреализм», «новый реализм», «метареализм», «трансреализм», по-видимому, призваны отразить изменения «классического» реализма, произошедшие, в первую очередь, под влиянием постмодернистской эстетики. Однако при этом не следует забывать, что художественный метод – это принцип духовного и эстетического освоения писателем действительности, который эволюционирует не только под влиянием иной эстетической системы, но и в связи с социально-историческими и культурными изменениями самой действительности. Но эстетические изменения не тождественны изменениям когнитивных приемов.

Трудно не согласиться с утверждениями о том, что «реализм представляет собой глобальную, вневременную тенденцию мировой культуры, обладающую удивительной способностью к восстановлению – регенерации» [160, с. 24]; «в ходе исторического развития искусства реализм принимает конкретные формы определенных творческих методов… методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями… В каждый новый исторический период реализм приобретает новый облик» [259, с. 570].

В контексте развития того или иного художественного метода происходит интенсификация определенных жанровых форм, изоморфных познавательным потребностям данного метода. Метонимические приемы миромоделирования, свойственные жанру повести, способность повести отдельный аспект отношений человека и мира осмыслить как микромодель социального или нравственного мироустройства эпохи оказались созвучными реалистическому принципу типизации, для которого также характерен индуктивный способ постижения действительности. Не случайно в реалистической прозе второй половины XX века повесть становится наиболее востребованным жанром.

Повесть открывает широкие возможности для психологизации прозы. Поскольку, как отмечает В.А. Наумович, «героя ў аповесці чытач застае ў час найярчэйшага праяўлення псіхалагічнага ці фізічнага стану. Такая прырода жанру. Аповесці ў гэтым плане належыць адно з вядучых месцаў у літаратуры ў працэсе даследавання жыцця, часу, асобы і гісторыі» [255, с. 96]. Обращение к жанру повести во второй половине XX века позволило писателям преодолеть схематизм создания характеров и показать героя в его реальном столкновении (а нередко – противостоянии) с социально-исторической действительностью. Повести русских

Репозиторий ВГУ

(В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, Б. Васильева, Ю. Трифонова и др.) и белорусских (В. Быкова, И. Шамякина, В. Козько, В. Карамазова, И. Пташникова, Я. Сипакова и др.) прозаиков свидетельствуют о расцвете этого жанра в реалистической прозе второй половины XX века, что обусловлено его мобильностью, демократичностью в идейно-содержательном и стилистическом планах. Трудно не согласиться с В.А. Наумовичем, подчеркивающим, что «аповесць сінтэзуе шматлікія прыкметы прозы: будзённасць існавання і сімволіку іншасказання, драматызм сітуацыі і псіхалагізм паводзін, нечаканасць змен і паваротаў у лёсах, у якіх, як сонца ў кроплі вады, адбіваюцца гістарычныя лёсы народа, краіны. Аповесць – жывое сведчанне часу, факт гісторыі чалавека і чалавецтва. Зрухі ў свядомасці часамі яшчэ не зусім усведамляюцца самімі героямі, але менавіта ў аповесці вельмі часта ўжо гучаць мастацкія абагульненні, дасягаецца канцэнтрацыя філасофскага і маральнага зместу, даецца рэалістычны адбітак паўсядзённай рэчаіснасці» [255, с. 96].

Принимая во внимание феномен ускоренного развития белорусской литературы, можно утверждать, что жанр повести, учитывая «компактность» его изобразительно-выразительных средств, сыграл особую роль в становлении и развитии художественной литературы Беларуси, максимально актуализировав свой потенциал в литературном процессе XX века: «Аповесць увабрала ў сябе асноўныя рысы развіцця беларускай прозы на працягу ўсяго XX стагоддзя. Яна ў многім раскрывае “хваробы росту”, выяўляе ўзлёты і спады ў мастацкім спасціжэнні жывой хутказменлівай рэчаіснасці, адлюстроўвае пакручастыя пуцявіны роднага слова, перадае агульны рух і галоўныя тэндэнцыі станаўлення прыгожага пісьменства на Беларусі… Гэта дазваляе гаварыць аб пэўным феномене аповесці ў беларускай літаратуры, адметнасці, выключнасці яе ролі і вялікім значэнні ў выяўленні творчай індывідуальнасці мастакоў слова, у напаўненні разнастайным ідэйна-мастацкім зместам і дынамікай жанравых форм жывога літаратурнага працэсу» [255, с. 95–97]. Следует отметить, что в белорусском литературоведении теоретические аспекты эволюции повести во второй половине XX века остаются до конца не изученными.

Думается, что в период эстетической и когнитивной адаптации к новым историческим реалиям повесть оказывается наиболее мобильным жанром, способным совместить эпическое и психологическое, бытовое и бытийное, отразить жизнь в непрерывной динамике.

Причины и специфика жанровой модификации на разных этапах бытования жанра в контексте литературного процесса напрямую связаны с функцией жанра и особенностями жанрового содержания. Если исходить из того, что основная функция жанра – миромоделирующая, а жанровое содержание – это исторически сформировавшийся подход к художественному осмыслению действительности, то основными причинами жанровой модификации будут являться социальные и собственно эстетические.

Репозиторий ВГУ

Под социальными следует понимать социально-исторические изменения, приводящие к изменению общественного сознания и, как следствие, к смене концепции действительности, к появлению новой «идеи человека». Под эстетическими следует понимать смену художественной парадигмы, зарождение и развитие нового художественного метода, удовлетворяющего эстетические потребности времени, а также индивидуально-авторские эстетические поиски и эксперименты.

Жанровая модификация русской и белорусской реалистической повести во второй половине XX века обусловлена как изменениями социального вектора, так и эволюцией реалистического метода. Размышляя о процессе развития белорусской прозы во второй половине XX века, литературоведы предлагают классификацию этапов ее развития:

– рубеж 1940–1950-х годов – консервативная проза;
– 1960-е годы – исповедальная проза;
– конец 1960-х – 1970-е годы – констатирующая литература;
– вторая половина 1970-х – начало 1980-х годов – интеллектуальная проза;
– середина 1980-х – начало 1990-х годов – стремление к философско-концептуальному раскрытию человека и мира [255, с. 100–102].

Поскольку данная классификация основана на идейно-тематических особенностях белорусской прозы, развивавшейся в обозначенный период времени в контексте советской литературы, можно утверждать, что она отражает общие тенденции развития, характерные как для белорусской, так и для русской прозы.

Актуализация определенных идейно-тематических и эстетических аспектов прозы на каждом из названных этапов развития обусловила актуализацию и доминирование той или иной жанровой разновидности повести соответственно. Это объясняется тем, что ее жанровые разновидности дифференцируются на основе доминантной коллизии (типа конфликта), а также преобладания эпического или лирического начала в произведении. Таким образом, конкретная жанровая разновидность повести оказывается наиболее востребованной в связи с когнитивными и коммуникативными задачами времени.

Безусловно, корпус повестей, созданный в русской и белорусской прозе второй половины XX века, непомерно широк. Это произведения, различные по идейно-тематической наполняемости, художественному уровню, конъюнктурной или нонконформистской направленности. Так, на протяжении всего советского периода в жанре повести активно освещались темы Октябрьской революции и деятельности ее вождя – В.И. Ленина. Это повести М. Прилежаевой «Удивительный год» (1967) [287] и «Три недели покоя» (1967) [287]; тетралогия М. Шагинян, состоящая из повестей «Рождение сына» («Семья Ульяновых» (1937–1957) [401]), «Первая Всероссийская» (1964–1965) [401], «Четыре урока у Ленина» (1938–1970)

Репозиторий ВГУ

[401], «Билет по истории» (1938–1970) [401], ей же принадлежит повесть о взаимоотношениях Ленина и Горького «Рождество в Сорренто» (1938–1970) [401]; Э. Казакевича «Синяя тетрадь» (1961) [156]; И. Шамякина «Бронепоезд “Товарищ Ленин”» (1970) [404, т. 3] и др. В названных произведениях авторы стремились рассказать «историческую правду» о Ленине, воссоздать его духовный облик. Разумеется, подобного рода ***идеологические повести*** были направлены на «канонизацию» личности вождя и с эстетической точки зрения значительно отставали от эволюции культурной парадигмы своего времени (отметим, что перечисленные повести создавались в 1960–1970-е годы, то есть в период, когда в военной и «деревенской» прозе уже произошло преодоление канонов нормативной поэтики).

Эстетическая стагнация проявилась и в сегменте «***производственных повестей***» (В. Кожевников «Знакомьтесь, Балуев!» (1960) [186], «День летящий» (1963) [186]; В. Тендряков «Короткое замыкание» (1962) [358]; В. Титов «Всем смертям назло» (1967) [364]; С. Сартаков «Барбинские повести» (1957–1966) [319]; М. Колесников «Рудник Солнечный» (1959) [190], «Атомоград» (1966) [190], «Право выбора» (1971) [190] и др.). Сюжетно они представляют собой перифраз «Повести о настоящем человеке», но только на производственной основе. Герои названных повестей – передовики производства, совершающие подвиг в мирное время, нередко жертвующие собой во имя индустриальных достижений. Такой подход вполне соответствовал соцреалистической концепции человека и обусловливал героико-патриотическую направленность произведений, что серьезно диссонировало с реальной социально-экономической ситуацией послевоенного времени.

Тенденция создания произведений подобного рода, возникшая в контексте так называемой «официальной прозы», оказалась весьма устойчивой и была экстраполирована в литературный процесс последних десятилетий XX века (можно упомянуть, например, повесть Л. Невдоха «Мяжа магчымага» (1987) [263]), когда соцреализм остался, скорее, догмой, нежели реально действующей художественной системой.

Отдельную жанровую разновидность русской и белорусской реалистической повести второй половины XX века составляют ***детективные повести***. В русской советской литературе обозначенного периода детективная повесть (то есть произведение, в котором методом логического анализа раскрывается сложное преступление) входила в парадигму соцреалистической прозы, поскольку ключевыми темами в повестях такого рода становятся темы из жизни милиции, госбезопасности. В произведениях А. и Г. Вайнеров «Часы для мистера Келли» (1967) [82, т. 2], «Ощупью в полдень» (1969) [82, т. 2], «Двое среди людей» (1990) [83]; Л. Словина «Задержать на рассвете» (1969) [338]; Ю. Семенова «Петровка, 38» (1963) [327]; А. Адамова «След лисицы» (1965) [5], «Круги на воде» (1970) [5], «Дело “пестрых”» (1956) [4] и др. обязательно торжествуют разум и пра-

Репозиторий ВГУ

вопорядок над социальным злом. Позже, в годы перестройки, появляются политические детективы Ф. Незнанского, Э. Тополя и др., представленные преимущественно жанром романа.

Родоначальником белорусской детективной повести называют В. Короткевича. Повесть «Дзікае паляванне караля Стаха» (1958) [169] нередко сравнивают с произведением А. Конан Дойла «Собака Баскервиллей». Отметим, что детективный сюжет повести В. Короткевича сочетается с элементами исторической прозы и романтической фантастики. Традицию исторического детектива в конце XX века «подхватили» М. Климкович и М. Адамчик, написавшие повесть «Каханка д'ябла, або Карона Вітаўта Вялікага» (1991) [301], события которой развиваются вокруг короны Витовта Великого, предназначенной для его коронации в 1429 году. Своеобразный синтез классического английского детектива и белорусской истории XVIII века представляет собой повесть М. Адамчика «Забойства на Каляды» (1992) [14]. Тенденцию советской «милицейской» детективной повести в последней трети XX века продолжают Н. Чергинец в сборнике повестей «Служба дни и ночи» (1981) [397], В. Правдин в повести «Боль (Споведзь міліцыянера)» (1996) [286]. Чистоту жанра детективной повести сохраняет М. Климкович в произведении «Сцэнар смерці» (1990) [182].

На наш взгляд, специфика детективной повести заключается в том, что метонимическая сущность повести (отражение через частное общих закономерностей эпохи) в рамках данной жанровой формы сведена к минимуму. Это объясняется существованием неких априорных правил построения и развития сюжета детективной повести, стереотипностью (ограниченным ролевым спектром) поведения персонажей. И потому в полной мере трансформация художественной парадигмы воплощения в детективной повести не находит.

Встает вопрос о степени соотнесенности ***фантастических повестей*** с реалистической или модернистской парадигмой. В литературоведении бытует мнение о том, что кризис административной системы в конце 1960-х отражается и в области литературы: научная фантастика повторяется, теряет читателя и начинает смыкаться с реалистической литературой, уходя от фантастических реалий (братья Стругацкие) и занимаясь психологическими, философскими аспектами бытия. Соответственно, в литературоведении «возвращается» самостоятельность жанрам утопии и антиутопии. Думается, что здесь следует размышлять о степени «дозированности» фантастического в художественном произведении, о его реализации на формальном (как прием) или содержательном (как метод) уровнях текста. Так, активное использование приема фантастической художественной условности порождает явления «на стыке» реализма и модернизма, что в литературоведении классифицируют как «иную прозу», «другую прозу». В случае если фантастическое допущение является сюжетообразующим,

Репозиторий БГУ

правомерно говорить о жанре фантастической повести или романа. Обе эти тенденции будут рассмотрены нами подробнее в контексте разговора о модернистской парадигме.

В настоящей главе в фокус нашего исследовательского внимания попадут повести, соотносящиеся с тремя ключевыми жанровыми разновидностями: ***лирико-психологическая, нравственно-философская и социально-психологическая повесть.*** Выбор объектов исследования обусловлен их репрезентативными возможностями с точки зрения изучаемой проблемы (жанровой-стилевой динамики повести) и сравнительно-типологическим ракурсом исследования. Анализ идейно-эстетической и жанровой эволюции русской и белорусской реалистической повести второй половины XX века от лирико-психологической к нравственно-философской и социально-психологической позволит проследить процесс обновления реалистической парадигмы в обозначенный период; выявить общие закономерности и национальную специфику развития русской и белорусской реалистической прозы; раскрыть особенности взаимовлияния и рецепции эстетических явлений в национальных литературах.

2.2 Лирико-психологическая повесть

Одним из основных векторов развития реалистической прозы во второй половине XX века является осмысление событий Великой Отечественной войны. Военная проза как русских, так и белорусских писателей проникнута глубоким пониманием трагической сущности человека, вызывает у читателя чувство сопереживания, отличается философским размышлением над судьбой отдельной личности как части общества [371].

В литературоведении выделяют два направления развития военной прозы, условно обозначая их как «штабную» и «окопную» [111]. И если так называемая «штабная» или «генеральская» проза демонстрирует стремление авторов создать масштабное эпическое полотно, то в «окопной», или «лейтенантской», прозе происходит закономерная актуализация жанра повести, позволяющего сочетать эпическое и лирическое начала и осмыслить индивидуальный путь (социальный и духовный) человека на войне.

По мнению А.Ю. Горбачева, «окопная» проза воплощала две разнонаправленные тенденции: «“оптимистическую” (если в произведении пафос борьбы и страдания уравновешивался пафосом победы) и “пессимистическую” (борьба и страдание усугублялись отчаянием, гибелью, а в случае гибели – ощущунием невосполнимости, абсолютности потери. “Оптимистическая” часть “окопной” прозы обычно располагалась в художественном пространстве между реализмом и социалистическим реализмом, “пессимистическая” – между реализмом и экзистенциализмом» [111, с. 48].

Репозиторий ВГУ

Можем предположить, что так называемые «оптимистическая» и «пессимистическая» составляющие «окопной» прозы отражают эволюцию военной прозы во второй половине XX века, и это подтверждается эволюцией повести данного периода.

Так, в прозе 1950-х годов наметился переход от плакатного героического пафоса к осмыслению реального военного опыта самих вчерашних «окопников». Собственно «точкой отсчета» «окопной» прозы можно считать опубликованную в 1946 году повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» [261]. Феномен произведения, в котором присутствуют элементы и бытовой, и психологической, и героической повести, обусловлен тем, что сам автор – боевой офицер, а не профессиональный писатель – не был ограничен канонами соцреалистической эстетики и главной своей целью, думается, видел изображение ежедневного воинского подвига, коим является само существование человека в условиях боевых действий. Такая правда о войне, безусловно, мало соотносилась с соцреалистическим воспеванием «героической личности в героических обстоятельствах», но повесть В. Некрасова создала основу для появления (в том числе, и в советской печати) повестей Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» (1957) [69], «Последние залпы» (1959) [69]; Г. Бакланова «Южнее главного удара» (1957) [40], «Пядь земли» (1959) [40]; И. Шамякина «Агонь і снег» (1958) [405]; В. Быкова «Жураўліны крык» (1959) [75], «Трэцяя ракета» (1961) [79, т. 1]; Б. Саченко «Палон» (1961) [325], «Пакуль не развіднела» (1965) [324], «Апошнія і першыя» (1966) [320] и др. В названных повестях личный военный опыт авторов шел вразрез с героико-романтическим ритуалом советской прозы.

Анализируя литературный процесс конца 1950-х – 1960-х годов, Н.Л. Лейдерман справедливо отмечает формирование новой жанровой разновидности в контексте военной прозы – *лирико-психологической повести*.

В повестях такого типа, как правило, преобладает трагический модус художественности. Драматизм произведений усиливается еще и тем, что хронотоп лирико-психологической повести в большинстве случаев ограничен несколькими сутками (одним боем) и масштабом окопа (батареи, роты), что приводит к максимальной напряженности сюжета. И если «авторы военных повестей конца 1950-х годов еще оглядывались на привычные конструкции военного романа начала десятилетия с его тенденцией к панорамности и событийности» [212, с. 74], то конфликт лирико-психологической повести в военной прозе 1960-х годов – это отражение ситуации наивысшего духовного напряжения, поставившей героя перед нравственным выбором. Нередко этот выбор оплачивается жизнью. Отметим, что в повестях второй половины 1950-х годов зачастую нивелировалась значимость самого военного события, в котором герои принимали участие. Солдаты погибали за «Пядь земли» «Южнее главного удара».

Репозиторий ВГУ

На первый план выходила психологическая значимость события, его влияние на формирование личности героя.

В произведениях, созданных в 1960-е – начале 1970-х годов (В. Астафьев «Звездопад» (1960–1973) [32, т. 2], К. Воробьев «Крик» (1962) [94], «Убиты под Москвой» (1961) [94], В. Быков «Альпійская балада» (1963) [77], «Мёртвым не баліць» (1965) [81, т. 3], «Круглянскі мост» (1968) [79, т. 5], И. Пташников «Лонва», «Тартак» (1967) [295], Б. Саченко «Пакуль не развіднела», «Апошнія і першыя» и др.), наблюдается стремление авторов сочетать глубину психологического анализа с объективным описанием реальных исторических событий.

Этим объясняется доминирование жанра лирико-психологической повести в военной прозе обозначенного периода. Предметом художественного исследования в произведениях становятся движения души героя, обусловленные реалиями военного времени: «Необходимо было выбрать из жизни именно тот предельно локальный отрезок пространства и времени, когда душа героя пребывает в состоянии наивысшего эмоционального напряжения, когда совершается нравственное преображение характера, когда рождается Личность» [212, с. 76].

Подобный объект изображения требовал от писателей преодоления схематизма, свойственного проникнутой героическим пафосом повести 1940-х – начала 1950-х годов о войне, расширения нравственно-этической проблематики. В связи с этим в жанровой структуре повести происходят определенные *морфологические изменения*. В ряде произведений наблюдаются формальные и содержательные элементы, нетипичные для реалистической парадигмы (и эта тенденция усиливается к 1970-м). Авторы апеллируют к эстетическим принципам сентиментализма и романтизма (Б. Васильев «А зори здесь тихие…» (1969) [84], В. Астафьев «Пастух и пастушка» (1967–1971–1989) [30], В. Быков «Альпійская балада» и др.), усиливается экзистенциальное звучание произведений (К. Воробьев «Убиты под Москвой», Г. Бакланов «Пядь земли», В. Быков «Дажыць да світання» (1972) [78] и др.). Попытаемся проиллюстрировать данную эстетическую трансформацию на примере сравнительного анализа повестей В. Астафьева «Пастух и пастушка» и В. Быкова «Альпійская балада».

«Современная пастораль» – так В. Астафьев определяет жанровое своеобразие повести, апеллируя к формальным и тематическим признакам жанра, получившего распространение у сентименталистов и их предшественников. Жанровая специфика повести В. Быкова подчеркнута в названии. Повествование о романтическом чувстве, объединившем двух молодых людей в тяжелые дни войны, белорусский писатель облекает в форму баллады – излюбленного жанра западноевропейских романтиков. Примечательно, что в XVII–XVIII веках и пастораль, и баллада композиционно и содержательно находились в оппозиции к тематике и формам классицизма,

Репозиторий ВГУ

вызывая со стороны его представителей резкий отпор (что особенно отчетливо проявилось в западноевропейской литературе).

К работе над повестью «Пастух и пастушка» В. Астафьев обращался на протяжении всего творческого пути (последняя редакция относится к 1994 году). Следовательно, мировоззренческая эволюция писателя в полной мере нашла отражение в произведении. Размышляя об этапах этой эволюции, Н.В. Ковтун заметила: «Автор двигается от резкого осуждения закрытой, косной религии староверов в канонической версии повести “Стародуб” до глубокого уважения стойкости, преданности своей вере, которую демонстрируют сокровенные герои итогового романа “Прокляты и убиты”» [184, с. 353]. П.А. Гончаров также прослеживает путь нравственных исканий В. Астафьева от богоборческих мотивов к пантеизму и деизму [109]. На наш взгляд, комплекс идей, поэтапно воплощенный в прозе В. Астафьева, перекликается с идеями русского религиозно-философского космизма (в частности, с тем относительно самостоятельным течением в русском космизме, которое связано с философией всеединства В.С. Соловьева [345]). Ее характерная особенность – идея внутреннего единства человека, природы как основных элементов гармоничного космоса и божественного начала, порождающего и поддерживающего этот органический строй бытия. Однако технический прогресс, приводящий общество к самоистреблению, нарушает это единство. Не случайно даже в произведении на военную тематику наблюдается противопоставление «естественной жизни» и технократической цивилизации с ее войнами и социальными катастрофами. *Сюжетно-композиционная организация* пасторали, ставящей в оппозицию беспечный быт пастухов на лоне природы и жизнь горожан, наполненную нуждой, горем и всяческими бедствиями, как нельзя лучше раскрывает данную проблематику.

Безусловно, пастораль в творческой практике В. Астафьева получает свое (соответствующее теме и времени создания произведения) осмысление. Название «Пастух и пастушка» в самой повести интерпретируется не однажды, всякий раз приобретая новую семантику. Впервые словосочетание «пастух и пастушка», отсылающее к пасторали, возникает в повести при описании стариков, пасших до войны колхозный табун и убитых во время артобстрела. Сентиментальности образам неизвестных старика и старушки добавляет тот факт, что руки их после смерти невозможно было разнять, и похоронили мужа и жену в одной могиле «вместе на веки вечные» [30, с. 394].

На *сюжетно-композиционном уровне* в повести В. Астафьева выявляется противопоставление идеализма и жестокой реальности войны. Названия глав повести «Свидание», «Прощание», «Успение» носят подчеркнуто невоенный характер. Эта иллюзия поддерживается эпиграфами из лирических произведений. Однако первая глава «Бой» и эпиграф к ней, представляющий собой опровержение пушкинской строки, заведомо предрекают несостоятельность, неуместность последующего повествования

Репозиторий ВГУ

в сентиментальном ключе, настраивает не на лирическое, а на трагическое звучание повести: на войне нет места лирике и романтике, как бы герои в них ни нуждались.

Пастораль в творческой интерпретации В. Астафьева сохраняет один из главных сентименталистских конфликтов: столкновение естественной человеческой жизни и цивилизации. Писатели-сентименталисты исходили из посылки, что только сливаясь с природой, человек обретает счастье. Цивилизация, напротив, является враждебной ему средой, духовно опустошает его. Показателен сон Бориса Костяева о паровозе, поглощенном водой. Герой ощущает, что «мир этот, залитый солнцем, вовсе успокоится» лишь тогда, когда паровоз «ухнет в глубину, зашипит головешкою» [30, с. 442]. Аллегория этого сна весьма прозрачна. Земля избавляется от машины и человека, управляющего машиной, как от чего-то чужеродного, нарушающего гармонию. Мать-природа должна давать жизнь. Человек ничтожен перед этой глобальной задачей: «Она занята своим вековечным делом. Она на сносях, готовится рожать и, как всякая роженица, вслушивается только в себя, в жизнь, шевелящуюся в недре, и до него, выдохшегося человечишки, нет ей никакого дела – она вечна, а он мимолетный гость на ней» [30, с. 492].

Война, как и любое зло, – порождение цивилизации, искажающей естественные задатки человека. Попытка Бориса подорвать немецкий танк приобретает в повести В. Астафьева масштабы поединка человека и машины, человека и технократической цивилизации, которая теперь готовится уничтожить своего создателя: «…за этим и до этого ничего не было – ни жизни, ни смерти, ни боя, ни мира, ни людей, остались только он и машина, и миг для схватки с нею» [30, с. 379]. Трагедия в том, что поединок этот завершится гибелью обоих. В финале повести вновь появляются образы морально опустошенного человека и машины, которые движутся к общей остановке: «Движение поезда как бы вобрало его в себя, и они сделались единым – машина и человек, мчались вместе к заветной остановке, где… будет тихо-тихо, покойно-покойно» [30, с. 498–499].

В литературоведении XX века балладу часто характеризуют как «фабулярное стихотворение» [366]. Отметим, что для понимания идейно-художественной концепции повести В. Быкова «Альпійская балада» важно учитывать и тематические признаки жанра. Так, жанр баллады в английской и шотландской литературах XV века отличался преобладанием трагических сюжетов, связанных с несчастной любовью. В балладе фиксировались только высшие моменты развития действия, осуществлялась предельная драматизация повествования. По всей вероятности, перечисленные особенности баллады обусловили возрождение жанра в литературе середины и второй половины XX века путем обновления его тематики. В поэзии военных лет к этому жанру часто апеллирует А. Твардовский.

Жанровая специфика баллады находит воплощение и в *сюжетно-композиционной организации* анализируемой повести В. Быкова. В произ-

Репозиторий ВГУ

ведении опущены или упомянуты вскользь логические звенья судьбы героев (их довоенные и первые военные годы, их формирование в разных социальных и культурных условиях). Можно сказать, что читатель становится свидетелем кульминации событий – трех дней побега, объединивших Ивана и Джулию не только общей целью, общей опасностью, но и взаимным чувством. Трагизм романтических взаимоотношений мужчины и женщины предопределен историческими событиями, на фоне которых зарождается и крепнет любовь героев. Действие (что свойственно литературе романтизма) разворачивается в австрийских Альпах. Антураж трудно назвать типичным для советской военной прозы.

Писатели-романтики, создавая в произведении особый, прекрасный мир, отличный от эмпирически воспринимаемой действительности, не «напоминали» героям и читателям об иллюзорности этого мира. В пасторали В. Астафьева и балладе В. Быкова указания на жесткую оппозиционность мечты и действительности присутствуют постоянно, становятся основой *сюжетно-композиционной организации произведений*. Вспомним, что одним из важных элементов повествования в литературе сентиментализма является авторская рефлексия по поводу описываемого, поскольку сентименталисты отвергали отстранение автора от предмета изображения. В. Астафьев использует авторскую рефлексию как способ дифференциации мечты и действительности. Так, идиллические представления о встрече после войны, возникающие в воображении Бориса и Люси, прерываются голосом автора, возвращающим к реальности: «Но ничего этого не было и быть не могло» [30, с. 479]. Являя себя в тексте, автор предлагает несколько вариантов развития одного и того же события. Так происходит, например, в рассказе о возможной судьбе солдата на войне. Завершив повествование гибелью безымянного героя, автор тут же предлагает иной вариант: «Ну, а если по-другому? По-счастливому если?» [30, с. 423]. Подобная вариативность как бы подчеркивает неопределенность судьбы человека на фронте, неизвестность исхода в каждом конкретном случае, когда финал повествования «дописывает» суровая правда боевых действий. Дифференцируя иллюзию и действительность, В. Астафьев позволяет себе даже скрытую иронию в адрес эстетики соцреализма. Уже в редакции 1974 года присутствует эпизод, в котором солдаты после боя смотрят кино «на простыне, прикрепленной к стволам сосен» [30, с. 440]. В фильме «развеселый парень Антоша Рыбкин, напевая песенки, запросто дурачил затурканных, суетливых врагов. Зрители чистосердечно радовались удачам киношного вояки. Сами они находились на совсем другой войне» [30, с. 440]. Можно даже предположить, что мифотворчество соцреализма заложило предпосылки синтеза прозы последней трети XX века с сентиментальным и романтическим стилями. Только если соцреализм преподносил читателю (зрителю) социальный миф как реальность, писатели-реалисты,

Репозиторий ВГУ

использующие в своем творчестве элементы неклассической эстетики, четко разграничивают иллюзию и реальный мир.

В «Альпійскай баладзе» В. Быкова противопоставление мечты и действительности прослеживается на уровне образной системы. Романтизм и идеализм Джулии уравновешивается собранностью и расчетливостью Ивана. Даже постоянная угроза жизни не мешает Джулии по-детски восторгаться красотой альпийских пейзажей, верить в благополучный исход их побега (и зачастую вести себя неосмотрительно), надеяться на совместное будущее с Иваном после войны. Иван, переживший тяжелые годы раскулачивания и голода в деревне, осуществивший несколько неудачных попыток побега из немецкого плена, оценивает ситуацию гораздо более реалистично: «Мусіць, вырваўшыся з лагера і спазнаўшы каханне ў гэтым дзівосным макавым раі, яна падумала, што ўсё страшнае ўжо ззаду, а наперадзе толькі радасць. Калі б так! Варта хоць трошкі разважыць, як стане зразумела, колькі яшчэ пакут наперадзе: аўтастрады ў даліне, перайсці якія вельмі нават нялёгка, рэкі, пераплыць якія хто ведае як, населеныя пункты, якія не абмінуць. А людзі, засады, сабакі... І ў дадатак да ўсяго недаступны снежны хрыбет! Як перайсці яго ім, распранутым, разутым, галодным?» [77, с. 301]. Иван горячо любит свою родину, мысли о ней помогают герою бороться, но идеализировать ее, в отличие от Джулии он не склонен. Скупо и с неохотой Иван рассказывает девушке правду о коллективизации и репрессиях; герой осведомлен и о незавидной участи бывших военнопленных в своей стране. Отметим, что сам факт наличия в произведении советской литературы героя, оценивающего не только военное настоящее, но и непростое прошлое своей страны, свидетельствует о выходе писателя за рамки соцреализма и расширении идейно-тематических границ повести.

Трагическое несовпадение мечты и реальности уходит своими корнями в поздний немецкий романтизм (творчество Клейста, Гофмана). В военных повестях В. Астафьева и В. Быкова данная оппозиция подчеркивает антигуманную сущность войны, не оставляющую места естественным человеческим чувствам.

На уровне *речевой организации* в повестях В. Астафьева и В. Быкова постоянно ощущается неуместность, несвоевременность, фальшивость сентименталистской и романтической эстетики на фоне военных событий. Так, в «Пастухе и пастушке» сентиментальный план повествования постоянно сталкивается с суровой действительностью войны. В сцене похорон старика и старушки высокая патетика прерывается упоминанием о том, что «могила весной просядет – земля-то мерзлая, со снегом» [30, с. 395]. Неуместными, «из другой жизни» кажутся воспоминания Бориса Костяева о довоенном детстве, о московском театре, где «танцевали двое – он и она, пастух и пастушка» [30, с. 451], – так не сочетается «балетная картинка» с тем, что пришлось пережить на оккупированной территории Люсе, с военными буднями обоих героев.

Репозиторий ВГУ

Попытка примирить пастораль с действительностью рождает горькую иронию: «И не было возле скотины пастухов, а все пастушки школьного и престарелого возраста» [30, с. 476]. Изображение обескровленного, обезлюдевшего села чрезвычайно далеко от идиллического. Выстрел, смертельно ранивший опытного вояку Карышева, воспринимается им как «с оттяжкой щелкнувший бич», которым «деревенский пастух гнал из-за поскотины коров» [30, с. 484]. Однако лирическая деревенская сцена в данном случае предвосхищает гибель героя и сиротство его семьи.

Образы пастуха и пастушки имеют характер художественного обобщения: «Он плакал сухими слезами о старике и старухе, которых закопали в огороде. Лиц пастуха и пастушки он уже не помнил, и выходило: похожи они на мать, на отца, на всех людей, которых он знал когда-то» [30, с. 498]. Война не только убила упомянутых старика и старушку, но нарушила гармонию в обществе. Трагедия затронула всех людей, приобрела вселенский масштаб.

В «Альпійскай баладзе» В. Быкова столкновение природы и цивилизации не имеет такой остроты, как в повести В. Астафьева. Антигуманность войны становится очевидной, благодаря подчеркнуто лирическим, не имеющим ничего общего с военными действиями альпийским пейзажам. Красота природы, так соответствующая зарождению самого светлого человеческого чувства, очевидно контрастирует с жестокой правдой войны. Романтический герой был бы вполне органичен на фоне экзотических пейзажей, а героям В. Быкова постоянно приходится «вырывать» себя из очарования природы, так как правда жизни постоянно напоминает о себе: «Нешта святочнае, замілавана-сардэчнае лунала над гэтымі гарамі і лугам, не верылася нават у небяспеку, у палон і магчымую пагоню і думалася: ці не прысніўся яму ўвесь мінулы паўгадавы жах лагераў з эсэсманамі, смерцю, смуродам крэматорыяў, несціханым брэхам аўчарак? А калі ўсё тое было сапраўды, то як побач з ім магло існаваць на зямлі гэтае бессмяротнае харство прыроды, якая гэта вялікая сіла жыцця аддзяліла-адасобіла яе чысціню ад злачыннае ашалеласці людзей? Але тое агіднае, на жаль, не прыснілася, яно не было зданню – іх размаляваная палосамі і кругамі вопратка штохвілінна напамінала аб тым, што было і ад чаго яны канчаткова яшчэ не адкараскаліся» [77, с. 272–273]. Отметим параллелизм естественного для молодых людей чувства любви, которое обогащает и питает душу, и потока, питающего недра земли: «Недзе зусім блізка пад імі, здавалася, у глыбінных нетрах зямлі гуў, імкнуў, струменіў шалёны паток, ён цягнуў, вабіў у свае неспазнаныя нетры-глыбіні; у хлопца не стала сілы супраціўляцца яму... Яна забілася рыбінай, заплескатала ў ягоных руках, на шырока расхінутых вуснах нараджаліся і паміралі словы – чужыя, родныя, вельмі зразумелыя словы...» [77, с. 295]. Гармония природы и жестокость войны противопоставлены с точки зрения естественности

Репозиторий ВГУ

или противоестественности для жизни человека, что находит воплощение в *речевой организации* повести.

На *семантическом уровне,* изображая *героя в ситуации нравственного выбора*, В. Астафьев и В. Быков размышляют о духовно-нравственных основах этого выбора, о возможности или невозможности героев противостоять разрушительной военной действительности.

Оба писателя сходятся в мысли о том, что война духовно опустошает человека, ведет его по пути нравственной деградации, ожесточает. Привычка к войне, отношение к ней как к будничному делу, к работе – отправная точка, свидетельствующая о смене морально-этических координат: «Солдаты шли в атаку перебежками, неторопливо, деловито, словно не в бою, на работе были они и выполняли ее расчетливо, обстоятельно, не обращая вроде бы никакого внимания друг на друга и на своего командира» [30, с. 420]. Такая «привычка» приводит к утрате человеческих ценностей, нравственных ориентиров, к безграничной душевной усталости, выходом из которой видится только смерть. Ярким примером растления человека на войне в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» является образ старшины Мохнакова. Герой, имеющий семью, двоих детей, смелый и удачливый воин, постепенно теряет человеческий облик: пытается надругаться над хозяйкой дома, в котором расположился взвод, мародерствует, обирая убитых. Подчеркнем, что мотив деградации человека на войне в поздних редакциях повести усиливается: в изначальном варианте отсутствует эпизод, где Мохнаков демонстрирует Костяеву кисет, набитый золотыми коронками. Трагедия героя заключается в том, что он сам осознает происходящие с ним перемены, ощущает внутреннюю пустоту и ожесточение: «Я весь истратился на войну. Весь! Сердце истратил… Не жаль мне никого» [30, с. 438]. Гибель старшины Мохнакова, бросившегося с гранатой под танк, в таком ракурсе представляется не подвигом, а сознательным актом самоубийства – ухода из мира, превращающего его в чудовище. Показательна в этом плане и смерть главного героя повести, Бориса Костяева. Уход героя из жизни объясняется не ранением в предплечье, а отсутствием желания жить. С точки зрения Н.В. Ковтун, фабулярная логика повести «неумолимо свидетельствует об отступничестве, усталости человека “нести свою душу” в самоистребляющемся материальном мире» [183, с. 404]. На протяжении всего повествования Борис неоднократно испытывает желание «выключиться из этой жизни, из себя выключиться» [30, с. 432]. Мысль о смерти уже не пугает героя, а дает надежду на избавление. Дальнейшее существование представляется бессмысленным для человека, истратившего все душевные силы: «Зачем? Для чего? Убивать или быть убитым? Не-ет, не-ет, не-ет! Хватит! Чтобы победить и вернуться домой? Но победят и без него, это уж теперь совершенно ясно, да не скоро победят. А у него нет ни сил, ни духу, весь пар из него вышел, душа и тело выболели, устали» [30, с. 495]. Судьбы Мохнакова и Костяева – частные при-

Репозиторий ВГУ

меры великого множества исковерканных войной судеб. Об этом свидетельствует образ безымянного солдата, расстреливающего безоружных пленных в неудержимом желании отомстить за сожженную семью: «Я их тыщу… Тыщу кончу! Резать буду, грызть!..» [30, с. 433].

Война ожесточает и главного героя повести В. Быкова «Альпійская балада» Ивана Терешку. Состояние Ивана в первые минуты побега сравнивается с состоянием немецкого пса, готового в любой момент броситься на человека: «Ён таксама некалькі секунд, паклаўшы на траву дрыготкія рукі, стаяў на каленях і амаль не па-чалавечы, здзічэла глядзеў на сабаку» [75, с. 180]. Иван, заботящийся о сохранении собственной жизни, грубо обращается с девушкой, оказавшейся рядом: «І тады Іван, не справіўшыся з напятымі нервамі і ўзарваны спазнелаю злосцю, ляснуў яе па шчацэ» [77, с. 183]. Безвыходность их с Джулией положения заставляет Ивана ограбить австрийского лесника, встреченного беглецами в Альпах. Однако герои В. Быкова, в отличие от героев В. Астафьева, сталкиваясь с бесчеловечными реалиями военного времени, испытывают не усталость, а злость и желание борьбы с теми людьми и обстоятельствами, которые толкают их на безнравственные поступки: «Іван… з нечаканаю злосцю вылаяўся ў душы, адчуўшы, як гэта агідна і подла тое, на што ён мусіў цяпер пайсці» [77, с. 213]; «у гэтыя некалькі кароценькіх і напружаных хвілін хлопец страшным унутраным праклёнам памянуў тых, праз каго ён мусіў рабіць такое» [77, с. 217]. Ожесточенность Ивана в большей степени обусловлена конкретными событиями (плен, побег из плена, страх за свою жизнь и за жизнь Джулии), нежели духовная опустошенность Мохнакова и Костяева. Озлобленность Терешки помогает ему бороться за жизнь, в то время как герои Астафьева предпочитают покинуть уничтоживший их безжалостный мир.

Осмысливая фронтовой опыт своего поколения, В. Астафьев и В. Быков задаются вопросом о том, что помогало человеку окончательно не сломаться, становилось внутренней опорой, позволяющей сохранить себя, не растерять человеческие качества. В литературе романтизма герои, утратив веру в социум и технократическую цивилизацию, стремятся отыскать другой путь, путь к идеалу, к вечному, к абсолюту. В повестях русского и белорусского писателей выстоять в годы войны помогают традиционные нравственные ценности (в том случае, если герою удается их сохранить или осознать необходимость обретения духовной опоры).

Как мы уже отмечали, завершающим этапом мировоззренческой эволюции В. Астафьева становится обращение к христианским традициям. Роман «Прокляты и убиты», созданный в 1990-е годы, называют первым романом о войне, написанным с христианских позиций. В нескольких редакциях повести «Пастух и пастушка» тема спасения души путем обращения к вере только нащупывается писателем, усиливая свое звучание в редакции 1994 года. В произведении прослеживается мысль о том, что к мо-

Репозиторий ВГУ

литве на войне прибегают люди зрелого возраста. Именно поколение отцов выступает хранителем христианской духовности, религиозное мировоззрение помогает им сохранить себя в самых трагических ситуациях войны: «Пожилой долговязый боец Ланцов прочел над могилой складную, тихую молитву, и никто не осудил его за это: покойники-то старики» [30, с. 395]. Здесь В. Астафьев поднимает еще одну проблему: осуждение религиозности, насаждение атеистических взглядов лишает молодых людей нравственных ориентиров, отнимает у них точку опоры, оставляет духовно незащищенными перед лицом трагедии: «Раньше бы хоть помолились, – сказала Люся, теребя отвороты его шинели. – Но мы же не верующие. Атеисты мы…» [30, с. 474].

Эта же проблема затрагивается В. Быковым в «Альпійскай баладзе». Итальянке Джулии ее коммунистические убеждения не помешали сохранить христианское мировосприятие. В самые тяжелые моменты, на грани гибели она находит спасение в молитве: «Джулія, склаўшы ля грудзей далоні, упала на калені, і вусны яе таропка-таропка зашапталі нейкія словы…

– Санта Марія поможет. Я просіт очен-очен...

Ён шчыра здзівіўся.

– Кінь ты! Хто паможа?» [77, с. 313].

Примечательно, что если Люся, героиня повести В. Астафьева, искренне сожалеет о невозможности молитвы, о запретности ее, то Иван Терешка вовсе не понимает Джулию: молодой человек, воспитанный в советском государстве, далек от религиозных представлений.

Разрушительная сила войны, по мысли В. Астафьева, может отнять у человека даже традиционную опору, вечные ценности. Ни старшина Мохнаков, оставивший в тылу жену и детей, ни Борис Костяев, получающий трогательные письма от матери и с трепетом вспоминающий довоенное детство, не находят моральной опоры в семье. Тепло домашнего очага – атрибут «прошлой» жизни. Оно не в силах противостоять ужасам войны, уберечь человека, ежедневно сталкивающегося со смертью, от духовного опустошения. Слишком кратковременной оказывается иллюзия «нормальной» жизни для Бориса и Люси. Мечта о счастье остается мечтой.

Следует отметить, что во многих военных (и не только) произведениях В. Астафьева наиболее «жизнеспособными» оказываются герои-крестьяне, воспитанные в патриархальных устоях, умеющие притерпеться к трудностям и по-христиански к ним относиться, высшей ценностью почитающие работу на земле и жизнь в гармонии с природой. Повесть «Пастух и пастушка» не исключение. В. Астафьеву удалось создать яркие образы мужиков-алтайцев, Карышева и Малышева, чей быт на войне был основан на крестьянской взаимовыручке, народной мудрости и смекалке. Показательна и сцена в санитарном поезде, где сосед Бориса, безымянный мужик, считавшийся у медперсонала безнадежным, буквально на глазах оживает и идет на поправку, увидев в окне распаханную борозду, землю, ждущую руки хозяина. В ней он находит спасение физическое и духовное, на нее как на опору указывает Бо-

Репозиторий ВГУ

рису: «Ты, парень, не скисай! Имайся за травку-то, имайся за вешнюю! Она выташшыт. В ей знаешь, какая сила! Камень колет!» [30, с. 497]. Вера, семья, созидательный труд на земле – вот нравственные ориентиры, к которым, по В. Астафьеву, необходимо стремиться.

Эпизоды повести, в которых утверждаются эти человеческие ценности, решены в особой стилистической манере. Тонким лиризмом окрашены воспоминания Бориса о родительской семье и городе детства, старомодной патриархальностью овеяны письма его матери, преувеличенно восторженным, многословным становится крестьянин, наблюдающий весну из окон санитарного поезда. Все это в совокупности, вероятно, и позволило исследователям говорить об особом, сентиментальном строе прозы В. Астафьева [213, т. 2]. В то же время писатель правдиво изображает, как человек на войне утрачивает веру в гуманистические идеалы, растрачивает себя, теряет желание жить. *Тип героя, совершающего выбор в пользу духовного отступничества*, свидетельствует о том, что лирическое начало в повести постепенно утрачивает свое доминирующее значение, уступая место нравственно-философской проблематике.

Думается, что художественные особенности повести В. Быкова «Альпійская балада» свидетельствуют о более последовательной реализации в произведении белорусского автора эстетических принципов предромантизма и романтизма. Так, на примере главной героини повести Джулии раскрыт один из ключевых романтических конфликтов – конфликт героя-бунтаря со средой. Девушка одержима мечтой о социальной справедливости, она усваивает коммунистические взгляды, идеализирует советскую государственность, порывает отношения с отцом-фашистом, убегает из привычной для себя обеспеченной среды на фронт.

С точки зрения писателей-сентименталистов, главной целью человеческого существования является достижение счастья. Сбежавшие из фашистского лагеря Иван и Джулия испытывают «імкненне да шчасця» [77, с. 301], готовы за него бороться. Надежда на счастье укрепляет в героях желание жить, но даже сильнее жажды жизни оказывается стремление обрести свободу. Его также можно было бы трактовать как романтический порыв, однако в условиях каторжных работ в немецком плену надежда на свободу становится последней «соломинкой» для человека, отчаявшегося «выжыць тут, у лагеры смерці» [77, с. 190].

То, что для любимых героев В. Астафьева составляет основу народной нравственности – любовь к родной земле, мирный крестьянский труд, жизнь в гармонии с природой – для Ивана Терешки воплощено в понятии «Родина». Какой бы трудной ни была жизнь в советской Беларуси периода коллективизации, в годы войны воспоминания о пережитых испытаниях уступают место чистому и светлому образу родного края, который бережно хранится в сердце и помогает жить: «Усё было. Старое ламалі, перабудоўвалі – нялёгка гэта далося. З крывёй. І ўсё ж труднае хутка забываецца,

Репозиторий ВГУ

помніцца добрае. Часам здаецца: нічога гэтага і не было. Жылі цяжка, клапотна, можа, і несправядліва ў чымсьці. Але ў міры. А гэта галоўнае. Я вось думаю калі: няхай бы зноў усё вярнулася – і цяжкасці, і голад, але без вайны каб. Усё б адолелі» [77, с. 291].

Тематическая общность исследуемых повестей В. Астафьева и В. Быкова указывает на то, что оба писателя задаются вопросом: может ли любовь на войне стать опорой человеческого духа, уберечь душу от растления? Ответ не однозначен. В повестях «Пастух и пастушка» и «Альпійская балада» случайная встреча в тревожные дни войны объединяет двух людей с разным военным, личным и социальным опытом, с разными представлениями о мире. В иных (не военных) условиях им вряд ли суждено было бы встретиться. Зарождение чувства во многом обусловлено молодостью героев и естественным порывом молодости – любить. Так, ничего, кроме одновременного побега из немецкого лагеря, не связывало Ивана, жителя белорусской деревни Терешки и итальянку Джулию. Более того, откровенно враждебно отнесся Ивана к нежелательной попутчице. И только тоска по человеческому теплу, усталость от одиночества заставляют Ивана взглянуть на девушку другими глазами: «І асабліва нясцерпна хацелася міру, дабра і роднае, блізкае душы побач» [77, с. 242]. За три дня побега молодые люди пытаются узнать и понять друг друга. Незнакомый мир познается не сразу, иногда это происходит через боль и взаимное недоверие. Нелегко принять Джулии правду о коллективизации в стране, которую она идеализирует, нелегко Ивану поверить в искренность намерений девушки, выросшей в семье итальянского коммерсанта. Однако герои В. Быкова стараются постичь друг друга, любовь помогает им преодолеть непонимание: «Хацелася пазіраць так, бясконца, уважліва пазнаваць пачуццём зманлівую таямніцу чалавечай душы. Наперакор усяму ён адкрыў у ёй неспадзяванае – сціплае і радаснае – і, здаецца, ледзьве не захлынуўся быў у той сваёй першай хмельнасці» [77, с. 296]. Чувство, внезапно связавшее Ивана и Джулию, вернуло героев в мир истинных человеческих ценностей, «растопило» их огрубевшие на войне души, обогатило и возвысило влюбленных над бессмысленной жестокостью войны.

Казалось бы, у героев В. Астафьева гораздо меньше причин для непонимания. Бориса и Люсю могли бы объединить общие воспоминания о довоенном прошлом, когда Люся училась музыке, а Борис ездил с мамой в театр. Тем не менее, правда В. Астафьева о войне не позволяет утверждать, что любовь к музыке и чтению, понимание искусства, чувство прекрасного – и есть те качества, которые способны «отогреть» истраченную на войне душу. Два дня, проведенные вместе, дарят героям мечту о мирной жизни. Однако и Люся, и Борис осознают неуместность, выдуманность этой идиллии. В стремлении очиститься от грязи и жестокости войны герои начинают разговаривать книжным языком: «Мы рождены друг для друга, как писалось в старинных романах» [30, с. 451], совершать поступки, предписан-

Репозиторий ВГУ

ные влюбленным в романтических произведениях: «Подхватив Люсю в беремя, как сноп, он неловко стал носить ее по комнате. Люся чувствовала, как ему тяжело, несподручно это занятие, но раз начитался благородных романов – пусть носит женщину на руках» [30, с. 465]. Но подобная «романтичность» не помогает Борису понять Люсю, облегчить страдания, выпавшие на долю молодой женщины в захваченной немцами деревне. Герои отдаляются друг от друга еще до разлуки: «Поели, и сделалось нечем заняться, не о чем вроде бы и говорить. Молча смотрели они перед собой в пустоту идущей на убыль ночи» [30, с. 452]. Замкнувшись каждый в своем горе, Борис и Люся не находят пути друг к другу. Идиллия, заявленная в названии, остается для героев повести «Пастух и пастушка» несбыточной мечтой, которая не спасает Бориса Костяева от опустошающей усталости, духовной, а затем и физической гибели: «Имя это виделось ему… в дивном сне, и сон продолжается, тихий, уютный сон, которому не обязательно сбываться, ибо он и так прекрасен…» [30, с. 495].

Таким образом, главным критерием оценки героев в анализируемых произведениях становится их способность или неспособность противостоять разрушающей действительности. В повести «Пастух и пастушка» В. Астафьев утверждает, что избежать духовного опустошения и деградации на войне удавалось только людям, имеющим прочные нравственные основы. О том, какие категории могли служить моральными ориентирами, говорилось выше. Так, христианский смысл названия последней главы повести – «Успение» плохо коррелирует со сценой погребения главного героя Бориса Костяева. Сопоставление двух изданий повести 1974 и 1994 годов позволяет сделать вывод, что данный эпизод подвергся серьезной трансформации. Однако в обоих случаях похороны героя представляют собой логическое завершение его душевного растления. В более ранней версии говорится о том, что «покойник оказался несуразным: остался в таком месте, где нет кладбища… Начальник полустанка сказал, что земля в России всюду своя, сделал домовину из досок, снятых с крыши сарая, пирамидку заострил из старого сигнального столбика…» [30, с. 503]. В варианте 1994 года писатель заменяет пирамидку образом наспех сколоченного креста, который сторож «спьяну, спутав ноги с головой, вбил топором в глиняные комки в головах покойного» (как бы лишив его тем самым возможности посмертной молитвы), а затем «постоял над могилой, попробовал перекреститься, да забыл, откуда начинать класть крест, высморкался, вздохнул и поковылял в стрелочную будку» [32, т. 3, с. 93]. Безусловно, такая интерпретация христианских традиций погребения исключает всякую возможность успения для героя, чья душа умерла еще до физической гибели.

Примечательно, что в главе «Успение» есть сцена похорон еще одного героя – крестьянина Карышева. Сюжетно она предваряет смерть Бориса и стилистически оформлена иначе. Карышев уходит, как и жил, обстоятельно, в последние минуты заботясь об осиротевшей семье. Малышев о смерти зем-

Репозиторий ВГУ

ляка и друга сообщает не иначе, как «Преставился» [30, с. 485]. Погребение Карышева – это обретение последнего приюта, а не возня на случайном полустанке с «несуразным покойником»: «Ночью без шума, без лишней возни, под звездами схоронили Карышева, сделали крест из жердей, и последний приют алтайского крестьянина впору пришелся на одичалом хуторском погосте» [30, с. 485–486]. Будучи свидетелем успения Карышева, Борис понимает: «Вот так умеют умирать русские люди! Вот так» [30, с. 485]. Однако главный герой повести «Пастух и пастушка» не находит в себе сил ни для дальнейшей жизни, ни для достойной кончины.

В. Быков наделяет Ивана Терешку, несмотря на его реалистическое мировосприятие, некоторыми чертами романтического персонажа. Об этом свидетельствуют его отчаянная борьба за свободу, которая важнее жизни, его желание наперекор всему быть счастливым рядом с любимой женщиной. Герой сражается до последнего патрона (даже осознавая безысходность борьбы) и погибает, спасая возлюбленную.

Коммуникативная стратегия повестей В. Астафьева и В. Быкова находит отражение в способах художественной завершенности произведений. Для «Пастуха и пастушки» В. Астафьева характерен трагический модус художественности, для «Альпійскай балады» В. Быкова – героический.

Модус трагического в повести В. Астафьева определяется еще и тем, что произведение «перенасыщено страшными натуралистическими сценами и подробностями, воссоздающими ужасный лик войны» [213, т. 2, с. 121]. Думается, однако, что само по себе обилие ужасающих деталей еще не позволяет говорить о полном синтезе повествовательной манеры В. Астафьева с эстетикой натурализма. Безусловно, налицо характерное для натурализма «протоколирование» реальности даже в самых античеловеческих ее проявлениях. Но заметим, что писатели-натуралисты изображали единичные явления, не стремясь к обобщению и типизации. Человеческие поступки, в их понимании, обусловливались физиологией, наследственностью и социальной средой, а главной движущей силой признавалось удовлетворение инстинктов. Подобное мировосприятие и эстетические принципы чужды художественной системе В. Астафьева. Стремясь достичь в своих военных произведениях абсолютного правдоподобия, каким бы пугающим и отталкивающим оно ни было, писатель осмысливает войну «как Апокалипсис – как некое вселенское зло, жертвами которого становятся все, русские и немцы, мужчины и женщины, юнцы и старцы» [213, т. 2, с. 121], то есть, выходит на максимальный уровень обобщения: «…черная злоба, черная ненависть, черная кровь задушили, залили все вокруг: ночь, снег, землю, время и пространство» [30, с. 376].

Кстати, ощущение катастрофичности исторического процесса, прослеживающееся в военной прозе В. Астафьева, было присуще английскому романтизму, сосредоточенному на проблемах развития общества и человечества в целом. Максимально обобщенным представляется и образ жен-

Репозиторий ВГУ

щины на могиле мужчины в сцене, которая композиционно обрамляет основное повествование. С одной стороны, воспоминания на заброшенной могиле как бы отсылают читателя к сентиментальному стилю, элементы которого использованы в произведении, с другой – передают трагедию исковерканных войной судеб, свидетельствуют о невозможности обретения счастья в этом мире, об одиночестве человека – прижизненном и посмертном: «А он, или то, что было им когда-то, остался в безмолвной земле, опутанный корнями трав и цветов, утихших до весны. Остался один – посреди России» [30, с. 504].

Иную, жизнеутверждающую тональность имеет эпилог «Альпійскай балады». Светлое, наполненное теплом письмо Джулии, адресованное жителям деревни Терешки, повествует о неожиданном продолжении романтической истории белорусского крестьянина и итальянки. Сын Джиованни, изучающий русский язык, является символом победы жизни и любви над смертью и разрушением. В этом смысле художественная концепция повести В. Быкова в 1965 году оказывается ближе миропониманию романтизма, нежели апокалиптические взгляды В. Астафьева в 1971-м.

Эстетический опыт В. Астафьева и В. Быкова позволяет утверждать, что синтез реалистической парадигмы с элементами сентиментализма, романтизма и экзистенциализма помог писателям заострить гуманистическую проблематику произведений, раскрыть сущность экзистенциальной трагедии человека на войне, обогатить художественную систему новыми приемами и средствами выразительности.

Как видно из приведенного выше анализа, *семантические изменения* в русской и белорусской реалистической повести о войне связаны, в первую очередь, с появлением особого *типа героя*. В конце 1950-х – 1960-е годы на смену «сверхчеловеку» военных и первых послевоенных произведений приходит герой лирико-психологической повести. Этот герой, несомненно, способен на героический поступок. Однако в героизме персонажей лирико-психологической повести пафос трагического преобладает над пафосом героического. Писатели ставят своих героев в ситуацию тяжелого нравственного выбора, а подвиг человека на войне нередко осмысливается как способность не поступиться своими моральными принципами, остаться человеком. Потому нравственный выбор героев часто оплачивается жизнью. В повести «Жураўліны крык» В. Быков, например, изображает героев с разным социальным и жизненным опытом, который детерминирует поступки каждого из них. Так, антиномия образов Карпенко и Фишера воплощает разные способы борьбы – силу физическую, силу власти и силу духовную. Предательство Пшеничного обусловлено личной драмой «сына кулака» в советском обществе. Все герои повести представлены в развитии (в случае с Иваном Пшеничным это путь деградации). Но, пожалуй, наиболее трагичным представляется образ Глечика, чье духовное становление оборвалось, едва начавшись.

Репозиторий ВГУ

В пограничной ситуации оказываются и герои других военных повестей В. Быкова 1960-х годов: «Здрада» (1960) [79, т. 1], «Трэцяя ракета», «Пастка» (1962) [81, т. 4], «Альпійская балада». Следует отметить, что центральным конфликтом этих повестей далеко не всегда оказывается конфликт между «своими» и «чужими». Это конфликт разных человеческих позиций (Тимошкин и Блищинский из «Здрады»), это осмысление военного конфликта как противостояния гуманизма и преступления против человечности, добра и зла («Здрада», «Трэцяя ракета»).

Всегда трагично раскрывается писателями тема любви на войне: В. Быков «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», В. Астафьев «Звездопад» и др. Драматизм любовной темы обусловлен не только гибелью героев, но и невозможностью, «несвоевременностью» романтических проявлений на войне. Отречение от первого серьезного чувства, приводящее к духовной опустошенности, – таково разрешение любовной коллизии в повести В. Астафьева «Звездопад».

Авторы лирико-психологической повести ставят вопрос о ценности и значимости каждой человеческой жизни. Зачастую они намеренно дегероизируют в масштабах войны в целом те локальные события, в которых персонажам приходится принимать участие; отдельные сражения представляются заведомо обреченными на поражение. Тем трагичнее оказывается нравственный выбор, который приходится совершать героям, тем острее звучит в повестях тема бессмысленной жестокости войны: Ю. Бондарев «Батальоны просят огня», «Последние залпы»; Г. Бакланов «Южнее главного удара», «Пядь земли», «Мертвые сраму не имут» (1961) [40]; Б. Васильев «А зори здесь тихие»; А. Кулаковский «Да ўсходу сонца» (1957) [202]; И. Шамякин «Начныя зарніцы» (1957) [405], «Агонь і снег»; И. Пташников «Тартак» и др.

Лирико-психологическая повесть в значительной степени повлияла на развитие военной прозы. «Выкліканая да жыцця пэўнымі зрухамі ў грамадстве, яна імкнулася да дакументалізму ў паказе падзей вайны, выяўляла новыя магчымасці адлюстравання будняў вайны, ішла да новых глыбінь адлюстравання трагічнага… Вайна паўстае тут і як унутранае праціборства ідэі, маральных перакананняў і прынцыпаў. Аўтары распрацоўваюць праблему барацьбы, а разам з гэтым, паралельна гэтаму і праблему здрадніцтва – сацыяльнага, маральнага, палітычнага» [219, с. 48].

Тема Великой Отечественной войны в белорусской прозе второй половины XX века нашла национальное проявление, связанное с воплощением на страницах рассказов, повестей и романов партизанского движения. «Партызанская вайна ў Беларусі была ўсенароднай. Каля паўмільёна беларускіх партызанаў і падпольшчыкаў змагаліся з фашыстам. У вялікай ступені партызаншчына – стыхійнае выяўленне волі народа да супраціўлення. Тысячы і тысячы людзей былі так ці інакш звязаны

Репозиторий ВГУ

з другімі тысячамі адкрыта і патаемна, ствараючы ў сукупнасці магутны народны фронт, з якім даводзілася лічыцца акупантам» [371, с. 298].

Создавая панораму народного сопротивления, писатели разрабатывали и образ героя-партизана. По «другую сторону баррикады» оказывались герои-предатели, герои-полицаи. Прозаикам важно было выявить психологическую детерминацию подвига или предательства, продемонстрировать основы духовности или аморальности, раскрыть народные гуманистические идеалы. Эти задачи решаются в повестях Б. Сачeнко «Пакуль не развіднела», «Загадка аднаго падполля» (1970) [325]; А. Карпюка «Пушчанская адысея» (1961–1964) [171]; В. Домашевича «Кожны чацвёрты» (1983) [119]; В. Быкова «Круглянскі мост», «Сотнікаў» (1970) [79, т. 2], «Абеліск» (1971) [78], «Воўчая зграя» (1975) [81, т. 5], «Пайсці і не вярнуцца» (1978) [81, т. 6], «Знак бяды» (1982) [76] и др. По сути, образы героя-партизана и героя-предателя в белорусской повести о войне являются инвариантами героя в ситуации нравственного выбора. Не стать пособником фашизма, сохранить человеческое достоинство, моральный облик и, вероятно, погибнуть или преступить нравственные законы и предать в себе человека – вот выбор, который совершают герои «партизанской» повести.

Пытаясь создать объективную картину эволюции лирико-психологической повести о войне в 1950–1960-е годы, мы не можем оставить вне фокуса нашего исследовательского внимания произведения представителей «второй волны» русской эмиграции, в которых писательскому осмыслению подвергается «теневая» сторона войны, поднимаются табуированные в советской военной прозе темы. Так, герои повестей В. Алексеева «Россия солдатская» (1954) [18] и Л. Богданова «Телеграмма из Москвы» (1957) [62] тоже совершают своего рода нравственный выбор (он созвучен выбору авторов, ставших в военные годы участниками РОА). Ненависть к советскому режиму лишает героев понятия «Родина». Приговор советской системе, который выносят авторы названных произведений, в результате становится духовным приговором их героям. И если повесть Л. Богданова спасает художественная наблюдательность автора и довольно меткая сатира, то произведение В. Алексеева с неоправданно надуманными поворотами сюжета и психологически невразумительной личностью рассказчика – с эстетической точки зрения явление внелитературное.

В целом герой лирико-психологической повести (герой в ситуации нравственного выбора) – это, безусловно, герой переходного типа. В основе данного образа ощутимо наследие соцреализма с его стремлением к четкой дифференциации героев на положительных и отрицательных, на «идеологически устойчивых» и «вредителей». Однако авторы повестей о войне в значительной степени отдаляются от подобного схематизма: ситуация нравственного выбора, смертельной опасности и поведение героя в сложнейших обстоятельствах, изображенные в произведениях, основаны на их личном (реальном) военном опыте. Движения души персонажа –

Репозиторий ВГУ

зачастую рефлексия автобиографических переживаний самих писателей. И потому в лирико-психологической повести создаются психологически точные портреты реальных людей на войне, а не культивируется образ «сверхчеловека», априори способного на любые подвиги.

Во второй половине XX века в период кризиса «оттепели» в литературе зародилось течение, ориентированное на поиск глубинных основ народной жизни. Уже в середине 1950-х годов становится очевидно, что официальная советская литература далека от правдивого изображения послевоенной деревни. Одним из первых эту проблему поднял Ф. Абрамов в статье «Люди колхозной деревни в послевоенной литературе» (1954) [2]. Не случайно в эти годы появляется ряд произведений, отличающихся особой публицистичностью и социальной заостренностью конфликтов, основная цель которых – показать истинное положение дел в колхозе, «вскрыть» болевые точки. Появляются и «пограничные» жанровые формы, основанные на интеграции (формальной или содержательной) повести с публицистическими жанрами (эссе, очерк, репортаж): Е. Дорош «Деревенский дневник» (1958–1973) [127], В. Овечкин «Районные будни» (1956) [272], Ф. Абрамов «Вокруг да около» (1963) [3]. Интенсифицируется социально-бытовая повесть, позволяющая отразить социально-экономический кризис деревни 1950-х годов, показать бедственное положение крестьян в послевоенных колхозах: А. Кулаковский «Дабрасельцы» (1958) [202], И. Шамякин «Мост» (1963) [405], А. Осипенко «Паплавы» (1958) [29], А. Василевич «Шляхі-дарогі» (1950) [85, т. 1], И. Пташников «Чачык» (1957) [294], «Не па дарозе» (1958) [293] и др.

Изображение социально-экономического кризиса стало предпосылкой для размышления о кризисе духовном, для поиска нравственных основ человеческого бытия. Залог нравственного возрождения виделся в «естественной» жизни в гармонии с природой, в традиционном патриархальном укладе, хранителем которого оставалось крестьянство даже после варварского разрушения общинного мира.

Обращение к истокам народной культуры несло в себе идею нравственно-религиозного обновления, которая в определенном смысле была противопоставлена дискредитировавшей себя государственной идеологии. Писателей, чьи творческие установки соотносились с данной тенденцией, стали называть «деревенщиками», поскольку сами они были выходцами из деревни, а значит, материалом для их произведений служила деревенская жизнь. Однако, как справедливо заметил А.И. Солженицын, «правильно было бы называть их нравственниками, ибо суть их литературного переворота – возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью» [213, т. 2, с. 63].

«Деревенская проза» и исповедующая те же эстетические принципы «тихая лирика», по сути, представляют собой возвращение к традициям почвенничества, заложенным во второй половине XIX века, которые были

Репозиторий ВГУ

тесно связаны с поиском пути развития государства в условиях социального перелома. Нам представляется возможным говорить о том, что мировоззренческие и эстетические установки ряда белорусских писателей (Б. Саченко, И. Пташникова, А. Осипенко, В. Адамчика, В. Козько, В. Карамазова и др.) соотносятся с идеями почвенничества, возродившимися в «деревенской прозе».

Основным достижением данного литературного течения, на наш взгляд, можно считать то, что и русские, и белорусские писатели, преодолев каноны соцреалистического метода, начинают в своих произведениях поднимать национально значимые проблемы, отстаивать идею национальной самобытности, раскрывать духовные устои народной жизни. Творческий интерес писателей вызывает не советский характер, а национальный характер, не советская культура, а народная культура. Авторы проявляют стремление обнаружить в патриархальном укладе народной жизни нравственную сущность национального характера. В произведениях звучит мотив истоков, появляются образы-символы почвы и малой родины, человек изображается в неразрывной связи с природой. Деревня предстает как своего рода заповедник нравственности и чистоты, в то время как город представляется средоточием пороков.

Этапным произведением в развитии «деревенской прозы» стала повесть В. Белова «Привычное дело» (1966) [55]. Колхозная действительность и городская среда противопоставлены в произведении вековому крестьянскому укладу, подчиненному естественному природному циклу. Этот уклад, как и преемственность поколений, «привычное дело» жизни, приобретают в повести сакральный смысл, выступают основой духовного очищения и возрождения.

Сакрализация патриархального уклада, автобиографизм ряда повестей обусловили усиление лирического начала в прозе, актуализацию жанровой формы лирико-психологической повести: В. Солоухин «Владимирские проселки» (1958) [346], В. Шукшин «Калина красная» (1973) [410], В. Астафьев «Последний поклон» (1-я книга), Я. Брыль «Ніжнія Байдуны» (1975) [72], А. Осипенко «Абжыты кут» (1963) [28, т. 1], «Канец бабінага лета» (1975) [27], Я. Сипаков «Усе мы з хат» (1974) [330], А. Жук «Халодная птушка» (1977) [141] и др.

Закономерно, что в прозе 1960-х годов имеет место своего рода идеализация народной жизни. Связать представление об идеале с народом было вполне в духе демократических традиций почвенничества. Поиск идеала в созидательном крестьянском труде, в народной мудрости и житейском опыте качественно отличался от социальных доктрин и классовой идеологии, выходил за рамки соцреалистической эстетики.

Однако основные *морфологические изменения* реалистической повести в контексте «деревенской прозы» происходят в связи с формированием новой *коммуникативной стратегии*: авторы выражают тревогу за духов-

Репозиторий ВГУ

ное состояние общества и пытаются отыскать глубинные основы нравственности и культуры, которые помогли бы преодолеть моральный кризис в крестьянском мире.

Это способствовало обращению к мифологической и библейской образности, формированию особого типа художественного мышления, что, в свою очередь, привело к *стилистическим трансформациям*: реалистическая повесть обогатилась неомифологическими приемами моделирования реальности. Мифопоэтизм характеризуется укорененностью в универсальных гуманистических константах национальной специфики (что особенно характерно для белорусской литературы). Обращение писателей к мифопоэтическим структурам зависело от многих причин. Прежде всего, миф, имеющий обобщающий характер, оказался универсальным средством преодоления «локального» историзма и позволил перейти к художественным обобщениям другого уровня: выявить «вечные» модели личных и общественных взаимоотношений, сущностные законы окружающего мира.

Мифологизм в творчестве русских и белорусских писателей второй половины XX века носит глубоко осознанный, рефлективный характер, что обусловливает философскую, интеллектуальную направленность их творчества, требует от читателя определенной эрудиции. При этом произведения затрагивают темы современности и «дозировка» мифологических элементов в них может быть разной: от присутствия в тексте отдельных мифологем до активного использования цитат, реминисценций, аллюзий. Отметим, что данные элементы, несомненно, применяются писателями с установкой на их опознание читателем и содержат «код» художественного сообщения.

В русской и белорусской повести второй половины XX века можно выделить несколько способов использования писателями мифологической «цитации». Это наличие в тексте художественного произведения образных универсалий, отсылающих читателя к мифологическим представлениям (например, архетипические образы неба, солнца, реки в первой книге «Последнего поклона» В. Астафьева; опоэтизированный в славянском мире образ калины – в повести В. Шукшина «Калина красная», – считающийся символом любви, памяти, связи с родиной и др.); использование ритуально-мифологических реминисценций; интерпретация мифологических (чаще – библейских) мотивов и сюжетов: В. Козько «Цвіце на Палессі груша» (1978) [162], В. Карамазов «Дзень Барыса і Глеба» (1981) [166] и др. Последний вариант цитации имеет сюжетообразующее значение. При этом сами произведения обращены к темам современности, а присутствующие в тексте аллюзии как бы свидетельствуют о возможности мифологического толкования изображаемого или же служат средством упорядочения авторских размышлений о проблемах своего времени.

Так, *сюжетно-композиционная организация* повести В. Козько «Цвіце на Палессі груша» коррелирует с библейской историей об утраченном рае. Заповедным уголком Беларуси, который отождествляется с обра-

Репозиторий ВГУ

зом библейского Эдема (земного рая, где человек живет в гармонии с природой), выступает в повести Гомельское Полесье. Сквозь сложный метафорический строй произведения с наибольшей яркостью проступают два образа-символа: груши и карпа.

Груша воплощает в повести архетип мирового дерева. В белорусской народной традиции груша рассматривается как дерево, обладающее признаками чистоты и святости. Образ этого дерева получил широкое распространение в национальной литературе (рассказ Я. Брыля «Дзічка», сравнение героини с цветущей грушей в романе И. Мележа «Людзі на балоце», упоминание о груше, растущей над обрывом Днепра, в «Каласах пад сярпом тваім» В. Короткевича). Образ груши в повести В. Козько наделен значением семьи, преемственности поколений. Согласно верованиям жителей Полесья, детей находят на груше. Груша, которую посадил Евмен, – отросток матери-груши, которую срубил в отчаянии отец героя. Запах цветов груши – символ памяти о доме: «А была вясна ў самай сваёй шчаслівай пары, і ад многіх людзей... павявала ружовай квеценню вясновых садоў... ад добрых людзей, асабліва калі яны з Палесся, з яго родных мясцін, павявае пахам спелых і салодкіх груш. І наогул кожны чалавек носіць у сабе памяць і пах сваіх родных мясцін, палешукі ж наскрозь і на ўсё жыццё ў белых завеях груш-дзічак, да якіх здаўна неабыякавыя, якія ўпрыгожвалі самотнае і тужлівае жыццё іх дзядоў і прадзедаў, неслі ім і казку, і прыказку, уваходзілі ў душы бусліным клёкатам, ружовым кружэннем на золаку маладых буслоў, якія толькі-толькі становяцца на крыло, і буслоў дарослых, адданых іх селішчу, іх дрэву і ім самім, тых грушак-дзічак, якія сёння ў спадчыну перайшлі ад дзядоў да ўнукаў, тых груш, якія і зараз упрыгожваюць іх агароды, шляхі-гасцінцы, іх поле і лес, дзе над полем і хатамі ўсю вясну віхураць белыя пахучыя завеі» [162, с. 210].

С образом рыбы традиционно «ассоциируется в мифологии мотив смерти-воскрешения» [248, с. 663]. По мнению А.Н. Афанасьева, ловля мифологической рыбы является метафорой обновления [35]. Мотив поединка человека с рыбой присутствует в ряде произведений мировой литературы, в том числе, и в повести «Цвіце на Палессі груша» В. Козько. Евмен Ярыга, хоть и вступает в единоборство с рыбой, не решается преступить законы природы, законы преемственности жизни, не становится на путь деградации. Евмен отпускает готовящегося к нересту карпа на волю, возвращаясь тем самым к единственно правильному состоянию – жизни в гармонии с природой. За этим поступком следует духовное возрождение героя, обретение им надежды на будущее.

Кроме того, В. Козько наделяет своего героя мифологическим сознанием. Способ мировосприятия Евмена уходит своими корнями в комплекс тотемических верований и обрядов родоплеменного общества, в основе которых «лежат представления о фантастическом, сверхъестественном родстве между определенной группой людей (родом и др.) и тотемами,

Репозиторий ВГУ

то есть видами животных и растений» [248, с. 655]. Персонажи тотемических мифов наделены чертами и человека, и животного.

Евмен Ярыга чувствует себя чужим и в родном селе, и в городе. Своим, привычным пространством для него становится пространство леса. Лишенный возможности общаться с людьми (Евмен глухонемой), герой общается с травой, деревьями, птицами, ощущает свою принадлежность к миру природы: «Яму прыемна хадзіць па лесе, адчуваць сябе гаспадаром яго. І ён сапраўды гаспадар гэтага лесу, тут яму няма ніякіх забаронаў, тут ён чысты, і ўсё навокал чыста <...> ён і сёння не абмінае жывога, каб не паспрабаваць пагаварыць з ім. У такія хвіліны ў ім абуджаецца другая надзея, надзея, што ён пазбавіцца нематы і глухаты. І на нейкі час іншым днём ён усё ж, здаецца, навучыўся здабываць слых і мову» [162, с. 192–194]. Образ груши, которая является символом дома, обозначает центр сакрального пространства, приобретает еще и значение тотема, от которого ведет свою родословную сам Евмен и все жители Полесья.

Основой содержания любого литературного произведения является не только и не столько событийность, а, в первую очередь, «концепция человека» и способ изображения его взаимодействий с действительностью, его существования в контексте определенных социально-исторических реалий.

Во второй половине XX века в русской и белорусской литературах происходит очевидная смена парадигмы выявления особенностей характеров героев. Связано это, в том числе, и со сменой политической атмосферы: «Прыходзіць час філасофска-канцэптуальнага асэнсавання гісторыі, далёкай і больш блізкай… У творах літаратуры загучалі матывы так званай амбівалентнасці пачуццяў, калі адносіны да пэўнай з’явы ці нейкай асобы могуць быць дваістымі, праяўляючыся як з негатыўнага, так і з пазітыўнага боку» [254, с. 81].

Семантическая трансформация реалистической повести в контексте «деревенской прозы» объясняется стремлением к осмыслению и воплощению национального характера. Правда, в ряде лирико-психологических повестей наблюдался очевидный «перекос» в сторону схематизма иного (нежели в соцреалистической литературе) плана: писатели склонны были идеализировать представителей крестьянского мира, создавать вымышленную аксиологическую систему. Преодолеть идеализацию, вернувшись в русло классической реалистической эстетики, удалось только истинным мастерам художественного слова: «В своих деревенских жителях они открывают не легендарную успокоительную цельность, а реальный драматический надрыв, разлом, проходящий через душу. Они не описывают “готовый” народный характер, берут его не в статике, а в динамике, которая оказывается процессом мучительного самопреодоления стихийного “нутряного” существования. И приводят они своих героев… на совестный суд, где сам человек выносит себе беспощадный нравственный приговор» [213, т. 2, с. 80].

Репозиторий ВГУ

Постичь народный характер в его противоречивости, показать «две стороны медали» в контексте «деревенской прозы», несомненно, удалось В. Распутину, Ф. Абрамову, В. Астафьеву, В. Белову, Б. Можаеву, И. Пташникову, А. Кудравцу, В. Карамазову, А. Кулаковскому, А. Осипенко, Б. Саченко и др. Нам представляется, что достаточно репрезентативными в плане воплощения амбивалентности национального характера и преодоления тенденции идеализации крестьянского мира являются повести И. Пташникова «Чачык» и В. Белова «Привычное дело».

В произведениях русского и белорусского писателей отражены правдивые коллизии жизни послевоенной деревни, созданы далеко не безупречные, но максимально приближенные к действительности образы героев. Повести И. Пташникова «Іллюк Чачык» (1957) и В. Белова «Привычное дело» (1966) стали этапными для своих создателей. Публикация повести

в журнале «Полымя» положила начало творческой биографии И. Пташникова. «Привычное дело» явилось своеобразной точкой отсчета как для большой прозы В. Белова, так и для «деревенской прозы» в целом.

С точки зрения писателей-деревенщиков, жизнь крестьянина, интуитивно подчиненная природному циклу, сохранила в себе гораздо больше чистоты и искренности, нежели городская цивилизация. В исследуемых повестях противопоставление города и деревни реализуется на *сюжетно-композиционном уровне*, воплощает конфликт «естественной жизни» и технократического общества, свидетельствует о непростом взаимодействии крестьянства и власти. В произведениях и русского, и белорусского авторов герои-колхозники упрекают власть (сосредоточенную в городе) в нежелании увидеть и понять проблемы сельских жителей, в потребительском отношении к деревне. Так, герой повести И. Пташникова Петр Лучинок бедственное положение своего колхоза объясняет в том числе и тем, что «не расплачвацца з дзяржавай, ты ж ведаеш, не маглі, ды і ўпаўнаважаны Чарнавец, такі тоўсты, з залатымі зубамі, ад нас не вылазіў са сваім “казлом”» [294, с. 131]. Славно в унисон ему, старик по прозвищу Пятак в повести В. Белова «Привычное дело», указывая на репродуктор, размышляет: «С Москвой-то у нас связь хорошая. Москва-то в нашу сторону хорошо говорит. А вот бы еще такую машину придумать, чтобы в обе стороны, чтобы и нас-то в Москве тоже слышно было» [55, с. 69]. Отсюда и закономерное презрение и недоверие народа к представителям власти, и ироничное их описание, выявляющее авторскую позицию: «Прежде, робята, не так. Прежде уполномоченный придет, и глядеть не на что – кожа да кости. А тепереча уполномоченный пошел сплошь густомясый. Поглядишь, что клубочки катятся» [55, с. 74].

В повестях И. Пташникова и В. Белова *социальный конфликт* обозначен довольно остро. Отметим, что причины экономического кризиса деревни оба прозаика объясняют не только ошибками власти в области

Репозиторий ВГУ

сельского хозяйства. И русский, и белорусский писатели истоки проблемы видят глубже: в обоих произведениях есть упоминание о времени «великого перелома» – именно коллективизация стала причиной разрушения традиционного уклада народной жизни. «Дзе ж будзе гарэць свечка, калі на яе дзьмулі» [294, с. 130], – резонно замечает герой повести И. Пташникова Петр Лучинок. Старик Куров в повести В. Белова «Привычное дело» неоднократно вспоминает о годах, проведенных в Сибири, и у читателя не возникает сомнений в том, что не только война и послевоенная бесхозяйственность довели деревню до плачевного состояния.

Круг вопросов, решения которых требует колхозная действительность, в повестях И. Пташникова и В. Белова идентичен. Отсутствие достойного заработка в деревне – проблема, затрагивающая, в первую очередь, мужское население: «А сядзіба не кожнаму і трэба. Адрэжаш у жанчыны якой – пакараеш. А мужчына… той а ні шманае. У леспрамгас падасца. За адзін месяц гэтую сядзібу заробіць» [294, с. 129], – так размышляет вдумчивый хозяин Петр Лучинок. Иной ракурс приобретает осмысление данной проблемы в повести В. Белова. Недостаток «мужской» работы в деревне не только приводит к материальному неблагополучию семьи, но и свидетельствует о разрушении коренных народных представлений о роли мужчины и женщины в хозяйстве. Иными словами, мужчина утрачивает функцию кормильца, а это чревато разложением патриархального мира: «Разве пойдет мужик на двор? Вся деревня захохочет, скажут, Иван Африканович скотником заделался. Нет, нечего этого и думать, не пойдет. Ему лес да рыба с озером, да плотничать любит, а ко скотине его и на аркане не затащить» [55, с. 43].

Такая ситуация выступает причиной изменения нравственной системы координат. Если колхоз не заботится о благополучии своих работников, то крестьяне, работающие за трудодни, вынуждены обманным, часто незаконным путем заботиться о себе сами. «Привычным делом» деревенской жизни становятся пьянство и воровство: «И вот он косил по ночам. Потому что десять процентов сена от того сена, что накосишь в колхозе, эти десять процентов для Ивана Африкановича как мертвому припарка. Самое большое на месяц корму, скотина стоит в хлеву по восемь месяцев. И вот Иван Африканович косил по ночам, как вор либо какой разбойник» [55, с. 61–62]. Нельзя не отметить, что нравственная деградация крестьянства во многом объясняется безграмотными действиями управленцев, превративших хозяина земли в безответного сельскохозяйственного рабочего: «Самолучшее сосновское поле, засеянное кукурузой, было сплошь затянуто желтым молочником. Чахоточные, на три-четыре вершка кукурузные стебли надо было долго искать глазами, пока не наткнешься на один-другой бескровный кустик… Привезли ее не спросясь колхозников, и увезут не спросясь, дело привычное» [55, с. 96]. Поэтому и утрачивают люди веру в руководителей, в возможность нормальной жизни в деревне: «“Ты не першы ў нас і не апошні. Наабяцаў… Хіба са сваёй кішэні ўсё выкла-

Репозиторий ВГУ

дзеш”. За гэтым, як здавалася Кузняцову, хавалася шмат чаго: людзі страцілі веру ў словы старшыні, калгас гібее…» [294, с. 117]. Родители не видят для своих детей будущего в колхозе: «…оба с Катериной в голос, пусть, говорят, паспорт получает, чего в колхозе молодым людям?» [55, с. 37], деревня вымирает. Сами же «отцы», во всем разуверившиеся, государственную идеологию заменяют спиртным: «“А мы, говорит, и в коммунизм пьяненькие зайдем”. Я говорю: куда тебя в коммунизм такого теплого. “А что, не гож?”» [55, с. 88].

Однако при всей остроте социальной проблематики в повестях И. Пташникова и В. Белова она служит фоном для развития *основного конфликта – нравственно-психологического*. Социальные аспекты как бы интровертируются, являясь поводом для поиска внутренней, глубинной опоры не в советской государственности, а в духовном мире человека. Отметим при этом, что герои анализируемых повестей проделывают нелегкий путь нравственных исканий, преодоления духовного надлома, путь к пониманию самих себя. И не каждому этот путь оказывается под силу.

Художественные искания В. Белова и И. Пташникова направлены на поиск такого *типа героя*, который стал бы *отражением национального характера* в разных его проявлениях.

Отметим, что и русский, и белорусский писатели отнюдь не идеализируют послевоенное крестьянство. Коллективизация, война, насаждение атеизма в значительной степени расшатали те духовные устои, на которых зиждилась народная нравственность. Не случайно в повести В. Белова фронтовик Дрынов, дабы выпросить у жены прощение за измену, меняет на гармонь Библию, которую его родители берегли «пуще коровы, пуще лошади» [55, с. 41] всю войну. Как видим, именно поколение стариков, с точки зрения писателя, остается хранителем религиозных ценностей, выступает оплотом духовности. В самое трагическое для семьи время, когда Иван Африканович не может справиться с горем после смерти жены и пытается наложить на себя руки, его теща, Евстолья, обращается к молитве: «И вдруг он услышал тещин глухой голос, она молилась в темноте. Никогда она раньше не молилась, не слыхал, не видел Иван Африканович, изредка лишь перекрестится, а тут молилась. Речитативом, вполголоса Евстолья выводила незнакомые слова» [55, с. 114]. Примечательно, что именно бабка Евстолья является в произведении В. Белова той невидимой опорой, на которой держится вся семья Дрыновых. Среднему поколению, лишенному этих духовных основ, свой путь к миропониманию и осознанию себя, своего места в мире еще только предстоит пройти.

В нравственном смысле этот путь, который совершают Иван Дрынов и Илья Чачик в повестях В. Белова и И. Пташникова, начинается из одной «точки отсчета», но для первого героя этот путь становится путем эволюции, а для второго – деградации. «Привычное дело» открывается «размышлениями» Ивана Дрынова о том, что пьянство – в определенном

Репозиторий ВГУ

смысле национальная черта русского человека, оправданная образом его жизни: «А что, разве русскому человеку и выпить нельзя? Нет, ты скажи, можно выпить русскому человеку? Особенно ежели он сперва весь до кишков на ветру промерз, после проголодался до самых костей?» [55, с. 10]. Но нормой подобное поведение даже для небезгрешного Ивана Африкановича оказывается только на первый взгляд. После – просыпается чувство вины, наступает мучительное раскаяние, приходит понимание того, что искать утешения в выпивке – не выход: «Сперва вроде хорошо, все люди кажутся добрыми, родными, всех бы, кажись, озолотил, всех приголубил, и на душе ласково, радостно. А потом… Очнешься, душа болит, как будто кого обокрал, не рад сам себе, белому свету не рад. Нет, это не ремесло» [55, с. 75]. Несколько иначе осмысливается проблема пьянства на селе в повести И. Пташникова «Іллюк Чачык». Спиртное становится разменной монетой, способом решения любых «административных» вопросов: «Чачык на канюшні пры першай сустрэчы з самагонкай прыліп, частаваць палез: “Не нарадзіўся яшчэ на свет старшыня, які б у рот не браў гэтага зелля”, – круціў ён бутэлькай перад носам» [294, с. 118]. Устойчивая тяга к выпивке свидетельствует о необратимой деградации героя: «…адным махам падняў буталь, нагнуў над галавой і пачаў піць, піць са смагай і пасопваннем, ледзь не апаражніўшы яго да кроплі» [294, с. 200].

Иван Дрынов отличается от Чачика, в первую очередь, тем, что тяжелая послевоенная действительность, зачастую толкающая героя на неблаговидные поступки, не убивает в нем главного качества, свойственного лучшим представителям русского крестьянства – совестливости, глубинной нравственной чистоты. И оттого так мучительно подчиняется Иван Африканович обстоятельствам, вынуждающим его пойти против собственной совести, такое острое чувство стыда испытывает он, уличенный на незаконном покосе: «Забыл надеть шапку и с великим стыдом, качая головой, вышел на крыльцо. Ему было до того неловко, совестно, что уши долго еще горели. Словно ошпаренные самоварным кипятком» [55, с. 64].

Безусловной ценностью в патриархальном крестьянском мире считалась семья. Семейные взаимоотношения были мерилом самостоятельности (самодостаточности) личности. Исторические события первой половины XX века разрушили патриархальные устои, но даже в новых социально-экономических условиях семья продолжала осмысливаться как величайшая ценность. Духовную состоятельность своих героев В. Белов и И. Пташников проверяют семейным укладом, отношением к традиционным семейным ценностям. Семью Дрыновых трудно назвать патриархальной: держится она на женских плечах Катерины и ее матери Евстольи. Любовь Ивана Африкановича к жене граничит с беспомощностью. Он нуждается в ней, как ребенок в матери: «…он без Катерины хуже всякой сироты» [55, с. 19]. Тем не менее, семейные отношения строятся на взаимной «горячей» [55, с. 24] любви, понимании и прощении. Именно осозна-

Репозиторий ВГУ

ние ответственности за семью и детей поможет Ивану Африкановичу в финале повести преодолеть созерцательность и прийти к миропониманию.

В отличие от Ивана Африкановича, Чачик проверку семейными ценностями не выдерживает. Пьянство и бесхозяйственность героя приводят к разладу и взаимному неуважению: «Зноў некуды паплёўся. Набярэцца, як свіння гразі… Божа мой! Галавой бы ён налажыў, гаспадар такі… Але чакай… Адвучу. Кінеш наліваць свае вантробы гэтай гарай…» [294, с. 155]. Давняя и тайная симпатия Чачика к Гилене, из-за которой «Чачык, можна сказаць, і прыйшоў сюды ў прымы з суседняй вёскі» [294, с. 143], не находит своего развития. Причиной тому вновь оказывается недостойное поведение героя: «…другімі вачыма стала глядзець яна на Чачыка. Мімалётныя думкі, што ён крывадушны чалавек, пацвердзіліся, і сэрца яе заныла: доўгі час яна так добра, амаль задушэўна абыходзілася з ім, нават рэдкімі навінамі дзялілася, а той выкарыстоўваў іх па-свойму» [294, с. 146]. Примечательно, что даже деревенские ребятишки, с которыми Чачик любил и умел общаться, в финале повести отворачиваются от него: «“Шарлатан – гэта…” – Юрка задумаўся і, падняўшы з зямлі кругленькі белы каменьчык, прадаўжаў: “Гэта такі чалавек… Ну… як Чачык. Чачык – гэта тое, што і шарлатан…” Толік ківаў галавой у знак згоды» [294, с. 212].

Помимо семейных идеалов основой народной нравственности выступает любовь к родной земле, к созидательному труду на ней, привязанность к своим корням, к малой родине. Иван Африканович как истинный крестьянин не может оставаться равнодушным при виде колхозного запустения: «У Ивана Африкановича болела душа при виде пыльного, поросшего молочником поля, вспаханные места были не намного черней невспаханных» [55, с. 84]. При всей экономической несостоятельности послевоенной деревни для героя она всегда остается родиной, разлука с которой равносильна трагедии. Не случайно В. Белов сравнивает Дрынова с неистребимым родником, всегда возвращающимся в привычное русло: «Жив, значит, родничок, не умер. Попробуй-ка завали его. Хоть гору земли нагреби, все равно, видно, наверх пробьется… Вот так и душа: чем ни заманивай, куда ни завлекай, а она один бес домой просачивается. В родные места, к ольховому полю. Дело привычное» [55, с. 97].

Главный герой повести «Іллюк Чачык» проводит четкую границу между понятиями «свое» и «колхозное»: «Свая жывёла недзе ёсць. Корму ёй, ведаю, добра назапасіў і дзіркі ў хляве ўсе паабтыкаў, а калгаснае, патвойму, хай гніе і мёрзне…» [294, с. 136]. И. Пташников изображает психологию человека, которого интересует только его личная выгода, при этом моральные аспекты собственного поведения его заботят мало.

Подчеркнем, что повесть И. Пташникова создавалась почти на десятилетие раньше «Привычного дела» В. Белова. Как мы уже отмечали, во второй половине 50-х годов прошлого века многие писатели-деревенщики видели свою задачу в том, чтобы без прикрас изобразить состояние колхо-

Репозиторий ВГУ

зов в послевоенные годы и быт советской деревни. Причина упадка виделась не только в пережитой «эпохе войн и революций», но и в личностных качествах самих колхозников, многие из которых потеряли веру во власть и официальную идеологию. Не будучи материально заинтересованными, крестьяне испытывают безразличие к результатам своего труда, что приводит к бесхозяйственности. Именно такого героя, безразличного, утратившего интерес к работе, озлобленного и в результате окончательно деградирующего, выводит на авансцену И. Пташников. Подобное художественное решение можно назвать новаторским для «бесконфликтной» советской литературы.

В начале повести образ конюха Чачика представляется весьма двойственным. Герой словно находится на распутье и окончательный выбор своего пути ему еще предстоит сделать. Об этом ярко свидетельствует сцена в правлении колхоза, когда «сумленныя, працавітыя калгаснікі, якія абураліся і абвінавачвалі зладзеяў, запоўнілі другі пакой… Але знайшліся і такія, хто яшчэ стараўся апраўдаць Кароля з Чутачкам, і тых у першым пакоі сабраў вакол сябе Іллюк Чачык» [294, с. 124]. Неопределенность положения Чачика заключается в том, что он, по свидетельству маленького Толика, коня запрягал, но сам сено воровать не поехал. Не только у читателей, но и у председателя колхоза Кузнецова теплится надежда на то, что болтун и сплетник Чачик сумеет осознать двусмысленность своего положения и сделать правильный нравственный выбор: «“Хто можа пра ўсё сказаць, той можа і ўсё зрабіці”, – вёў сваё Кузняцоў» [294, с. 164]. Но надежды не оправдались. Вместо обращения к собственной совести и обретения внутренней гармонии с окружающими Чачик окончательно ожесточается, в своих неудачах винит кого угодно, но не себя, испытывает желание отомстить рачительному хозяину, бригадиру Петру Лучинку: «А я? Забыліся на Чачыка зусім. Пра пастухоў жа цяпер пішуць у вялікіх газетах, з пугамі цераз плячо здымаюць. А ў нас замест мяне, відаць, гэты сухарукі падмасціўся» [294, с. 191]. Заметим, что герой сам ощущает себя вычеркнутым из жизни, чувствует глубокую внутреннюю опустошенность. Беда в том, что осознание происходит слишком поздно: процесс деградации уже оказывается необратим: «Ды сам я, відаць, капаю сабе яму… Згарэла б тая самагонка сінім агнём, нутро ўсё, чую, спаліць, а жыць без яе ўжо не магу. Уцягнуўся» [294, с. 183].

Сборник повестей И. Пташникова, изданный в 1959 году и включивший анализируемую повесть, носил говорящее название «Зерне падае не на камень». Тем символичнее в контексте повести звучат слова Ильи Чачика: «Сэрца маё – камень» [294, с. 155]. Такие, как Чачик, не могли стать почвой для социально-экономического и тем более духовного возрождения села. Путь Чачика – путь нравственного разложения, не обретения, а потери себя: «Чачык таксама выйшаў на ездавую дарогу. Пясок прыліпаў да мокрых чаравікаў. Ноч палохала кустамі і прыдарожнымі пнямі. Месяц блытаўся ў хваёвых верхавінах. У небе ўспыхнула зорка і, не даляцеўшы да лесу, згасла» [294, с. 210]. Однако при внимательном про-

Репозиторий ВГУ

чтении повести И. Пташникова возникает мысль о том, что образ Чачика – это не только образ «лишнего» человека в возрождающемся советском колхозе. Устами персонажа, которого, в конечном итоге, можно охарактеризовать как отрицательного, зачастую «глаголет истина». Именно Чачик напоминает Петру Лучинку о событиях коллективизации, затронувших семью нынешнего бригадира. Из уст Чачика звучат слова о «пустых» трудоднях, которые позволяют усомниться в результативности работы в колхозе: «Нічога не даюць, да скаціны гоняць. Чакай восені, а ці атрымаеш яшчэ што» [294, с. 178]. Он же высказывает и недоверие районному начальству: «У раёне розных кручкоў да гібелі» [294, с. 207]. Можно предположить, что, не решаясь во второй половине 1950-х годов в открытую обозначить проблемы советской деревни, автор повести «делегирует» эту задачу своему герою, далеко не идеальному колхознику, человеку, утратившему духовную опору.

Итогом эстетических исканий В. Белова в середине 1960-х годов становится образ героя, которому удается выйти через страдания к попытке постижения мира. На протяжении всего повествования писатель не раз характеризует отношение русского крестьянина к своей личности, к своей судьбе как созерцательное или даже равнодушное: «Она всю жизнь была равнодушна к себе и ей плохо помнились те редкие случаи, когда нарушалась ее вневременная необъятная созерцательность» [55, с. 106]. Вполне естественными оказываются в повести контекстуальные параллели мировосприятия Ивана Дрынова и его жены Катерины с неосознанностью их младшего, шестинедельного сына или «жизнеописанием» коровы Рогули. Безучастность к собственной жизни приводит к тому, что судьбоносные решения принимают за героя другие: «Уж так повелось, что всю его судьбу решали всегда без него… Только Иван Африканович ничего не знал об этом и ходил обросший, страшный и все молчал да курил горький сельповский табак» [55, с. 114]. Очевидно, что жизненный путь Ивана Дрынова выступает здесь отражением исторического пути всего русского крестьянства, судьбу которого «решали всегда без него».

Любовь к родной земле и преданность ей, совестливость и нравственная чуткость и в то же время неспособность к волевым решениям – в этом кроется неоднозначность народного характера. «Звякали на пиджаке и тянули за полу ордена» [55, с. 23], – таким вернулся в родную деревню после войны фронтовик Иван Дрынов. Но при этом не пропали в нем сострадание и жалость ко всему живому: «Ваня ты Ваня, всю войну прошел, а петуха заколоть боишься» [55, с. 40], – с нежностью думала Катерина о молодом муже. В качестве вставного фольклорного элемента присутствует в повести В. Белова сказка о пошехонцах, которую рассказывает бабка Евстолья своим внукам. Примечательно, что история о том, как незадачливые мужики собрались «по свету идти, свою долю искать» [55, с. 34], так и осталась незавершенной. Сюжет о поиске крестьянами доли, характерный как для русской, так и для белорусской литературы, получает

Репозиторий ВГУ

в «Привычном деле» новое осмысление: в повести главным для героя станет обретение самого себя, смысла жизни.

Однако В. Белов замечает, что созерцательность и податливость русского человека в критической ситуации уступает место отчаянной решимости, стихийному, устрашающему бунту против насилия: «Иван Африканович встал. У него вдруг, как тогда на фронте, когда прижимался перед атакой к глинистой бровке, как тогда, застыли, онемели глаза и какая-то радостная удаль сковала готовые к безумной работе мускулы, когда враз исчезал и страх и все мысли исчезали…» [55, с. 89]. Писатель уверен: народ можно согнуть, но нельзя сломать, истребить. Человек, не утративший нравственных идеалов, может выстоять в любых житейских и социальных бурях: «…этот страшный поток опять раз за разом топил и топил его, но никак не мог утопить совсем» [55, с. 120].

Способность человека к духовному возрождению, к продолжению «привычного дела» жизни сродни природному круговороту, которому нет конца: «Солнце залило всю речную впадину лесной опояски… Восходит – каждый день восходит, так все время. Никому не остановить, не осилить…» [55, с. 38]. Повествовательная структура повести, как и жизнь русского крестьянина, подчинена этому круговороту. Меняются времена года; никогда не пустует люлька в семье Дрыновых, всякий раз принимая нового младенца; младшего сына нарекают в честь отца Иваном; на покос вместе с матерью Катериной выходит маленькая Катюшка… Осознание жизни как величайшей ценности и непротивление ее естественным законам помогает человеку понять свое предназначение в мире. «Выходит все-таки, что лучше было родиться, чем не родиться. Выходит…» [55, с. 122]. Этот нравственный итог выводит Ивана Африкановича из чащи на свет, указывает герою единственно верную дорогу: «Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на свое место: теперь он знал, куда надо идти» [55, с. 122].

Можно заключить, что на уровне *сюжетно-композиционной организации* в повестях В. Белова и И. Пташникова реализуются два типа конфликта: социальный и нравственно-психологический. Второй оказывается доминантным, поскольку соотносится с поисками *нового* для «деревенской прозы» *типа героя, воплотившего амбивалентную сущность национального характера*. Прозаиков, прежде всего, волнует вопрос о морально-этических основах народной жизни. В. Белов и И. Пташников убеждены, что хранителем этих основ традиционно выступает крестьянство. Однако, создавая образы главных героев своих произведений, писатели далеки от идеализации. И. Пташников изображает деградацию человека, разуверившегося не только в государственной системе, но (что гораздо трагичнее) утратившего моральные ориентиры, отказавшегося от важнейших нравственных ценностей. Герой повести В. Белова, пройдя через страдания и

Репозиторий ВГУ

оказавшись на грани гибели физической и духовной, осознает главное – ценность человеческой жизни, а значит, находит путь к возрождению.

Таким образом, лирическую основу лирико-психологической повести в контексте «деревенской прозы» составляет сакрализация крестьянского мира, личная душевная привязанность авторов к малой родине и неравнодушие к судьбе деревни. Психологическая суть конфликта заключается в попытке деревенского жителя, находящегося в сложнейшей социально-экономической ситуации послевоенной действительности, избежать духовной деградации, найти внутренние ресурсы для морального возрождения, не утратить гармонию с окружающим миром и самим собой.

Помимо повестей, составляющих корпус «деревенской прозы», существует ряд произведений, генетически тяготеющих к данному тематическому вектору, выявляющих морально-этическую основу народного характера. Так, психологическая коллизия повестей В. Максимова «Мы обживаем землю» (1961) [230] и «Жив человек» (1964) [230] заключается в духовном прозрении героев, которые вопреки своему цинизму убеждаются в благородстве и глубинной нравственности окружающих их людей. Бывший детдомовец Виктор Суханов и бывший заключенный Сергей Царев постигают духовную красоту простого человека в суровых таежных условиях. Некоторая нарочитая «литературность» ранних произведений В. Максимова компенсируется психологически достоверными сентенциями, вытекающими из личного жизненного опыта писателя. Отметим, что в последующих повестях В. Максимова: «Шаги к горизонту» (другое название – «Баллада о Савве» (1963) [230]), «Дорога» (1966) [230], «Стань за черту» (1967) [230] – лирическое начало уступает место углублению нравственно-философских изысканий, вера в человека сменяется богоискательскими мотивами, обусловившими не только экзистенциальное звучание произведений, но и их антисоветскую направленность.

При дифференциации повести в ряду других эпических жанров исследователи обращают внимание не только на объектную, но и на *субъектную* ее *организацию*. Так, В.А. Наумович утверждает: «Аўтар у аповесці менш заўважны, чым у апавяданні. Аповесць мае відавочную ступень аддаленасці, у ёй большая дыстанцыя паміж з’явай, падзеяй, характарам персанажа і самім апавядальнікам, “погляд як бы збоку” вельмі адчувальны, падкрэслены сюжэтна і ў абмалёўцы» [253, с. 12]. Безусловно, жанр повести предполагает больший охват событий, нежели рассказ. Однако нам представляется, что степень «отдаленности» автора от описываемых событий или, напротив, погруженность в них зависит не от жанровой формы произведения, а от специфики авторского замысла и пределов художественной субъективности в конкретном произведении.

Согласимся, что крупные прозаические произведения предполагают имперсональную субъективность. Автору не обязательно «являть» себя в тексте для того, чтобы отразить систему своих аксиологических пред-

Репозиторий ВГУ

ставлений. Это происходит и без персонификации личности автора в произведении. В нарратологии такого нарратора принято называть имплицитным, или недиегетическим [407].

Психологизация русской и белорусской повести в 1960–1980-е годы обусловила преобладание рефлективной субъективности в большинстве произведений и трансформацию *семантической составляющей* жанра. Авторы активно используют свой биографический, жизненный материал, опредмечивают в произведении свое сознание. Нередко автор выступает не только субъектом, но и объектом художественного исследования. В этом случае мы имеем дело с эксплицитным изображением нарратора, которое основывается на его самопрезентации: «Нарратор может называть свое имя, описывать себя как повествующее “я”, рассказывать историю своей жизни, излагать образ своего мышления» [407, с. 38]. Названные тенденции характерны как для рассматриваемой в данном параграфе лирико-психологической повести, так и для жанровых разновидностей реалистической повести второй половины XX века.

Эксплицитный нарратор присутствует в повестях Я. Брыля «Золак, убачаны здалёк» (1978) [72], А. Адамовича «Vixi»(1993) [11], В. Астафьева «Царь-рыба», «Последний поклон» и др. Во всех названных произведениях (кроме «Последнего поклона» В. Астафьева, где автобиографическое повествование ведется от третьего лица) повествующее и повествуемое «я» совпадают, следовательно, «нарратор фигурирует в двух планах – и в повествовании (как субъект), и в повествуемой истории (как объект)». Такой нарратор определяется как диегетический [407, с. 46].

Отметим, что в ряде русских и белорусских повестей второй половины XX века (несмотря на их очевидную автобиографическую и документальную основу) личность автора нельзя полностью отождествить с «я» героя. При этом сам факт наличия в повестях В. Солоухина «Владимирские проселки», В. Козько «Повесть о беспризорной любви» (1975) [189], Я. Брыля «Ніжнія Байдуны», А. Адамовича «Венера, або Як я быў прыгоннікам» (1992) [10], М. Стрельцова «Адзін лапаць, адзін чунь» (1970) [351], А. Осипенко «Сыну майго сына» (1961) [28, т. 1] и др. повествуемого «я» свидетельствует о редуцированном самоизображении. В этих произведениях значительно усилено лирическое начало, углубление психологизма достигается за счет различных способов «приближения» героя к читателю: исповедь от первого лица, дневниковые записи, воспоминания.

Так, в повести В. Солоухина «Владимирские проселки» структурным центром повествования, объединяющим разбитые по дням путевые заметки, становится образ лирического героя. Автор использует «крупные» и «общие» планы, то приближая читателя к повествующему «я», то абстрагируя от него. Основу сюжета составляют движения души героя, вызванные впечатлениями от путешествия по родным местам. Смысловые части повести обусловливают смену внутренней и внешней фокализации: реше-

Репозиторий ВГУ

ние героя «идти пешком по родной земле» (внутренняя); повествование о красоте и богатстве родной земли (внешняя); детские воспоминания, навеянные путешествием (внутренняя); памятники Владимирской земли, их духовно-нравственная ценность (внешняя); размышления о судьбе русской деревни (внешняя). Редуцирование повествуемого «я» происходит в случаях постановки не только личностно, но общественно значимых вопросов: тревоги за судьбу крестьянства, осмысления печальных последствий реформирования деревни, беспокойства о сохранении историко-культурного наследия.

Возвращение в родные места также стало основой повести «Ніжнія Байдуны» белорусского писателя Я. Брыля. Особый интерес в названной повести представляет способ самоизображения автора. При очевидной автобиографичности повествования наблюдается определенная дистанция между повествующим «я» и голосом автора. В повести представлен калейдоскоп индивидуальных судеб обитателей Нижних Байдунов. И повествующее «я» – один из них. Его голос нередко сливается с коллективным сознанием, с коллективной памятью жителей деревни. Повествующее «я» представляет собой как бы ретроспекцию автора, задача которого возвыситься над коллективным сознанием и собой прошлым, дать оценку и прошлому, и настоящему. Смена дискурсов не всегда очевидна по причине идентичности аксиологических ориентиров повествующего «я» и автора. И все же основной скрепой, объединяющей самостоятельные новеллы в целостное повествование, становится коммуникативная стратегия автора, направленная на выход к объективным закономерностям через субъективные переживания.

Преодоление канонов нормативной эстетики во второй половине XX века сопровождалось различными эстетическими поисками, среди которых и возрождение сказовой манеры письма, что особенно характерно для русской «деревенской прозы». Сказовый нарратор – это персонаж, участник событий, локализованный в мире художественного произведения и наделенный собственной точкой зрения, собственным дискурсом. Традиции сказовости можно проследить в повестях В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева, Ф. Абрамова и др. На наш взгляд, ярким примером нарративного повествования «сказового типа» является повесть В. Белова «Плотницкие рассказы», где повествующее «я» выступает и лирическим героем, и свидетелем, и участником событий; явственно прослеживаются симпатии и антипатии героя, его отношение к рассказываемому.

Отметим, что пределы художественной субъективности («явленности» автора в тексте произведения) и автобиографическая основа произведения – это не тождественные понятия. Однако способы субъектной организации в определенном смысле оказали влияние на жанрово-стилевую модификацию русской и белорусской реалистической повести во второй половине XX века. Рефлективная субъективность лирико-психологической повести в контексте военной и «деревенской» прозы обусловила усиление психологизма, а в 1980-е годы – экзистенциального звучания прозы. Орга-

Репозиторий ВГУ

низация повествования от первого лица (нередко – совпадение повествующего и повествуемого «я»), апелляция к сказовым приемам позволили авторам преодолеть схематизм нормативной эстетики, сделать внутренний мир человека главным объектом художественного познания, осмыслить ценность каждой отдельной личности в контексте исторического пути народа и государства.

Таким образом, *на семантическом уровне* лирико-психологическая повесть представляет собой рефлексию и интерпретацию индивидуально-авторского опыта, отказ от модели «сверхличности» в пользу постижения живой человеческой души. *Морфологические* изменения связаны с возвращением писателей в русло классического реалистического искусства, а также с использованием элементов романтической условности (что способствовало усилению лирической доминанты).

2.3 Нравственно-философская повесть

В русской и белорусской прозе 1970-х годов происходит смена литературного цикла, обусловленная эволюцией реалистического метода, что привело к новому этапу жанрово-стилевой трансформации повести.

Изменения *морфологической составляющей жанра* связана с формированием новой *коммуникативной стратегии*. Так, в повестях 1960-х годов тема страдания и гибели человека на войне была все же «вписана в контекст настоящей, будущей или неизбежной победы» [111, с. 48] – так называемая, «оптимистическая» тенденция военной прозы. В повестях 1970-х годов «герой умирает, подчеркивает смертность и безысходность любой человеческой судьбы, покидая читателя с ощущением экзистенциального ужаса» [111, с. 48] («пессимистическая» тенденция). Писатели начинают осмысливать войну не как героический подвиг, а как бессмысленное истребление человека человеком, приводящее к разложению человеческой личности, бессильной что-либо изменить в окружающем мире.

Эстетически переход к осмыслению экзистенциальных категорий оказал влияние на *речевую организацию* повести и предвосхитил, так называемый, «жестокий реализм», без которого нельзя вообразить военную (а тем более, «окопную») прозу. Присутствие натуралистических подробностей в повестях К. Воробьева «Убиты под Москвой», В. Кондратьева «Сашка» (1979) [191], В. Быкова «Мёртвым не баліць», «Дажыць да світання», А. Адамовича «Карнікі» (1980) [7] и др. усилили апокалипсические мотивы отчаяния и смерти, присущие экзистенциальной литературе.

Трансформация морфологической составляющей жанровой структуры повести обусловила зарождении в прозе 1970–1980-х годов такой жанровой разновидности, как нравственно-философская повесть,

Репозиторий ВГУ

направленной на осмысление экзистенциальной проблематики. Очевидно, что идейно-тематическая концепция повестей В. Кондратьева «Сашка», В. Быкова «Дажыць да світання», «Пайсці і не вярнуцца», «Кар'ер» (1985) [81, т. 6], А. Мартиновича «Няхай ідзе дождж» (1973) [239] и др. диссонирует с традицией лирико-психологической повести 1960-х годов. Если в лирико-психологической повести моральный выбор, совершенный героем в пограничной ситуации, приводил его к духовному «восхождению», то герои нравственно-философской повести, пройдя сквозь ужасы войны, нередко утрачивают веру в общечеловеческие ценности. В связи с этим теряет свою значимость лирическая доминанта, которая в лирико-психологической повести «стягивала все субъектные, пространственно-временные, ассоциативные, интонационно-речевые планы художественного мира вокруг главного героя, "увязывая" их с тончайшими сдвигами в духовном мире персонажа» [212, с. 80].

Отметим, что в 1980–1990-е годы в условиях новой исторической и литературной ситуации экзистенциальное звучание повестей представителей «военного поколения» только усиливается. Не случайно отдельные произведения обозначены несколькими датами создания (В. Быков «Сцюжа» (1969–1991) [81, т. 3], В. Астафьев «Пастух и пастушка» (1967–1971–1989)). Видимо, это связано с тем, что авторский замысел смог получить воплощение только тогда, когда, по словам М.А. Тычины, «грамадства саспела, каб пачуць аб сабе суровую праўду» [371, с. 364]. Так, повести
В. Быкова «У тумане» (1987) [81, т. 2], «Аблава» (1988) [81, т. 2], «Пакахай мяне, салдацік» (1995) [81, т. 2], «Балота» (2001) [81, т. 2] демонстрируют нам «нового» писателя, зачастую переоценивающего то, что было написано им ранее, ищущего новые подходы к постижению человеческой личности.

Философский вектор развития военной прозы в 1970–1980-е годы привел к *семантическим изменениям русской и белорусской повести* обозначенного периода. Данные изменения связаны, в первую очередь, с формированием в произведениях писателей *двух основных типов героев*: герои, в пограничной ситуации переживающие духовную эволюцию так называемое «экзистенциальное пробуждение»; и герои, которых война приводит к духовному опустошению, а нередко – к моральной деградации.

Так, неожиданно соприкасаясь с иным, непривычным мировоззрением, открывает для себя новый мир и новую систему ценностей торговка с Комаровского рынка в повести И. Шамякина «Гандлярка і паэт» (1975) [406]. Спасая младенца, по сути, спасает свой внутренний мир от духовного разложения партизан Левчук в повести В. Быкова «Воўчая зграя».

Однако далеко не всем героям удается противостоять жестоким реалиям войны. Младший лейтенант Леонид Василевич (В. Быков «Мёртвым не баліць»), на глазах которого погибали близкие и дорогие ему люди, испытывает своеобразную зависть к погибшим: они обрели покой, война над

Репозиторий ВГУ

ними больше не властна. Жизнь для героя представляется чередой боли и страдания, поэтому утрачивается и само желание жить. Похожее чувство «внутреннего выгорания» от ежедневного соприкасания со смертью и болью испытывает и герой повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» Борис Костяев. Рассматривая произведения в ракурсе экзистенциального ужаса и безысходности, которые испытывают герои, трудно определить, чей финал более трагичен, – погибшего Костяева или Василевича, который остается жить.

Пограничная ситуация, требующая от героев решительных действий и нравственного выбора, может привести не только к формированию высокодуховной личности, способной на подвиг, но и спровоцировать нравственную деградацию героя. Это происходит с Рыбаком в повести В. Быкова «Сотнікаў», это происходит и с Антоном Голубиным, героем повести «Пайсці і не вярнуцца». Оба героя не проходят испытания войной, переступают границу человеческого и гуманистического, за которой возврата назад не бывает. В отличие от быковских персонажей, не оценивающих свое поведение с точки зрения гуманизма, астафьевский старшина Мохнаков («Пастух и пастушка») осознает необратимость своего духовного разложения. И потому гибель героя под танком изображается В. Астафьевым как спланированное самоубийство человека, не способного жить с искалеченной душой. Проблема духовной гибели героя на войне представляется инвариантом экзистенциальной проблемы бытия-к-смерти, сформировавшимся в произведениях военной прозы.

Можем заключить, что жанрово-стилевая модификация повести о войне и актуализация в контексте военной прозы жанровой разновидности нравственно-философской повести обусловлены рядом *морфологических и семантических изменений*. Происходит смена лирической доминанты на экзистенциальную. Повесть начинает решать новые *коммуникативные задачи*, связанные с осмыслением войны как бессмысленного и абсурдного истребления человека человеком. В повестях как русских, так и белорусских писателей затрагиваются проблемы обесценивания человеческой жизни, духовного разложения человека на войне, утраты им себя как личности, а следовательно, утраты смысла жизни. *Сюжетно-композиционная организация* повестей о войне подчинена доминантной коллизии: ситуации нравственного выбора. Это повести так называемых «пограничных состояний», в которых проявляется истинная человеческая сущность или, пользуясь терминологией экзистенциализма, – эссенция (отсюда – *два типа героев: человек, переживающий «экзистенциальное пробуждение» или морально деградирующий*).

В мировом историко-культурном процессе XX века война не раз становилась поводом для развития экзистенциального мышления и экзистенциальной философии, для поиска ответов на вопрос о природе человеческой сущности. Нравственно-философская русская и белорусская повесть

Репозиторий ВГУ

1970-х годов не стала исключением. С одной стороны, она отразила девальвацию частной жизни в масштабах государственной и военной казарменной системы, с другой – продемонстрировала возможность «экзистенциального пробуждения» и личного подвига «маленького человека» на войне.

Модификация морфологической составляющей реалистической повести наблюдается и в контексте «деревенской прозы». Это связано с изменением *коммуникативной задачи* произведений и формированием особого, утопического, дискурса в повестях 1960–1970-х годов. В его рамках профанному настоящему противопоставляется идеальное прошлое. Как отмечает Н.В. Ковтун, утопия «стремится к аннексии смежных областей: с одной стороны, объединяет в тексте, картине мира различные типы мирообразов и способы словесного моделирования мира (пастораль, поучение, панегирик, исповедь), к которым восходит поэтика данного вида литературного жанра; с другой – вторгается в область идеала и идеального [183, с. 15].

Причиной формирования утопического дискурса в «деревенской прозе» стало осознание и рефлексия социально-экономического и, что важнее, нравственного кризиса общества. Н.В. Ковтун подчеркивает, что «“постоттепельный” период в России (вторая половина 1960-х годов) создает весьма благоприятную почву для распространения утопических идей: в стране разрушены завоевания эпохи “культурной либерализации”, интеллектуалы уходят или в андеграунд, или в эмиграцию. Усилившееся противостояние Западу актуализирует интерес к “своему”, национальному. Возрождение традиционных ценностей рассматривается как вариант исхода, что и отражает “деревенская проза”» [183, с. 7]. Примечательно, что, в отличие от «классической утопии», в утопическом дискурсе «деревенской прозы» происходит идеализация не будущего, а прошлого, что позволило исследователям говорить о том, что «в литературу вошел еще один художественный миф – миф о “деревенской Атлантиде”» [213, т. 2, с. 82].

Размышления о сущности национального характера и о моральном облике современника сопровождаются в повестях В. Белова, Ф. Абрамова, Б. Можаева, В. Астафьева, В. Распутина, А. Кулаковского, Я. Брыля, А. Осипенко, И. Пташникова, В. Карамазова, А. Кудравца, Б. Саченко и др. поиском духовных основ в патриархальном укладе крестьянской жизни и в народных представлениях о нравственности. В этом смысле «деревенская проза» продолжает экзистенциальное направление, сложившееся в русской и белорусской литературах в XIX веке, когда влияние церкви на общественное сознание ослабевает и гуманитарная мысль встает перед выбором «как человеку лучше жить: с Богом или без Бога?» [48, с. 89]. Вопрос веры и безверия снова решается в пользу веры. Жизнь без Бога в душе лишена смысла. В этом ракурсе особую остроту и актуальность приобретает тема возвращения к корням, восстановления утраченных связей с родной почвой, ибо только так можно обрести духовную опору.

Репозиторий ВГУ

Не случайно *сюжетно-композиционная организация* многих произведений «деревенской прозы» в той или иной степени соотносится с евангельской притчей о блудном сыне. В статье «Об экзистенциальном пространстве русской литературы» В. Бачинин утверждает, что «блудный сын – это универсальный экзистенциальный тип духовного скитальца, потерявшего не только Бога, но и самого себя вначале утратившего, а затем вновь обретшего собственную идентичность» [48, с. 95]. Очевидно, что движение гуманитарной мысли в XIX–XX веках коррелирует с логикой сюжета об отречении от отца (Бога) и последующем раскаянии, жажде спасения и решении вернуться. В 1960–1980-е годы писатели-«деревенщики» декларируют необходимость возвращения, предлагают его пути, предупреждают об экзистенциальной катастрофе в том случае, если возвращения блудного сына не случится.

Следует отметить, что развитие сюжета возвращения блудного сына в «отчий дом» имеет свою специфику в русской и белорусской литературах. Так, повести Ф. Абрамова «Пелагея» (1967) [3], «Алька» (1971) [3], В. Распутина «Последний срок» (1970) [303], «Прощание с Матерой» (1976) [303], «Пожар» (1985) [304] и др. свидетельствуют о невозможности возвращения, об утрате прежних нравственных основ и идеалов, об окончательном разрушении патриархального мира. Как отмечает Н.В. Ковтун, «разрушение надежд на восстановление значимости крестьянской Руси, неосуществимость циклической модели истории равнозначны гибели самой истории, ее распыления, десемантизации. Перед неотвратимостью неизбежного писатели и пытаются сохранить еще видимые, живые черты патриархального мира, уже уходящего в небытие. Именно в этом чувстве обреченности кроется причина особого трагизма мироощущения авторов» [185, с. 24]. В повестях усугубляются апокалипсические мотивы, появляются элементы антиутопии.

Белорусские прозаики не отказывают «блудному сыну» в возможности возвращения. Отречение от малой родины, утрата традиционных ценностей осмысливаются как один из этапов жизненного пути героя, после чего наступает осознание содеянного и происходит возвращение к корням. Эсхатологизм белорусской прозы (в том числе, повестей В. Карамазова «Дзень Барыса і Глеба», А. Кудравца «Раданіца» (1970) [197], В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» (1991) [161], Н. Гиля «Тэлеграма з Кавалевіч» (1981) [103], «Дзень пачаўся» (1984) [102] и др.) обусловлен осознанием необходимости сохранения основ народной нравственности и культуры как условия национального возрождения. Таким образом, в белорусской литературе указанного периода евангельская притча о блудном сыне приобретает еще одно определяющее значение – обретения не только личной, но и национальной идентичности.

Проиллюстрируем вышесказанное на примере повестей В. Распутина и А. Кудравца, которые характеризуются глубиной нравственной проблема-

Репозиторий ВГУ

тики, постановкой важнейших экзистенциальных вопросов. Утрата человеком духовности осмысливается в прозе писателей как результат морального отступничества, разрыва связей со своим прошлым, с малой родиной.

В повести А. Кудравца «Раданіца» прослеживается типичная для «деревенской прозы» оппозиция «город – деревня». Отъезд из деревни в город – это первый шаг к отступничеству, поскольку в городе разобщенность между людьми становится нормой жизни: «“Дзіўна… Усе з аднаго сяла, жывём у адным горадзе, а адзін пра аднаго нічога не ведаем”. – “А што тут такога, – пачаў тлумачыць Лёня. – Мінск – не Буднеў. Кожны бяжыць, кожны спяшыць… Бывае, што і пісьма дамоў некалі напісаць”» [197, с. 17]. Есть в повести герои, для которых отречение от нравственных ценностей оказалось необратимым. И другие персонажи, и сам автор отказывают им в возможности спасения. Среди них – бывший полицейский Байда, сотрудничавший во время войны с немцами, и Федя Микуличишин, для которого не существует духовного опыта предков и становятся возможными циничные рассуждения о матери: «Колькі там я таго малака выпіў? Можа, графін які ці два… То хай прыязджае ў Мінск – куплю ў магазіне ды аддам гэтыя два графіны ці колькі там» [197, с. 82]. Экзистенциальный кризис для этих героев непреодолим.

В повести В. Распутина «Прощание с Матерой» идейным центром становится образ старухи Дарьи. С этим образом связан целый комплекс экзистенциальных вопросов и в первую очередь – проблема сохранения веры и духовности. Именно в уста Дарьи вкладывает В. Распутин предупреждение о возможных последствиях духовного отступничества, адресованное последующим поколениям: «В ком душа, в том и Бог, парень. И хошь не верь – изневерься ты, а он в тебе же и есть. Не в небе. А боле того – человека в тебе доржит. Чтоб человеком ты родился и человеком остался. Благость в себе имел. А кто душу вытравил, тот не человек, не-е-ет! На че угодно такой пойдет, не оглянется» [303, с. 95]. Символично, что сын Дарьи, Павел, погруженный в бытовые хлопоты, связанные с переездом, ловит себя на ощущении того, о чем предупреждала мать: «Павел со стыдом вспомнил, как стоял он возле догорающей своей избы и все тянул, тянул из себя, искал какое-то сильное, надрывное чувство – не пень ведь горит, родная изба – и ничего не мог вытянуть и отыскать, кроме горького и неловкого удивления, что он здесь жил. Вот до чего *вытравилась душа*!» [303, с. 147–148].

Духовное опустошение ведет человека по пути деградации. Так, герои повести В. Распутина «Последний срок» Михаил и Илья «вытравленную» душу «лечат» пьянством: «Я так считаю: пьем потому, что теперь такая необходимость появилась – пить… Мы сильно устаем, и не так, я скажу тебе, от работы, как черт знает от чего… А выпил и будто в бане помылся, сто пудов с себя сбросил» [303, с. 365]. Очевидно, что подобное поведение не является выходом из экзистенциального кризиса. И у писате-

Репозиторий ВГУ

ля, и у читателей очень мало надежды, что героям удастся преодолеть деградацию, отыскать путь морального возрождения.

В то же время В. Распутин и А. Кудравец видят этот путь и четко очерчивают его в своих произведениях. Чтобы избежать духовного разложения, человек не должен забывать дорогу к родным корням, к своему прошлому и прошлому своего народа, в широком смысле – дорогу домой. Путь героя домой обретает в повести А. Кудравца «Раданіца» зримый, осязаемый смысл, становится началом сюжетного действия и началом пути Ивана Купцова к самому себе: «Трэба было толькі выйсці з вагона, мінуць пуці і заглыбіцца ў лес, як усё тое, чым ён жыў у горадзе, заставалася недзе там, па-за ім, а сам ён рабіўся як быццам інакшым чалавекам – мякчэў, дабрэў» [197, с. 13]. Проделав этот путь, Иван обретает себя, осознает, что он – частица духовно-моральной сущности своих отца и матери, ощущает тесную взаимосвязь с землей, на которой он родился и вырос: «Ён быў тут свой і ведаў, што навечна прывязаны да гэтых людзей, да ўсяго, што хвалюе і непакоіць іх, да гэтых старых могілак… Гэта была яго зямля, было яго жыццё, гэта быў ён сам…» [197, с. 68]. Постижение Иваном Купцовым самого себя, своего единства с землей и традициями отцов свидетельствует о том, что выход из духовного кризиса, возвращение блудного сына возможны, если человек не убивает в себе память.

В повести В. Распутина «Прощание с Матерой» понятие «малая родина» ограничено пространством острова. Но для человека, родившегося на этом острове, Матера представлялась своего рода микрокосмом, вмещала все признаки гармоничной вселенной: «И тихо, покойно лежал остров, тем паче родная, самой судьбой назначенная земля, что имела она четкие границы, сразу за которыми начиналась уже не твердь, а течь. Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре – всего, отделившись от материка, держала она в достатке – не потому ли и называлась громким именем Матера?» [303, с. 35]. В отличие от повести А. Кудравца, «Прощание с Матерой» – повествование о потере людьми дома, земли, хранящей память о предках, а значит, блудный сын обречен на вечное скитальчество, ибо родительского дома, в который можно вернуться и получить прощение, у него не осталось.

Не случайно в прозе и русского, и белорусского писателей топос дома наделен сакральным, архетипическим значением. Дом – это не просто жилище, это центр вселенной, вместилище души. Вернуться в дом – значит обрести покой, защиту и внутреннюю гармонию: «Няма нічога лепшага за раніцу ў матчынай хаце… радасць, што ты зноў дома, як быццам і не з’язджаў адсюль ніколі, радасць вяртання ў самога сябе – ранейшага, малога, нейкага другога і разам з тым такога ж самага, як і цяпер, жыве ва ўсім целе, наводзіць на думку аб вялікім, нечалавечым шчасці» [197, с. 30]. Трагедию утраты человеком родной земли В. Распутин изображает через разрушение центра этого обжитого мира – гибель избы, которая так же, как и

Репозиторий ВГУ

Матера, обречена на смерть: «Сидеть в пустой, разоренной избе было неудобно – виновно и горько было сидеть в избе, которую оставили на смерть. И пособить нельзя, нет такой помощи, чтобы пособить, и видеть невыносимо, как слепнут стены и в окна льется уже никому не нужный свет» [303, с. 51]. Глубинный смысл отношения к дому, как к живому существу, имеет поступок Дарьи, обряжающей избу в последний путь.

С категориями дома, родины, прошлого связана проблема памяти о предках. Отношение к родным могилам является в прозе писателей своего рода «проверкой» нравственной сущности героев, их духовной состоятельности. Одним из самых эмоциональных моментов повести В. Распутина «Прощание с Матерой», свидетельствующих о масштабах экзистенциальной катастрофы, становится разрушение кладбища. С точки зрения Дарьи и других обитателей Матеры, надругательство над «вечным домом» мертвых окончательно лишает человека права называться человеком: «Могилы зорить… – Дарья взвыла. – А ты их тут хоронил? Отец, мать у тебя тут лежат? Ребяты лежат? Не было у тебя, у поганца, отца с матерью. Ты не человек. У какого человека духу хватит?!» [303, с. 21]. Картина разоренного кладбища – приговор технократическому обществу, заменившему духовные ценности материальными.

Как мы уже отмечали, повесть А. Кудравца обладает иным пафосом, так как писатель не лишает героя возможности вернуться в дом, восстановить связь с традициями предков. Само пребывание Ивана Купцова в родительском доме совпадает с празднованием Радуницы, праздника, связанного с культом предков. Изначально языческий обряд прижился и в христианстве. В обиходе определенной местности этот праздник имеет и другие названия – «Деды радостные», «Пасха мертвых», указывающие на сущность обычая – радостного, пасхального поминовения мертвых, обусловленного идеей всеобщего воскрешения. Многое в этом коллективном поминальном обряде кажется Ивану Купцову странным и даже неприемлемым, смущает героя праздничное застолье на могилах. Однако даже в этом прозревает Иван высший смысл – взаимосвязи поколений, ушедших и ныне живущих, непрерывающейся памяти живых о мертвых, победы жизни над смертью: «Іван падумаў пра тое, што яму вельмі пашчасціла трапіць дамоў у такі дзень, калі ўсё разам – і слёзы, і радасць, і жывыя, і мёртвыя, калі да кожнага чалавека прыходзяць думкі пра тое, хто ён і што ён, куды ідзе і адкуль ідзе і ці ёсць у яго на гэтым свеце яшчэ што-небудзь, акрамя яго самога» [197, с. 106]. Название праздника – «Радуница» – становится названием повести – произведения о возвращении домой, обретении памяти, веры, духовности.

Примечательно, что ключевая экзистенциальная оппозиция «вера – безверие» в произведениях В. Распутина и А. Кудравца часто осмысливается через другую оппозицию: «память – беспамятство». Вероятно, по мысли писателей, только человек, сохранивший память о прошлом (своего

Репозиторий ВГУ

рода и своей родины) может сохранить нравственные ориентиры и национальную идентичность. Оттого наряду с евангельскими мотивами притчи о блудном сыне в прозе русского и белорусского писателей звучит мотив суда и, прежде всего, – суда памяти: «Памяць – гэта непадкупны і непадуладны суддзя, і ён час ад часу напамінае людзям пра тое, пра што не трэба забываць…» [197, с. 73]. Поскольку повести В. Распутина – это обращенное к современникам и последующим поколениям предостережение о том, что кризис духовности может стать необратимым, мотив суда в произведениях писателя приобретает определяющее значение. Это суд мертвых над живыми за отступничество от земли и веры предков: «Сёдни думаю: а ить оне с меня спросют. Спросют: как допустила такое хальство, куды смотрела? На тебя, скажут, понадеялись, а ты? А мне и ответ держать нечем… Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего…» [303, с. 29, 126]. Это суд личной памяти над человеком за отречение от своих корней, от своего прошлого: «…это странным образом связывалось с прошлым, с каким-то потерянным воспоминанием, за которое с нее теперь спросится… Забыла… Вот оно наконец-то, что, не открываясь, почти с самого начала сегодня изводило ее какой-то молчаливой давней виной, за которую придется держать ответ» [303, с. 383, 388]. Память о прошлом является залогом преемственности поколений, продолжения жизни.

Отметим, что экзистенциальная проблематика конечности существования, бытия-к-смерти получает в «деревенской прозе» новую трактовку. Жизнь крестьянина подчинена земледельческому циклу, круговороту природы. Следовательно, понятия жизни и смерти, умирания и нового рождения прочно вошли в обиход деревенского жителя, приобрели значение повторяемости, цикличности. Человек рождается на свет, чтобы продолжить дело жизни, стать очередным звеном вечной цепи. В этом ракурсе не кажется парадоксальным, что Михаил, герой повести В. Распутина «Последний срок», приходит к осознанию своей смертности после рождения первенца: «– Смотри, мать: я от тебя, он от меня, а от него еще кто-нибудь. – И добавил с затаенностью и горечью провидца: – Вот так оно все и идет… И тогда же как следует, по-взрослому и наедине сам с собой он понял, что смертен, как смертно в мире все, кроме земли и неба» [303, с. 430].

Эта дихотомия жизни и смерти, так пугающая младшее поколение, дает старшему, уходящему, успокоение, ощущение исполненности своего предназначения в деле продолжения жизни: «Она находится сейчас на самом сгибе: одна половина есть и будет, другая была, но вот-вот продернется вниз, а на сгиб встанет новое кольцо. Где же их больше – впереди или позади?» [303, с. 127]. И Анна, и Дарья уходят к «своим», оставляя после себя новые поколения.

Представления о жизни и смерти человека, цикличности природы тесно переплетаются и в повести А. Кудравца «Раданіца». Образ засеянного поля, готовящегося по весне дать новый урожай, коррелирует с сакральным

Репозиторий ВГУ

смыслом Радуницы – надеждой на всеобщее воскрешение. И в то же время в памяти Ивана дорога через поле связана с проводами отца в последний путь: «Поле было засеяна жытам. Яно добра бралася кучаравай, быццам вывернуты кажух, шэра-зялёнай воўнай. Усе ішлі напрасткі, пакідаючы сляды на мяккай, плыўкай зямлі… У яго памяці гэта дарога значылася нашмат даўжэйшай. У яго памяці яна засталася такой, як была тады, калі па ёй везлі хаваць бацьку» [197, с. 55]. Таким образом, «деревенская проза» предложила свое осмысление экзистенциальной категории смерти, тяготеющее, скорее, к эсхатологической, нежели к апокалиптической концепции.

Безусловно, носителями экзистенциального сознания в анализируемых произведениях В. Распутина и А. Кудравца являются представители старшего поколения. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, именно старшее поколение, с точки зрения писателей, остается хранителем народных традиций, духовности и нравственности. Мировоззрение старших можно охарактеризовать как теоцентрическое, в то время как для молодого поколения вопросы веры отходят на второй план. Во-вторых, с образами стариков, находящихся, по меткому выражению Дарьи, «на самом сгибе» [303, с. 127], связана экзистенциальная ситуация смерти, отношение к которой становится для них не только осознанием конечности бытия, но и подведением итогов прожитой жизни. В-третьих, пройденный жизненный путь позволяет старикам с особой глубиной осмыслить экзистенциальные категории Бога, судьбы, природы, времени.

Очевидно, что для человека, оглядывающегося на прожитую жизнь и оценивающего ее, основополагающими будут понятия судьбы и смысла жизни. Поскольку идея цикличности, преемственности, взаимосвязи поколений пронизывает прозу и В. Распутина, и А. Кудравца, одним из главных объектов художественного исследования в их произведениях становится образ и судьба женщины. Не случайно сами героини видят свое главное предназначение в продолжении рода, в рождении и воспитании детей: «Тебе господь жить дал, чтобы ты дело сделала, ребят оставила – и в землю… чтоб земля не убывала» [290, с. 70]; «Усё жыццё ёй не было калі думаць пра сябе: маці заўсёды думае пра дзяцей і толькі пасля, калі застанецца час, пра сябе» [197, с. 36].

Вообще, смысл жизни человека, как и всего сущего на земле, в понимании писателей, соотносится с христианским представлением о служении: «Все, что живет на свете, имеет один смысл – смысл службы… Без дела, без того, чтобы в нем нуждались, человек жить не может. Тут ему и конец. И не такие люди, как она, и не в таких годах, оставшись без надобности, без полезного служения, крест-накрест складывали на груди лапки» [303, с. 45, 116].

Старики осознают завершенность своего служения, законченность пути. За долгую жизнь все, что, так или иначе, было связано со смертью, обросло привычными бытовыми подробностями. Обрядить в последний

Репозиторий ВГУ

путь покойника, присмотреть за могилами, помянуть усопших – приобрело значение дела, работы, которую время от времени должны выполнять живые: «Ні на адным твары Іван не бачыў слядоў жальбы ці гора. Быццам усе сабраліся на работу – сур'ёзную, сумнаватую, урачыстую, але звычайную, патрэбную работу» [197, с. 57–58]. Оттого, видимо, и к собственной смерти старики относятся по-крестьянски вдумчиво, как к последнему делу, которое им предстоит совершить. Ожидание смерти лишено страха. Это подготовка к воссоединению с предками, надежда на постижение высшей, «полной правды» [303, с. 128] о жизни.

В произведениях В. Распутина и А. Кудравца есть также комплекс экзистенциальных вопросов, связанных с образами среднего и младшего поколений. Несомненно, тревога писателей о духовном состоянии общества обращена, прежде всего, не к тем, кто уходит, а к тем, кто продолжает (или только начинает) свой путь. В философии экзистенциализма существует понятие экзистенциального «пробуждения». Говорят о нем в том случае, когда человеку удается вырваться из автоматизма жизни и обрести самоидентичность. Можно предположить, что ситуация экзистенциального «пробуждения» определяет общую тональность повестей В. Распутина и А. Кудравца. Так, в «Последнем сроке» В. Распутина близкая кончина старухи Анны, казалось бы, должна была «вырвать» ее детей из привычного, суетного, бытового круговорота. Но, даже вырванные из него, они не используют данный им последний срок, заполняют время ненужными ссорами, не приходят к духовному очищению и покаянию перед лицом горя, которое должно объединить их всех, но не объединяет: «Напоминание об умирающей матери не отпускало, но сильно и не мучило их: то, что надо было сделать, они сделали – один дал известие, другой приехал, и вот водку вместе принесли – все остальное зависело от самой матери…» [303, с. 335]. Таким образом, экзистенциального «пробуждения» не происходит, и модус художественности произведения может быть охарактеризован как драматический.

В отличие от героев «Последнего срока», герой повести А. Кудравца «Раданіца», Иван Купцов, находясь в родительском доме, посещая могилу отца, ощущает неразрывную связь со своей землей и родом: «Ну вось, бацька, я зноў прыйшоў да цябе. Я не магу не прыходзіць, бо ты – гэта я, а я – гэта ты. Ты жывеш ва мне, быццам ніколі і не паміраў, і мне лягчэй з табой» [197, с. 22]. Иван, сохранивший в себе память о родных корнях, испытывает духовный подъем, желание «жыць чалавекам сярод людзей» [197, с. 103], а значит, находит путь нравственной эволюции. Примечательно, что с образом Ивана Купцова связана в повести не только идея возвращения, но и обретения взаимной любви, личного счастья. Любовь в экзистенциализме трактуется как трансцендентная ситуация, прорыв к «другому», через который человек познает Бога. Символично, что любимая женщина Ивана носит в произведении имя Вера. Надеждой и верой в будущее завершается повесть: «У небе трапяталі крыльцамі, звінелі

Репозиторий ВГУ

жаўранкі, і гэты звон выцягнуў шчымлівую тугу з сэрца. Побач з тугой жыла ў ім, саграючыся і шырачыся, радасць абнаўлення, а ў ёй – дарагім напамінам яна – Вера» [197, с. 106]. Повесть «Раданіца» – произведение о духовном возрождении героя, обретении им самого себя, а значит, для нее характерен идиллический модус художественности.

Таким образом, в прозе писателей-традиционалистов происходит возрождение идей православия, осмысление экзистенциальных категорий веры, безверия, жизни, смерти, судьбы, смысла человеческого существования. Отметим, что в поздней «деревенской прозе» усиливаются апокалиптические мотивы, связанные с тем, что «реальность преодолевает границы патриархальной утопии» [183, с. 255] и происходит осознание разрыва современности и ушедшего патриархального миропорядка с его родовой моралью и представлениями о нравственности.

Семантические изменения реалистической повести 1960–1980-х годов, тематически соотносящейся с «деревенской прозой», связаны с формирование *двух ключевых типов героев нравственно-философской повести*: герой, намеренно (или в связи с жизненными обстоятельствами) разрывающий (утрачивающий) связь с корнями, с малой родиной (и в большинстве случаев утрачивающий вместе с тем и нравственные основы); и герой, аккумулирующий, сохраняющий (или восстанавливающий) память о прежних обычаях, традициях, морально-этических устоях.

Так, традиционно носителями патриархальных ценностей, воплощением лучших черт национального характера выступают в прозе и русских, и белорусских писателей представители старшего поколения. Это Дарья Пинигина и старуха Анна из повестей В. Распутина «Прощание с Матерой» и «Последний срок», Иван Савельевич из его же поздней повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) [302] (образ приобретает в произведении ярко очерченные былинные формы); это Пелагея из одноименной повести Ф. Абрамова; старая Анэта из повести А. Жука «Халодная птушка»; Лёкса Купцова – героиня повести А. Кудравца «Раданіца»; образы мамы и бабушки главного героя повести М. Стрельцова «Адзін лапаць, адзін чунь»; Кристина из одноименной повести Э. Скобелева «Кристина» (1985) [334] и др. Жизнь многих из этих героев представляла собой вереницу одинаковых дней, проходящих в непосильном труде. Особенно остро тема нелегкой судьбы женщины-крестьянки звучит в повестях Ф. Абрамова «Пелагея» и А. Жука «Халодная птушка». Однако в кажущейся безысходности ежедневной тяжелой работы кроется сакральный смысл христианского служения людям. Не случайно «точкой отсчета» «деревенской прозы» зачастую называют рассказ А. Солженицына «Матренин двор», где писатель воплотил образ крестьянской праведницы Матрены, чья жизнь, по сути, и являла собой образец служения.

Осознание драматизма разрыва связи с корнями и попытка вернуться к утраченным ценностям присуща и представителям молодого поколения.

Репозиторий ВГУ

Как мы отмечали ранее, сюжетная канва притчи о возвращении блудного сына в большей степени характерна для белорусской литературы, где с идеей возвращения связана идея национального возрождения. При этом возвращение героя осмысливается как переходный этап его духовного пути, как залог нравственного очищения и возрождения.

Стремится «вярнуцца да першавытокаў “сапраўднага быцця”» [371, с. 337] герой повести М. Стрельцова «Адзін лапаць, адзін чунь»; пытается «вернуть» современным колхозникам прежнее совестливое отношение к труду Иван Ситов (А. Осипенко «Абжыты кут»); в день поминовения предков приезжает в родную деревню Иван Купцов (А. Кудравец «Раданіца»), что позволило герою ощутить свою сопричастность традициям и осознать важность взаимосвязи поколений; духовное пробуждение испытывает Тимофей Мурашка (В. Карамазов «Дзень Барыса і Глеба») после встречи с умирающим дедом Акимом: герой ощущает себя наследником нравственных ценностей матери и деда, осознает свою личную ответственность за сохранность этих ценностей.

Отметим, что идея возвращения представителей младшего поколения к родным корням, значимости возвращения для формирования и становления личности была актуальна в литературе 1960–1980-х годов. На рубеже XX–XXI веков произведений, актуализирующих интерес к патриархальным ценностям, появляется значительно меньше. Одной из наиболее репрезентативных, пожалуй, можно считать повесть В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана», где с сыном главной героини («младшим» Иваном) связаны авторские надежды на восстановление и укрепление исторической памяти народа. В этом смысле продолжателем распутинских традиций в XXI веке стоит назвать Б. Екимова и его повесть «Предполагаем жить», образная система которой направлена на «открытие» героем Ильей красоты и гармонии окружающего мира и человеческих взаимоотношений, основанных на народной мудрости, простоте и нравственности.

Однако далеко не все молодые герои осознают важность связи с домом, с корнями, с малой родиной. Именно поколение «детей» в повестях и русских, и белорусских писателей составляет группу героев, разрывающих кровные узы, отрекающихся от традиций и ценностей предков. Расплатой за этот трагический разрыв становится личная неустроенность, духовная деградация и внутренняя опустошенность. Такова судьба Альки из повестей Ф. Абрамова «Пелагея» и «Алька», такова судьба распутинской Люси из повести «Последний срок». Примечательно, что попытка «воскрешения» прошлого, его идеализации и для Альки, и для Люси не завершается реальным возвращением. Обе героини уезжают из деревни, окунаются в свой обыденный образ жизни.

Поколение «детей» утрачивает не только связь с малой родиной, но и с самыми близкими людьми – с родителями. Конфликт города и деревни трансформируется в конфликт детей и родителей, в котором старики вы-

Репозиторий ВГУ

ступают страдающей, социально не защищенной стороной. Так происходит в повестях В. Карамазова «Бярозавыя венікі» (1973) [168], А. Кудравца «Пахахуцікі» (1998) [199], А. Осипенко «Рэха даўніх надзей» (1986) [28, т. 3], С. Граховского «А маці не спіць» (1988) [115]. Примечательно, что героиня повести С. Граховского ищет свою вину в том, что сын отрекся от нее, оставив без куска хлеба, разорвал связи с родной деревней. Нравственную ответственность за происходящее берет на себя старшее поколение, на долю которого выпали страшные испытания: коллективизация, ссылки, война. И тем не менее, не они, а дети лишены духовной основы, которая позволила бы им не растерять человеческих качеств.

Скорее исключением в ряду молодых героев выглядит Рыгор Русинович, герой повести В. Домашевича «Студэнты апошняга курса» (1965) [117]. Выходец из деревни, он осознает невозможность возвращения и закономерность этого. Но также герой понимает, что всеми лучшими человеческими качествами в себе он обязан деревне и людям, его воспитавшим. В отличие от героев-«отступников», Русинович с достоинством выдерживает все испытания, через которые проводит его автор повести.

Справедливым представляется заключение В.Г. Распутина, выделившего два типа героев в современной ему литературе: Посторонний и Блудный сын. Первый – «ниспровергатель основ», прогрессист, второй дорожит памятью прошлого, утраченным «ладом» [183, с. 256].

При этом нельзя не отметить, что в прозе конца XX века происходит десакрализация крестьянского «лада», уходят из писательского обихода образы крестьян-праведников, духовное странничество, имеющее целью возвращение, сменяется неприкаянностью и бездомностью.

Сначала в лирико-психологической, а затем в нравственно-философской повести наряду с образами тружеников, праведников, хранителей глубинной народной (и христианской) нравственности и культуры в произведениях «деревенской прозы» появляется галерея образов героев, которых в современном литературоведении нередко определяют как юродивых или героев-трикстеров [183]. Нам представляется, что правомерно говорить об элементах шутовства или юродства применительно к образам Ивана Африкановича Дрынова (В. Белов «Привычное дело»), Федора Кузькина (Б. Можаев «Живой» (1966) [250]), с определенными оговорками в этот ряд можно включить распутинских Богодула («Прощание с Матерой») и Михаила («Последний срок»). Думается, что названные образы представляют собой своего рода интерпретацию писателями-деревенщиками образа «маленького человека». «Маленький человек» – представитель крестьянского мира – пытается осознать себя и найти свое место в новых для него исторических и социально-экономических обстоятельствах, выстроить свою систему отношений с миром, окружающими людьми, государственной системой.

Репозиторий ВГУ

Определенных успехов на этом пути достиг герой повести Б. Можаева «Живой» Федор Кузькин, образ которого очевидно идет вразрез с концепцией личности, культивируемой в соцреалистической литературе. И если, например, Иван Африканович Дрынов только еще делает первые шаги от созерцательного отношения к жизни к осознанному, то уровень самосознания Федора Кузькина позволяет ему бороться «за собственное человеческое достоинство, за свою семью, за право на выбор судьбы… Герой повести старается сам творить собственную жизнь, а не уповает на государство… Он один может победно отразить нападки целой армии чиновников; он – прямая противоположность плакатных вождей соцреализма, управляющих великим народом, ибо он этот народ и есть» [183, с. 257].

При этом нельзя не отметить, что само наличие подобных персонажей свидетельствует об отсутствии идеализации в описании деревенского уклада, а значит, об окончательной утрате утопического дискурса в «деревенской прозе». В связи с этим все чаще ставится вопрос о путях развития «деревенской прозы» и о самом наличии этого пути на современном этапе [310]. И все же основной заслугой писателей-деревенщиков видится попытка постижения сущности и основных закономерностей национального характера, создание устойчивой системы аксиологических представлений, актуализация интереса к историческому прошлому.

В 1960–1980-е годы в литературе складывается художественное явление, которое по преобладающей проблематике можно назвать «экологической» прозой. *Коммуникативная стратегия* повестей, созданных в контексте этого тематического вектора, связана с тем, что писатели не приняли сциентизм и технократизм как основания для решения сложных общественных и глобальных проблем, подняли голос протеста против осуществления разрушительных природопользовательских проектов.

Тема охраны природы стала предметом внимания видных представителей советской литературы: В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина и др. Начавшиеся негативные изменения природы и обострение противоречий в системе «общество–природа» не оставили равнодушными и белорусских писателей, которые в своем творчестве сумели выразить экологические проблемы нашей страны. Они раньше представителей науки стали предупреждать общество о возможных последствиях интенсивного вмешательства человека в процессы природы. В Беларуси оно проявилось, прежде всего, в крупномасштабном осушении земель Полесья и в загрязнении окружающей среды химическими соединениями и радиацией после аварии на ЧАЭС. Обо всем этом в своих художественных и публицистических работах писали В. Короткевич, А. Адамович, А. Козлович, В. Карамазов, В. Козько. Причем в произведениях этих авторов говорится не только о трагизме природы, но и о трагизме человека, утратившего связь с природой, понесшего наказание за свои необдуманные действия.

Репозиторий ВГУ

Литература последней трети XX века, учитывая кризисное состояние природной среды, которое усугубляется со временем, уже не могла ограничиваться только поэтикой пейзажа: в литературе произошло определение и становление новых тем для диалога писателя с читателем. Цель этого диалога – подчеркнуть важность совместной эволюции природы и цивилизации, воспитать экологическое мышление, предупредить негативные последствия развития технократического общества.

Данная проблематика также нашла свое отражение в нравственно-философской повести указанного периода. В произведениях В. Астафьева «Царь-рыба», В. Козько «Цвіце на Палессі груша», «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел», Б. Саченко «Ваўчыца з Чортавай ямы» (1976) [322], А. Жука «Паляванне на Апошняга Жураўля» (1982) [140] и др. сакрализация природы, ее законов и мотив разрушения этой гармонии выполняют одновременно функции прогноза и предостережения.

Причем писатели предупреждают не только о вероятности экологического кризиса, но, прежде всего, о неизбежности кризиса экзистенциального, поскольку человек, утративший связь с природой, позволяющий себе бездушное отношение к собственному дому, ожесточается, превращается в потребителя, становится безразличным к бытию других людей и будущих поколений.

Примечательно, что проблему взаимоотношений человека и природы поднимают в своих произведениях преимущественно писатели, работающие в русле «деревенской прозы», поскольку идеализируемый ими патриархальный уклад неразрывно связан с мифопоэтическим восприятием окружающего мира, осознанием себя частью этого мира, природной стихии. Героем повести А. Жука «Паляванне на Апошняга Жураўля» становится Степан Демидчик, крестьянин-труженик, бывший партизан. Человек с непростым характером чувствует ответственность за все, что происходит на его земле. Гибель героя в перестрелке с браконьерами – своего рода приговор молодому поколению, не сумевшему сберечь уклад крестьянской жизни, разрушившему связь с первоосновами. Рефлексия по поводу деформации системы взаимоотношений «человек–природа» приводит к трансформации утопии в антиутопию («Царь-рыба» В. Астафьева).

В конце 1980-х годов в белорусской прозе появляются произведения, в которых писатели осмысливают последствия аварии на Чернобыльской АЭС. Чернобыльская катастрофа осознается не только как катастрофа экологическая, но и как апофеоз глобального социального коммунистического эксперимента, жертвами которого стали жители нескольких регионов страны (повести В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел», В. Карамазова «Краем Белага шляху» (1994) [166], И. Шамякина «Зона павышанай радыяцыі» (1997) [404, т. 7]).

На уровне *сюжетно-композиционной организации* нравственно-философских повестей, написанных в русле «экологической прозы», экзи-

Репозиторий ВГУ

стенциальная проблематика осмысливается под определенным «углом зрения», происходит *изменение доминантной коллизии*: проблема бессмысленности и финальности человеческого существования трансформируется в проблему бессилия человека перед лицом технического прогресса. Технократическое развитие современного общества разрывает сущностные связи человека с его естественной средой обитания, возникает абсурдная ситуация разлада человечества с окружающей действительностью.

При этом нельзя не отметить, что нравственно-философская повесть, соотносящаяся с экологической проблематикой, в творчестве как русских, так и белорусских писателей изоморфна, скорее, религиозному направлению экзистенциализма, нежели его атеистическому вектору. Движение человека от разрыва связей с природой, потребительского отношения к ней к осознанию необходимости возвращения к утраченной гармонии представляется еще одной трансформацией притчи о блудном сыне, имплицитно содержащейся в фабульной канве нравственно-философских повестей русских и белорусских прозаиков.

И если произведения русских писателей содержат только сюжетную «кодировку» евангельского мотива, то в повестях белорусских авторов наблюдается активное использование приема вторичной художественной условности (мифологической и фантастической) для сакрализации мира природы. В 1980-е годы этот прием станет стилевой доминантой, что приведет к интеграции реалистической и модернистской поэтики.

Таким образом, *семантическая* трансформация нравственно-философской повести обусловлена актуализацией экзистенциальной проблематики в литературе конца 1960–1970-х годов, приоритетным осмыслением процессов духовной эволюции или деградации личности в прозе обозначенного периода. На *морфологическом уровне* нравственно-философская повесть реализует коммуникативную стратегию, ориентированную на постижение человеком своей истинной сущности. Стилистические поиски и русских, и белорусских писателей основаны на использовании вторичной художественной условности (в русской повести – в качестве отдельного приема, в белорусской – в качестве альтернативного способа художественного миромоделирования).

2.4 Социально-психологическая повесть

Семантическая и морфологическая трансформация повести на фоне социальной «оттепели» связана с плодотворными идейно-тематическими и эстетическими поисками, осуществлявшимися в контексте «городской прозы». С одной стороны, надежда на либерализацию,

Репозиторий БГУ

с другой – разочарование в ней оказывают влияние на изменения *концепции личности*, на нравственные ориенитры социума.

Так, ряду повестей конца 1950–1960-х годов свойственен романтический пафос, вера в человека и человеческие возможности. Переоценивает собственную жизнь и свои взаимоотношения с людьми, спасая брошенного младенца, герой повести В. Тендрякова «Находка» (1965) [357]. Романтизирует образ отца и других самоотверженных вершителей революции Ю. Трифонов в документальной повести «Отблеск костра» (1965) [368]. Образ интеллигента-шестидесятника, утверждающего демократические идеалы, воплощен в повести А. Адамовича «Вікторыя» (1966) [11]. В повести «Апошні адпачынак» (1969) [6] писатель размышляет о духовных и физических возможностях человека.

Однако в повестях 1960-х годов ощущается и определенная «маргинальность» героя (чаще – молодого интеллигента), чей социальный опыт отличается от опыта «отцов», переживших период культа личности. Герой – интеллигент и горожанин в первом поколении, следовательно, его маргинальность определяется конфликтом города и деревни, природы и культуры (А. Жук «Такая восень» (1972) [141]).

Так или иначе, советская концепция «сверхчеловека» – героя, передовика производства, нравственного идеала эпохи – сменяется попытками изображения героя «реального», которому свойственны ошибки, сомнения, морально незрелые поступки. Такие повести чаще всего принадлежали перу молодых авторов, еще только «нащупывающих» свою тему и потому «грешащих» нескомпанованностью сюжета, недостаточной проработанностью морально-этического конфликта (А. Осипенко «Дысертацыя» (1957) [29], «Няроўнай дарогай» (1957) [29]).

«Просачивается» в прозу 1960-х годов и тема богоискательских устремлений интеллигенции. Так, повесть В. Тендрякова «Апостольская командировка» (1969) [355] (в отличие от ранней и очевидно антирелигиозной повести писателя «Чудотворная») допускает возможность двоякого толкования причин необретения главным героем Бога.

В 1970–1990-е годы в «городской прозе» усиливается ощущение экзистенциальной катастрофы. Связано это с коренными социально-экономическими изменениями, происходившими в обществе. Утраченными оказываются не только патриархальные нравственные ценности, но и идеологические государственные основы. В повестях Ю. Трифонова «Обмен» (1969) [367], «Предварительные итоги» (1970) [367], «Долгое прощание» (1971) [367], «Другая жизнь» (1975) [367], «Дом на набережной» (1976) [367]; И. Шамякина «Сатанінскі тур» (1993) [404, т. 5], «Падзенне» (1994) [404, т. 5], «Без пакаяння» (1995) [404, т. 6], «Выкармак» (1996) [404, т. 6]; В. Быкова «Ваўчыная яма» (1998) [81, т. 1]; И. Жерносек «Гульні над студняй» (1993) [134], «Апошняя дзея» (1993) [134], «Мона Літа» (1993) [134]; В. Чаропки «Шчасце страсцей» (1996) [394] и др. очевидна

Репозиторий ВГУ

смена коммуникативной стратегии: звучит мотив обмена духовных ценностей на материальные, мотив нравственной деградации отдельной личности и кризиса государственной системы в целом. Этими мотивами обусловлена *трансформация речевой организации произведений*: появление в контексте реалистической эстетики элементов символизма, сюрреализма.

Писателей интересовал вопрос, способен ли человек, наделенный определенными аксиологическими представлениями, оставаться человеком, противостоять грубым реалиям действительности или же он приспосабливается к ним, идя на компромисс с совестью. Фокус художественного внимания при этом сосредоточен на процессе мышления героя как особой форме деятельности. Автор в таких произведениях как бы изучает интеллектуальную деятельность и психологию персонажей, способы их реагирования на те или иные жизненные обстоятельства. Данную тенденцию в прозе принято называть интеллектуальной, поскольку «гэта проза думак, проза ідэй. Рацыянальны пачатак пераважае над эмацыянальным захапленнем светам. Узбагачалася інтэлектуальная (мысліцельная) аснова твораў, адчуваўся паварот да аналітыкі, да змены не толькі інструментарыя ў прозе, але і яе гучання, яе самой. Гэта роздум у дарозе, асэнсаванне таго, што адбываецца навокал, жаданне адлюстраваць новае жыццё хоць бы яшчэ ў няўстойлівых формах, “рэкагнасцыроўка на мясцовасці”, перагрупоўка мастацкага матэрыялу» [255, с. 102].

Идейно-эстетические поиски интеллектуальной прозы нашли воплощение в жанровой форме *социально-психологической повести*, при этом смысловые акценты в ней смещаются в область мыслительной деятельности героя как главного способа постижения мира. В ряде «городских» повестей Ю. Трифонова «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной»; в повестях В. Тендрякова «Ночь после выпуска» (1974) [360, т. 4]; И. Шамякина «Драма» (1988) [402]; В. Домашевича «Німфа» (1977) [118]; А. Железовского «Горкі хлеб» (1985) [133], «Іду на канфлікт» (1990) [132]; М. Котюшенко «На адны суткі» (1981) [175], «Дні, як усе іншыя» (1981) [175]; О. Ждана «Черты и лица» (1985) [137], «По обе стороны проходной» (1987) [136], «Самостоятельная жизнь» (1990) [136] происходит исследование способов выхода героев из разного рода конфликтов: традиционного конфликта духовной и социально-бытовой сфер, внутреннего конфликта личности, конфликта героя с социумом и т.п.

Безусловно, авторам данных повестей сложно избежать дидактизма и наличия в произведениях определенных моральных «формул». Думается, именно поэтому в некоторых повестях можно выявить элементы притчевых структур, поскольку притчу принято рассматривать как дидактико-аллегорический жанр. Яркими примерами такого рода жанровых модификаций называют повести русских писателей Г. Владимова «Верный Руслан» (1975) [92], Б. Хазанова «Час короля» (1985) [385] [213]. В белорус-

Репозиторий ВГУ

ской прозе с ними перекликаются повести В. Гигевича «Жыціва» (1980) [101], М. Стрельцова «Адзін лапаць, адзін чунь», где в аллегорической форме осмысливается недавнее историческое прошлое и место человека в социуме.

Усилившееся в русской и белорусской прозе 1970–1980-х годов аналитическое начало обусловило стремление писателей к углубленному, концептуальному осмыслению мира и человека в нем. Детальному анализу подвергаются не только действия и поступки героев, но и внутренние, глубинные движения души, детерминирующие поведение персонажей. Одной из болезненных проблем, затрагиваемых в повестях этого периода, становится деформированная психология человека, сложившаяся в период культа личности (повести В. Тендрякова «Хлеб для собаки» (1969) [360, т. 4], В. Козько «Но Пасаран!» (1990) [161], И. Шамякина «Драма» и др.).

Сродни данной проблеме оказывается и тема образования и воспитания молодого человека в рамках советской системы. Не случайно в центре внимания ряда повестей – педагогические коллективы, учащиеся или бывшие выпускники советских школ (В. Тендряков «Ночь после выпуска», «Шестьдесят свечей» (1972) [360, т. 5], Ю. Трифонов «Дом на набережной», В. Рубанов «Каштаны» (1982) [308]). Трагедия молодых героев заключается в том, что в коллективном они утратили личное, не обрели способность совершать самостоятельный нравственный выбор и нести ответственность за свои поступки. Трагедия «наставников» видится во внутреннем конфликте, обусловленном диссонансом требований советской идеологии и общечеловеческих представлений о морали и нравственности.

В результате в повестях 1970–1980-х годов формируется *тип героя-приспособленца*, старающегося быть «как все», предпочитающего материальные ценности духовным, карьеру – взаимоотношениям с близкими; при этом семейно-бытовой конфликт предельно заострен и драматичен (Ю. Трифонов «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной»; В. Тендряков «Шестьдесят свечей», «Затмение» (1977) [360, т. 5], «Расплата» (1979) [359]; Б. Саченко «Не на той вуліцы» (1974) [323]; А. Карпюк «Сучасны канфлікт» (1983) [170]; А. Жук «Не забывай мяне» (1978) [141]; В. Блакит «Вырай» (1986) [59], «Час прылёту журавоў» (1979) [60], «Шануй імя сваё» (1981) [61]; Т. Бондарь «Марыя» (1989) [67], «Час, калі нас любілі» (1988) [68]; В. Рубанов «Разам па жыцці» (1986) [309], «Грыбавар» (1984) [307] и др.).

Иная сторона проблемы – личная неустроенность не сумевшего приспособиться героя, его вынужденное или осознанное «выпадение» из социума. Особое звучание эта тема приобретает в прозе писателей-эмигрантов. Автобиографические герои С. Довлатова оказываются изгоями, обреченными обитать в «заповеднике» внутри страны (повесть «Заповедник» (1983) [126, т. 1]) или приспосабливаться к инокультурной действительности за ее пределами (повесть «Иностранка» (1986) [126, т. 3]).

Репозиторий ВГУ

Закономерно, что *герой повести 1990-х годов – человек, лишенный социальных и моральных ориентиров*, деградирующий в жестких условиях выживания (В. Быков «Ваўчыная яма», И. Шамякин «Аповесці Івана Андрэевіча» (1993) [404, т. 5], «Адна на падмостках» (1994) [404, т. 5], «Сатанінскі тур», «Бумеранг» (1995) [404, т. 6], «Падзенне», «Без пакаяння», «Выкармак» и др.).

Можем заключить, что жанровая разновидность социально-психологической повести актуализируется в прозе русских и белорусских писателей, чье творчество тематически соотносится с «городской прозой», в период смены исповедального начала интеллектуальным. *Стилистически* обращение авторов к данной жанровой форме констатировало окончательный переход от нормативной эстетики к социально-психологическому реализму.

Социально-психологическая повесть с характерной для нее *заостренностью социального и морально-этического конфликтов* явилась одной из ключевых жанровых разновидностей так называемой «лагерной» прозы, дала возможность писателям совместить автобиографический опыт с социальными обобщениями. Не случайно «Один день Ивана Денисовича» (1959) [344], определенный А. Солженицыным как рассказ, при публикации в журнале «Новый мир» был назван повестью: метонимическая сущность произведения допускает такое жанровое определение. Тема патологического развития социума получила продолжение в повести «Раковый корпус» (1963–1967) [344], где палата для онкологических больных становится метонимией всего советского общества, пораженного смертельным недугом.

Извращенная система ценностей лагерной цивилизации воплощена в повести Г. Владимова «Верный Руслан». Преданность неагрессивной от природы собаки, умной, самоотверженной трансформируется в выполнение функций соглядатая и палача. В аллегорической форме автор изображает, как лучшие качества перестают быть таковыми, если реализуются во враждебной для человека системе координат.

Попытки синтеза мемуаристики и художественной литературы, которые получат наибольшее развитие в контексте военной прозы, обусловили жанровое и стилевое своеобразие ряда русских и белорусских повестей, где авторы стремятся к художественному осмыслению личного лагерного опыта и постижению исторической правды о периоде культа личности.

Ощущение эпохи «большого террора» психологически достоверно передает А. Жигулин в повести «Черные камни» (1988) [138]. Одновременно с А. Жигулиным в конце 1980-х годов создает автобиографическую трилогию «Зона маўчання» (1987–1989) [115] белорусский прозаик С. Граховский. В повестях «Зона маўчання», «З воўчым білетам», «Такія сінія снягі» С. Граховский снова переживает десять лет лагерного режима, очередной арест, ссылку в Сибирь. Он выступает свидетелем и судьей эпохи и государственной системы, не пощадивших собственного народа. Продол-

Репозиторий ВГУ

жением и своеобразным дополнением названной автобиографической трилогии стала повесть С. Граховского «Два лёсы – дзве трагедыі» (1988) [116], посвященная трагической судьбе братьев Шашалевичей (известного белорусского прозаика Андрея Мрыя и драматурга Василия Шашалевича). Повесть проникнута болью автора, его личным отношением к истреблению лучших людей своего времени как к национально-культурной трагедии.

Тема сталинских репрессий и тюремного заключения раскрывается в повестях белорусских прозаиков В. Хомченко «Цар – зэк Сямён Івашкін» (1992) [390], П. Прудникова «Яжовыя рукавіцы» (1989) [292], «Пекла» (1991) [291] (вошли в книгу «За калючым дротам» (1993) [292]). Социальная проблематика и русских, и белорусских «лагерных» повестей связана с поисками причин истребления государством своего народа, попыткой правдиво показать механизм и результат этого геноцида. Психологическая проблематика обусловлена поиском духовных опор, которые позволяли людям в лагере не сломаться, сохранить моральные качества, или, напротив, изображением нравственного разложения и деградации личности, не выдержавшей гнета социальной системы.

С точки зрения идейно-тематической концепции социально-психологическая повесть отразила мироощущение человека в ситуации социально-экономического кризиса, ощущение внутреннего несовпадения героя с социумом.

Психологическая коллизия социально-психологической повести заключается в наличии / отсутствии любого рода конформизма в мотивах и поступках действующих лиц. Этим определяется *типология героев, сложившаяся в социально-психологической повести*. Объектом художественного исследования становится человек, психология которого сформировалась в период культа личности:

– *герой, конфликтующий со своим внутренним «я», но идущий на компромисс с совестью;*

– *герой – «продукт» эпохи, не способный к совершению самостоятельного нравственного выбора и не имеющий (утративший) личностного начала;*

– *герой-приспособленец, предпочитающий материальные ценности духовным;*

– *герой без моральных ориентиров, человек деградирующий.*

Думается, определенный дидактизм социально-психологической повести связан с углублением кризисного мироощущения и осознанием как русскими, так и белорусскими писателями необходимости формирования аксиологических ориентиров, которые бы пришли на смену утратившим значение идеологическим.

Несомненно, основными жанровыми разновидностями военной прозы во второй половине XX века являются лирико-психологическая и нравственно-философская повести.

Репозиторий ВГУ

Однако стремление к всестороннему достоверному освещению событий Великой Отечественной войны (в том числе и малоизвестных ее страниц) привело к жанровым поискам в русле интеграции художественной и документальной, мемуарной прозы. Опора на исторические документы и свидетельства присутствует уже в «Моменте истины» В. Богомолова (другое название – «В августе сорок четвертого» (1973) [63]).

Четверть века спустя появилась повесть М. Кураева «Блокада» (1999) [289], дополнившая его публицистические разыскания о судьбах блокадного Ленинграда. Синтез документалистики и художественной прозы здесь более очевиден. Несомненно, автором был усвоен накопленный к этому времени опыт так называемой «магнитофонной литературы», создававшейся по метажанровому принципу в 1970–1980-е годы. М. Кураев рассказывает о людях, с которыми был знаком лично, переплетая автобиографический опыт очевидца с историями своих героев. Объединяющим началом в произведении становится не столько сюжетная основа, сколько коммуникативная задача писателя – утвердить веру в людей, которые смогли выстоять и сохранить человеческое достоинство в самое тяжелое время. При этом ощущается влияние публицистически окрашенной прозы середины 1980-х годов. Вслед за В. Астафьевым, поднявшим эти вопросы в романе «Печальный детектив» (1986), М. Кураев размышляет о нравственном облике современника, который утрачивает гуманистические ценности и превращается в зверя в мирных условиях, не требующих борьбы за физическое выживание.

Особое развитие документально-художественное исследование темы «человек и война» получило в белорусской литературе. Подступы к раскрытию данной проблематики наметились в документальной повести конца 1960–1970-х годов (И. Новиков «Да світання блізка» (1974) [269], «Дарогі скрыжаваліся ў Мінску» (1964) [270] – о деятельности и судьбах Минского подполья). В русле интеграции исследования, публицистики и художественной прозы написаны «Хатынская аповесць» (1971) [12] и «Карнікі» А. Адамовича, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина (1977–1981) [9], «Я з вогненнай вёскі» А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника (1977) [13], «У войны не женское лицо» С. Алексиевич (1985) [19]. Данные произведения свидетельствуют не о размывании жанровых границ повести (поскольку повесть – жанр художественной литературы, а здесь мы имеем дело с документально-художественным новообразованием), а о том, что *социально-психологическая повесть становится основой для интеграции жанровых структур, для появления новых форм на «стыке» публицистики и художественной литературы*.

Документально-художественная проза о войне, созданная на основе жанровых канонов повести, также раскрывала тему страданий и гибели миллионов людей. Апокалипсическая сущность войны и масштабы ее последствий проявлялись не только в изображении военных конфликтов, но

Репозиторий ВГУ

и в показе судеб мирного населения на оккупированных, захваченных фашистами территориях. «Дадзены прыём – убачыць вайну вачыма неваеннага чалавека, праз яго ўспрыманне расказаць пра абсурднасць і дзікасць забойства іншых – характэрны для “ваеннай” літаратуры» [39, с. 117]. Трагедию невоенного человека на войне раскрывает А. Адамович в «Хатынскай аповесці» и «Карніках»; совместно с Д. Граниным он развивает эту тему в «Блокадной книге»; совместно с Я. Брылем и В. Колесником – в документально-художественном исследовании «Я з вогненнай вёскі».

В названных произведениях предпринята попытка исследовать и ту страшную сторону войны, к которой литература первых послевоенных десятилетий не решалась обращаться: «Ужо ў “Хатынскай аповесці” А. Адамовіч вачыма сваіх герояў уважліва прыглядваецца да тых, хто забіваў, да карнікаў. Хто яны, што за людзі, адкуль? Свет ужо 70 гадоў прыглядваецца да іх. А літаратура? Літаратура асцярожна абыходзіла гэту з’яву. Калі што і з’яўлялася, то часцей за ўсё ў публіцыстычнай форме. Свет вобразаў як бы бянтэжыўся перад абліччам гэтых з’яў» [371, с. 323]. Генезис и психологию фашизма как социального явления стремятся постичь А. Адамович и его соавторы, что обусловило появление в их художественно-публицистических произведенияхне не только образов предателей (из числа «своих»), но и целого ряда образов «чужих», несущих разрушение и смерть.

В социально-психологической повести, раскрывающей военную проблематику, *семантические изменения* связаны с осмыслением судьбы невоенного человека на войне, что привело к актуализации некоторых *типов героев*. В целом ряде социально-психологических повестей о войне главными героями являются *дети*. Отметим, что мотив детства, опаленного войной, всегда имеет трагическое звучание, однако в русской и белорусской военной прозе второй половины XX века воплощение детских образов обладает своей спецификой. Так, например, в повестях В. Богомолова «Иван» (1957) [64] и В. Катаева «Сын полка» (1944) [174] мы видим детей, которых война лишила детства, заставила не по годам повзрослеть и стать солдатами, способными на подвиг. Судьбы героев этих повестей складываются по-разному, но в обоих случаях – это судьба героя-ребенка, рассказанная автором-взрослым (недиегетическим нарратором).

В белорусской прозе этого периода сформировалась плеяда авторов – «*детей войны*» [371, с. 332]. К. Черный писал: «Дзяцей нашага народа, беларускіх дзяцей, у лепшыя гады іх яснага маленства спасцігла вялікае няшчасце ўбачыць сваю Радзіму пад жудаснай акупацыяй. Дзіцячая душа на ўсё жыццё захавае ў сабе малюнак залітай крывёй травы, попел пад ветрам на месцы роднай хаты і трупы замучаных. А часта гэта труп бацькі ці маці… Тое, што не пад сілу было б пережыць самаму моцнаму духам і целам мужчыну, на тое асуджае нашых дзяцей подлы нямецкі прышэлец… Няма нічога страшнейшага, калі на дзіцячым ілбе мы бачым маршчыну старасці. Але няма нічога больш вялікаснага за тое, калі дзіця, на хвалях

Репозиторий ВГУ

пакут і змагання сваіх бацькоў, свайго народа, узнімаецца да сапраўднага гераізму» [400, т. 8, с. 317].

В повестях В. Козько «Високосный год» (1972) [188], «Повесть о беспризорной любви», «Суд у Слабадзе» (1978) [162]; А. Адамовича «Венера, або Як я быў прыгоннікам» возникает феномен так называемого «двойного видения», когда автобиографическая история героя-ребенка описывается с позиции взрослого повествователя, пытающегося воскресить свое детское восприятие событий, а нередко и творящего моральный суд над собой-ребенком. В этом случае и субъектом, и объектом повествования выступает одно и то же лицо (диегетический нарратор).

В 1990-е годы и на рубеже 2000-х социально-психологическая повесть о войне претерпевает определенные *морфологические изменения*: происходит *смена доминантной коллизии* и локализации действия. Центральным конфликтом произведений о войне становится не конфликт воюющих сторон, а противоборство человека и государственной (армейской) системы, а также психология «потерянного», «деформированного» войной поколения. Эти темы являются сюжетообразующими в повестях И. Шамякина «Ахвяры» (1990) [404, т. 5], В. Быкова «Пакахай мяне, салдацік», А. Осипенко «Клетка для берасцянак» (1993) [28, т. 3], «Выканаўца» (1994) [28, т. 3], Н. Аврамчика «Палон» (1991) [34].

Так, в повести И. Шамякина «Ахвяры» жертвами безграничной власти майора госбезопасности Золотова становятся начальник штаба Брагинский и подпольщик Стась Шабович – истинные защитники Отечества. Писатель убедительно показывает беззащитность военного человека не перед лицом врага, а перед лицом государственной машины репрессий, которая оказывается страшнее фашистской армии, ибо ставит человека перед необходимостью доказывать свою невиновность государству, проигрывать в этом противостоянии, теряя веру в государственные устои, а нередко – и саму жизнь.

Жестокая правда войны раскрывается В. Быковым в повести «Пакахай мяне, салдацік». Страшная, несправедливая гибель возлюбленной Франи в последние дни войны, когда жизнь представляется величайшим подарком, обесценивает смысл чудом спасенной собственной жизни для Змитрока Борейки. Война не только «закаляла» героев – утверждает В. Быков, – но и растляла человека, деморализовала его, делая убийство привычной работой, а смерть – обыденным явлением. Античеловеческая сущность войны отбирает у Борейки самое дорогое – любовь, надежду на личное счастье, веру в человека.

«Неудобные» страницы военной, а точнее, послевоенной действительности раскрывает автор книги «Бунташный остров» Ю. Нагибин. В повестях «Терпение» (1987) [256], «Бунташный остров» (1994) [256], «Другая жизнь» (1994) [256] автор рассказывает о судьбах инвалидов-ветеранов войны, оказавшихся изгоями в «здоровом» послевоенном обществе и поселившихся на острове Богояр, прообразом которого стал остров

Репозиторий ВГУ

Валаам. Изувеченные физически, но не духовно, герои словно демонстрируют представителям «цивилизации» мелочность их суетного существования, их ежедневных потребительских забот. Отшельничество таких героев осмысливается автором повестей не столько как часть топорной государственной политики, сколько как осознанный выбор личностей, не желающих погрязнуть в обывательщине «большой» жизни.

Художественное постижение событий «новой» войны – афганской и чеченской кампаний – также лишено героического пафоса. В произведениях русской литературы, посвященных афганскому и чеченским военным конфликтам, появляются образы персонажей, для которых война становится работой: «“Такая профессия” – не столько родину защищать, сколько выполнять для нее эпизодические боевые задания, без надежды на финал, итоговый результат, изменение ситуации» [297, с. 155]. Эта проблема (хотя и в меньшей степени) получила освещение и в белорусской прозе, в частности, в повести В. Быкова «Афганец» (1998) [81, т. 1]. Исследователи современной русской литературы отмечают специфическую пространственную организацию произведений новой военной прозы: «Это ощущение игры на чужом поле, это подавляющий образ чужого пространства, которое уже само по себе, помимо местных людей, воюет против русского солдата» [297, с. 154].

Таким образом, социально-психологическая повесть с ее пристальным вниманием к кризисным сдвигам в обществе оказалась актуальной для отражения изменившейся проблематики военной прозы, лишенной героического и патриотического пафоса.

Показательны *типы героев*, сформировавшиеся *в социально-психологической повести* 1970–1990-х годов о войне. Документальное начало, обозначившее вектор жанровой модификации повести, определило и специфику метонимической концепции мира и человека в социально-психологической повести о войне.

Изображая разрушительные последствия гуманитарной катастрофы, и русские, и белорусские писатели детально исследуют частные судьбы (нередко – реальных людей) и психологию невоенного человека на войне.

Среди судеб мирного населения, пережившего трагедию войны, выделяется группа *образов детей*, которых война лишила семьи и детства. Осмысление проблемы детства, опаленного войной, имеет свою специфику в белорусской прозе, где формируется особый *способ субъектной организации*, или феномен «двойного видения», заключающийся во временной и возрастной разнице повествующего и повествуемого «я» диегетического нарратора.

В социально-психологических повестях, имеющих документально-мемуарную основу, предпринята попытка проникнуть в *психологию «чужого»*, захватчика, убийцы, фашиста.

В повестях 1990-х годов переосмыслению подвергается и образ военного. Так называемые, «локальные» военные конфликты формируют *два типа психологии: профессионального военного, относящегося к войне, как*

Репозиторий ВГУ

к работе, или молодого человека, морально искалеченного войной, потерявшего себя как личность.

Эта тематика получила развитие в произведениях начала 2000-х. Моральную гибель человека на чеченской войне изображает А. Бабченко в повести «Алхан-Юрт» (2002) [38]. Главный герой Артем совершает непреднамеренное убийство мирных жителей: снаряд попадает в дом, где не было врага – остались только старик-чеченец и его восьмилетняя внучка. Гибель девочки Артем воспринимает как собственную смерть. Человек в нем скончался. Остался опустошенный войной солдат, который не представляет себя в мирной жизни.

Разочарование в привычной системе ценностей, в разрушающемся государственном устройстве приводит к поиску духовных и социальных ориентиров в историческом прошлом. Особенно актуальной тема исторической памяти становится для белорусской литературы рубежа 1980–1990-х годов. Историческая повесть в отечественной прозе представлена как остросюжетными произведениями (нередко с мифологическими и библейскими аллюзиями): О. Ипатова «За морам Хвалынскім» (1989) [151], В. Чаропка «Навь–Явь–Правь» (1996) [394], – так и повестями, созданными на основе исторических фактов.

В центре повестей О. Ипатовой «Прадыслава» (1971) [152], «Чорная княгіня» (1989) [152]; В. Орлова «Дзень, калі ўпала страла» (1987) [25], «Час чумы» (1986) [25], «Сны імператара» (1990) [25] – реальные исторические личности: Евфросиния Полоцкая, Симон Будный, Николай Гусовский и др. Писатели не только создают исторический антураж, но размышляют о национальных приоритетах, о природе подвижничества и подлинного патриотизма, которые проявляли себя во времена угнетения мечтой об освобождении и национальной самостоятельности.

Коммуникативная стратегия ряда белорусских исторических повестей 1980–1990-х годов направлена на поиск национальных ориентиров, художественное осмысление истоков белорусской государственности и культуры. Названную задачу решают и повести, основанные на фактах биографии общественных и культурных деятелей Беларуси: Э. Елугина «Без эпітафіі» (1989) [417] о Тишке Гартном; Л. Левановича «Валанцёр свабоды» (1983) [210] – о судьбе белоруса Ф. Воронище, участника революционного движения в Аргентине и Испании, движения Сопротивления во Франции; В. Хомченко «Пры апазнанні – затрымаць» (1983) [389] – о судебной практике Ф. Богушевича; В. Карамазова «Крыж на зямлі і поўня ў небе» (1991) [167] – о жизни и творчестве В. Бялыницкого-Бирули.

Можно предположить, что *историческая повесть 1980–1990-х годов стала инвариантом социально-психологической повести*, попыталась отыскать образцы нравственности, духовности и человеческого достоинства (утраченные в дне сегодняшнем) в иных исторических эпохах.

Репозиторий ВГУ

В последние десятилетия XX века трансформация социально-психологической повести движется по пути *расширения объема жанрового содержания*. Продолжается интеграция с документалистикой и мемуарной прозой, художественный материал не вмещается в границы жанра. Синтетические образования, представляющие собой беллетризованные личные заметки, можем наблюдать на примере произведений С. Довлатова «Наши» (1983) [126, т. 2], «Ремесло» (1985) [126, т. 2], «Чемодан» (1986) [126, т. 2]. Собранные в семантическое целое очерки, новеллы, записи создают ощущение «зеркала реальности», творимого в режиме «живого времени» художественного документа.

И все же знаковой тенденцией жанровой модификации повести в последней трети XX века становится актуализация эпического начала. Авторы переходят от анализа отдельных судеб в кризисных социальных обстоятельствах к синтезу, к попытке постижения человеческой судьбы в контексте исторического пути народа и государства. Стремление писателей к эпической полноте, к попытке отразить всю сложность и многогранность мира привело к процессу, который многие исследователи называют «романизацией повести» [212]. Этому предшествовал процесс *возникновения циклических структур* (повесть или повествование в рассказах, новеллах; создание цикла повестей). *Модификационные процессы, затронувшие жанровую доминанту повести*, свидетельствуют о зарождения своего рода «метажанра».

Причиной такой жанровой модификации явилось доминирование интеллектуального начала в прозе, которое обусловило попытку авторов постичь действительность в ее многообразии. Зачастую осваиваемый прозаиками художественный материал выходит за границы традиционной повести и требует нового подхода к репрезентации.

Н.Л. Лейдерман разграничивает понятия «сборник-цикл» и «повесть в новеллах»: «В отличие от сборника-цикла повесть в новеллах организована единым внутренним конфликтом, ее завершенность органичнее и прочнее. Причем конфликт здесь, как и бывает в повести, носит характер процесса. Но повесть в новеллах предрасполагает к постижению некоего всеобщего, выходящего за рамки четких временных определений процесса, – она тянется к нравственной и философской содержательности» [212, с. 120].

Попытаемся проиллюстрировать данную тенденцию конкретным примером, выбрав в качестве объекта исследования повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба» и повесть в новеллах (в журнальной редакции – эскизах) И. Пташникова «Лонва».

Жанровая специфика «Царь-рыбы» В. Астафьева и «Лонвы» И. Пташникова заключается в том, что оба произведения представляют собой циклы рассказов (новелл, эскизов), характеризующихся эстетической завершенностью. Каждый такой рассказ – эпизод из жизни того или иного героя и, в определенном смысле, эпизод целостный. Однако, несмотря на внешнюю (и даже сюжетную) самостоятельность, остается ощущение

Репозиторий ВГУ

«вырванности» того или иного эпизода из общей закономерности развития событий, из общей концепции произведения. Поэтому говорить об абсолютной эстетической и идейно-художественной самодостаточности рассказов, составляющих повествование, неправомерно.

Вероятно, причину обращения писателей к циклизации, а значит, и причину «мозаичности» сюжета следует искать в том, что в обоих случаях авторы используют обширный и разнообразный жизненный материал, который, тем не менее, по объему сюжета и специфике конфликта тяготеет к жанровой форме повести, а не романа. Система «человек и мир» осмысливается В. Астафьевым и И. Пташниковым в ее конкретных проявлениях – отсюда «неоднородность» событий и эпизодов в произведении, фрагментарность. При этом соположение рассказов (эскизов) подчинено внутренней логике всего повествования, общей художественной задаче произведения.

Очевидно, что рассказы, составляющие «Царь-рыбу», обладают большей композиционной свободой и самостоятельностью, нежели эскизы «Лонвы». Известно, что существовали разные редакции «Царь-рыбы», включающие (или не включающие) рассказ «Не хватает сердца». При этом общий замысел произведения не утратил целостности. Неоднородность эскизов «Лонвы» обусловлена не столько сюжетно-композиционными причинами, сколько сменой субъекта восприятия, происходящего внутри произведения: событие, которому посвящен эскиз, передается через восприятие определенного героя.

Следует уточнить и жанровую специфику эпизодов, вошедших в повествование. При анализе повести И. Пташникова «Лонва» исследователи используют определение «повесть в новеллах» [21, с. 501]. Как мы уже упоминали, в журнальной редакции «Лонва» характеризовалась как «повесть в эскизах». Отметим, что жанр новеллы отличается остросюжетностью, нейтральностью изложения и (по сравнению с рассказом) отсутствием психологизма и описательности. Однако смена эпизодов в «Лонве» обусловлена сменой субъекта восприятия. Чаще всего происходящее мы видим глазами главного героя Завишнюка, Юрки Долины или Грасильды. Наличие нескольких «точек зрения» в произведении способствует расширению границ психологического анализа; изложение событий утрачивает обезличенность, повествование становится многомерным. Журнальное определение «Лонвы» как «повести в эскизах» представляется более удачным. Термин «эскиз» заимствован из живописи. В области литературного творчества (так же, как и в первоисточнике) под эскизом понимают набросок, охватывающий основную тему в целом с какой-либо точки зрения. Нет сомнения в том, что все эскизы «Лонвы» раскрывают общую тему: трагические последствия войны и трудности послевоенного восстановления; в повести меняется психологический ракурс зарисовок, что дает возможность читателю увидеть изображаемое с разных позиций.

В жанровом отношении рассказы, составляющие «Царь-рыбу» В. Астафьева, тоже не однородны. Так, большинство рассказов первой ча-

Репозиторий ВГУ

сти по форме приближаются к традиционному жанру «охотничьих историй». Но очевидно, что замысел автора значительно шире, чем занимательное повествование о случаях на охоте (рыбалке). Однотипность сюжетной логики рассказов из первой части (преступление и наказание), включение в контекст раздела лирической медитации «Капля» и публицистического очерка «Летит черное перо» свидетельствует о том, что экологическая проблематика перерастает в экзистенциальную, общечеловеческую.

Нельзя не заметить притчевого характера одноименного рассказа «Царь-рыба», где очевидной становится мифологическая углубленность произведения. Одна из задач евангельской притчи – толкование духовных основ и идей христианства в аллегорической форме на примере земных реалий. «Царь-рыба» – этапное для В. Астафьева произведение, отражающее как творческую, так и мировоззренческую эволюцию писателя. Обращение прозаика через пантеистические представления к христианским обусловило притчевую основу не отдельного рассказа, а всего повествования в целом. Не случайно «Царь-рыба» завершается психологическим очерком «Нет мне ответа», где последние слова – это слова из Евангелия.

Следовательно, мы можем говорить не только о трансформации жанра повести в метажанр (цикл рассказов, повествование в рассказах, повесть в эскизах), но и отмечать интеграцию жанровых структур на уровне отдельных рассказов, включенных в повествование.

Правомерно задать вопрос о способах объединения рассказов (эскизов) в единое художественное целое. Прежде всего, следует рассмотреть композиционные приемы, используемые прозаиками. Так, мы уже отмечали однородность сюжетной организации большинства рассказов в первой части «Царь-рыбы» В. Астафьева. Добавим, что соположение рассказов внутри части тоже не случайно. Рассказы о браконьерах выстроены по степени увеличения масштабов преступления, совершаемого человеком против природы, и, соответственно, по мере убывания в героях человеческих качеств. Вторая часть «Царь-рыбы» контрастирует с первой. Рассказы в ней объединены образом «естественного человека» Акима. Природа для героя единственно возможная среда обитания, он живет по законам этой среды, что позволяет ему сохранить внутреннюю гармонию и человечность.

Художественное пространство обеих частей также организовано по контрасту. Поселок Чуш, в котором обитают браконьеры, и Боганида, вырастившая Акима и все семейство Касьяшек, семантически противопоставлены в контексте повествования. Единым пространством для всех рассказов становится пространство Сибири, которое дает В. Астафьеву основу для художественных обобщений.

Композиционная организация «Лонвы» обусловлена тем, что каждый эскиз – это очередной этап развития сюжета (или ретроспективное отступление в военное прошлое). Повесть можно отнести к произведениям с линейным типом сюжета, значит, каждый последующий эскиз развивает тему, затронутую в предыдущем. Эскизы «Лонвы» в тематическом и компо-

Репозиторий ВГУ

зиционном плане гораздо более зависимы друг от друга, нежели рассказы в «Царь-рыбе». Их невозможно поменять местами или исключить из произведения, не нарушив не только идейную концепцию всей повести, но и логику сюжетного движения.

Общую тональность повествованию задают эпиграфы, использованные В. Астафьевым и И. Пташниковым в своих произведениях. Слова, вынесенные в эпиграф «Лонвы», представляют собой обращение автора к читателю, в котором создатель повести подчеркивает ее документальную основу. Отметим, что эпиграф свидетельствует не только о реальности изображаемых автором событий, но и переводит героев повести из разряда вымышленных персонажей в категорию свидетелей и участников этих событий.

В качестве эпиграфов к «Царь-рыбе» В. Астафьев взял цитаты из стихотворения Николая Рубцова и из работы американского астронома Халдора Шепли. Подобное «соседство» выбранных эпиграфов определяет два плана восприятия рассказов, составляющих «Царь-рыбу»: так называемый, «экологический» и экзистенциальный. Озабоченность прозаика последствиями потребительского отношения человека к природе перерастает в предупреждение о возможности экзистенциального кризиса для человечества, утратившего гуманистические идеалы.

Способом организации произведения, основанного на циклизации относительно самостоятельных фрагментов, в единое художественное целое служит также и организация субъектных форм повествования. Так, рассказы «Царь-рыбы» объединены образом автора, повествовательным «я», под номенклатурой которого находятся остальные субъекты повествования. В «Лонве» И. Пташникова повествование ведется от третьего лица, «я-форма» используется прозаиком только в случае воспоминаний героев о прошлом или их внутренних монологов. Однако в обоих произведениях наблюдается ситуация, когда, по определению В.М. Головко, «становятся взаимопроницаемы границы обеих систем, когда изображение и рефлексия героя совмещаются, когда повествователь внедряется в точку зрения персонажа, а персонаж через речевую деятельность обретает форму идентичности, поскольку авторское повествование превращается в раскавыченный монолог изображаемого героя» [108, с. 32].

То есть складывается такая субъектная организация произведения, при которой авторская позиция выражается путем сопоставления различных точек зрения нескольких субъектов сознания (включая авторское «я»). При этом единство художественного мира повести (повествования в рассказах) обусловлено иерархическим возвышением повествователя (или автора-повествователя) над остальными субъектами сознания, носителями речи. Говоря о жанровой поэтике русской классической повести XIX века, В.М. Головко отмечал: «“Полифонические” формы диалогизма не свойственны этому жанру, так как изображаемые здесь завершенные события и характеры познаются автором в целом и находятся в его компетенции. Только он обладает ценностными ориентирами в полной мере» [108, с. 36].

Репозиторий ВГУ

Думается, данное утверждение может быть справедливо и для реалистической повести второй половины XX века, поскольку жанровые особенности повести вообще (объем сюжета и специфика конфликта) предполагают единство и доминанту авторской позиции в произведении.

Можем заключить, что «Царь-рыба» В. Астафьева и «Лонва» И. Пташникова демонстрируют пример жанровой модификации реалистической повести во второй половине XX века. Трансформация жанровой структуры связана с увеличением объема и сложности материала, который подвергается художественному осмыслению, в связи с чем событийное и хронологическое единство повести уступает место фрагментарному повествованию, состоящему из цикла рассказов (эскизов), в центре которых находятся различные субъекты сознания. Интеграция жанровых структур происходит и внутри образовавшейся повествовательной формы: границы рассказа, новеллы, эскиза, очерка, эссе, притчи оказываются размытыми и взаимопроницаемыми. Тем не менее, жанровые признаки повести в «Царь-рыбе» и «Лонве» утрачены не полностью. Структурное и смысловое единство повествования обеспечивается продуманной композицией, общностью художественного пространства, направленностью всех «микросюжетов» на решение одного центрального конфликта. Кроме того, все субъекты восприятия (носители речи) объединены доминантой авторской позиции. Глубокое понимание идейно-художественной концепции и «Царь-рыбы», и «Лонвы» оказывается возможным только при условии целостного осмысления всех составляющих мозаично организованного повествования. Следовательно, эстетические поиски писателей расширили жанровые возможности повести, сделали устоявшуюся каноническую форму открытой для творческих экспериментов, а значит, более функциональной.

В белорусской прозе данное явление получило максимальное развитие: особый пример «метажанра» представляют собой тетралогия А. Василевич «Пачакай, затрымайся» (1966–1970) [86], пенталогия И. Шамякина «Трывожнае шчасце». Такое новообразование (цикл повестей) представляется закономерным именно для белорусской прозы, поскольку «масштабная» тенденция в описании военных событий в белорусской литературе второй половины XX века представлена обширнее, нежели в русской: к эпической широте стремятся авторы произведений о партизанском движении, писатели, работающие в жанре документально-художественных исследований.

Таким образом, общественно-историческая проблематика социально-психологической повести сделала именно эту жанровую разновидность наиболее подвижной с точки зрения расширения объема жанрового содержания. Появление циклических структур свидетельствует о переходном характере повести с такой композиционной организацией, когда автор стремится охватить большой по объему материал, но в связи со спецификой этого материала и индивидуально-авторского замысла предпочитает индуктивный способ художественного познания, свойственный повести,

Репозиторий ВГУ

дедуктивному, в связи с чем материал организуется фрагментарно и не перерастает в романную форму.

Репозиторий ВГУ

РАЗДЕЛ III
ПОВЕСТЬ В МОДЕРНИСТСКОЙ ПАРАДИГМЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

3.1 Стилевые течения в русской и белорусской модернистской литературах второй половины XX века

Развитие литературного процесса обусловлено не только социальными сдвигами, но, в первую очередь, сменой мировоззренческих и эстетических координат, что приводит к изменению способов художественного миромоделирования. Эта тенденция наметилась уже в 60-е годы XX века, когда «монологизм советской литературы сменяется полилогом разных типов художественного творчества» [265, с. 27]. Сомнению подвергаются не только каноны нормативной эстетики, но и принципы эпического (реалистического) мировосприятия.

В широком смысле на смену классической упорядоченности с четко выраженными причинно-следственными связями приходит дисгармония и необходимость отражения «либо разорванности (редукции) сознания, либо его ассоциативности, то есть разные способы вербализации либо материализации бессознательного» [265, с. 28]. Это ориентирует писателей на поиск новых художественных приемов и новых жанровых форм, которые удовлетворили бы эстетические потребности времени, на обращение к различным смысловым и культурным кодам и, как следствие, на интеллектуализацию прозы: «Неабвержнаю сёння гучыць тая выснова, што ў культуры XX стагоддзя разумовы пачатак, інтэлектуалізм перастаў быць нечым прыватным (прыкметай пэўнага стылю, асаблівасцю творчай манеры і да т.п.). Інтэлектуальнасць зрабілася як бы неабходнай і арганічнай прыкметай мастацкага мыслення. Таму што па-за ёю немагчыма арыентавацца ў сучасным свеце, дзе ўсе іншыя сувязі фальсіфікаваныя той жа цывілізацыяй (варожай натуральнаму стану прыроды і чалавеку як частцы гэтай прыроды). Іменна глыбокія аб'ектыўныя прычыны – супраціўленне цывілізатарскай уніфікацыі вызначаюць "кутняе" месца інтэлекту ў літаратуры XX стагоддзя, цэнз асобы, індывідуальнасці, выбітнасці, і затым – жанравай нястрогасці, "непрычаснасці"» [194, с. 120].

Безусловно, литературный процесс второй половины XX века нельзя рассматривать как однолинейный. Однако, вопреки сложившимся представлениям о его иерархичности, можно утверждать, что и в русской, и в белорусской литературах этого периода происходит «диалог художественных систем и стилевых течений, не сводимый ни к иерархичности,

Репозиторий ВГУ

ни к конфронтации, новое образуется на границе разных эстетических явлений» [265, с. 11].

Освоение (и усвоение) элементов неклассической эстетики не было однородным и одномоментным. Неправомерно пытаться обозначить точные вехи перехода от реализма к модернизму и постмодернизму, а зачастую невозможно атрибутировать произведение как принадлежащее к той или иной художественной системе. Нам представляется более правильным говорить о взаимовлиянии и взаимопроникновении различных принципов художественного обобщения и эстетической оценки действительности, о наличии в прозе второй половины XX века целого ряда диффузных явлений, расширяющих стилевые границы произведений. В.А. Максимович справедливо утверждает: «Мы часта – і ў большай ступені па традыцыі ці прынятым канонам – гаворым пра мадэрнізм як пра мастацтва пратэстуючае, бунтоўнае, радыкальнае, якое непрымірыма і варожа ставіцца да існуючых (кансерватыўных, састарэлых) форм і праяў жыцця. Але пры ўсім сваім бунтоўным характары мадэрнізм, у аснове сваёй, быў запраграмаваны на гарманічны, зладжаны, упарадкаваны, а галоўнае, жыццясцвярджальны пачатак. Ён меў прынцыповую ўстаноўку на культываванне суверэннага і самакаштоўнага зямнога быцця. Ужо ў наш час даследчыкі ўсё больш схіляюцца да трактоўкі апазіцыі “рэалізм – мадэрнізм” як цесна звязанай апазіцыі адзінага цэлага. Рэалізм і мадэрнізм адносяць да апаніруючых і адначасна дыялагізуючых сістэм, а не спрэс варожых, непрымірымых. Прызнаецца факт іх моцнага ўзаемаўплыву, узаемаўзбагачэння за кошт засваення новай мастацкай тэхнікі, новых сродкаў выразнасці праз прызму новых светапоглядных падыходаў» [232, с. 254].

При этом следует помнить, что реализм исследуемого периода отнюдь не находится в стадии угасания, а представляет собой развитую художественную систему, способную к интеграции с другими направлениями, и активно ассимилирующую новые для себя эстетические методы и приемы. Это и становится основной причиной стилевых трансформаций: «Замена причинно-следственных отношений и социально-исторической детерминированности характеров в реализме экзистенциальной ролью случайности и абсолютизация субъективного мира ведут к трансформации “традиционной” прозы в “натуральное” течение и экзистенциальную прозу. Изменение типизации как способа художественного обобщения мифологизацией размывает реалистическую парадигму, создает основу для образования условно-метафорического направления, а дополнение еще и моделированием мира по мифологическому принципу может способствовать мутации самой условно-метафорической прозы» [265, с. 18].

Следовательно, основные стилевые изменения в литературе второй половины XX века происходят не только и не столько в рамках определенной художественной системы, сколько «на стыке» этих систем. В настоящей главе объектом нашего исследования становятся, скорее, диффузные,

Репозиторий ВГУ

нежели чисто модернистские явления. Это объясняется тем, что стилевая динамика прозы второй половины XX века обусловлена степенью усвоения реалистической парадигмой неклассических элементов. С одной стороны, обращение к экзистенциальной проблематике и неомифологическим приемам моделирования реальности дало возможность авторам преодолеть каноны нормативной эстетики и вернуться к принципам классического реализма, с другой – «степень концентрации» такого рода элементов в произведении позволяет говорить о явлениях переходного характера, сочетающих в себе признаки обеих художественных систем.

Одним из таких явлений стал художественный подход к отражению событий прошлого и настоящего, зародившийся в творческой лаборатории В. Катаева и охарактеризованный им как «*мовизм*». Впервые этот подход реализовался в повести «Маленькая железная дверь в стене» (1964) [172]. Повесть, центральным персонажем в которой является Ленин, могла бы быть (и вероятно в свое время была) воспринята как производное соцреалистической эстетики. Однако именно в этой повести В. Катаев позволил себе вольное художественное обращение с реальными и вымышленными фактами, «перетасовал» события недавней истории и современности, подчинил повествование не логике движения времени, а логике движения памяти.

В дальнейшем писатель оттачивает данный прием. В повести «Алмазный мой венец» (1978) [173] В. Катаев не только «зашифровал» реальные имена своих героев. Он создал новый стиль воспоминаний, где люди и события воспроизводятся не такими, какими они, вероятно, запомнились автору, а в преломлении авторского художественного восприятия, через призму поэтизации действительности. Этот же прием мы наблюдаем в повести В. Катаева «Трава забвения» (1967) [173].

Повесть «Святой колодец» (1965) [173] создана уже в иной стилистической манере. Используя распространенный модернистский прием, автор переносит путешествие по Америке в пространство сна, что создает впечатление зыбкости и фантасмагоричности происходящего.

Сложные отношения и нарратора, и героев с категориями реального и художественного времени становятся сюжетообразующим фактором в произведениях В. Катаева. Вероятно, это дало возможность В. Супа предположить, что «“мовизм” Катаева был одним из самых первых проявлений постмодернизма в русской литературе» [353, с. 20]. И в поздних своих повестях (нередко прибегая к автоцитации) писатель воплощает оппозицию исторического времени и времени субъективного, выраженного категориями воображения и памяти. Таким образом, катаевский «мовизм» можно рассматривать как собственно авторскую попытку исследования сложного процесса «закрепления» и бытования событий историко-культурного процесса в индивидуальной человеческой памяти.

В последние десятилетия XX века появляется целый корпус произведений, представляющих собой эстетическую реакцию на идеологическую

Репозиторий ВГУ

ангажированность советской литературы. Так, в 1980-е годы зародилось явление, получившее названия «новая волна», «альтернативная литература», или, по определению Андрея Битова, «*другая проза*».

«“Другая проза” в начале 1980-х годов декларирована как специфическое художественное образование, обусловленное социокультурными обстоятельствами в большей мере, чем собственно эстетическими. Не порывая с реализмом, писатели этого направления изменяли сложившуюся парадигму последовательным изживанием социально-исторической детерминации личности, заменой причинно-следственных отношений, предполагающих закономерность мироустройства, алогизмом, абсурдом, дисгармонией, являющихся и причиной, и следствием принципа случайности в существовании человека» [265, с. 22].

Безусловно, в «другой прозе» доминирует реалистическая основа, однако представители «новой волны» активно осваивают модернистские тенденции. В эстетическом смысле «другая проза» довольно эклектичное явление, поскольку данное понятие объединяет авторов, прежде всего, с точки зрения общности их социальной позиции – принципиального отрицания стереотипов советской литературы.

При всем разнообразии стилистических приемов и индивидуально-авторских подходов к осмыслению и изображению действительности в контексте «другой прозы» можно выделить две ключевые стилистические тенденции. Первая получила название «*экзистенциального реализма*», вторая представляет собой рецепцию традиций *карнавальной прозы* (в некоторых литературоведческих работах эта тенденция охарактеризована как «иронический авангард») [213; 253].

Повести, написанные в духе *экзистенциального реализма*, имеют некоторые принципиальные отличия от нравственно-философских повестей, о которых мы говорили в предыдущей главе. Экзистенциальный реализм объединил взгляд на человека как на «песчинку истории» и освоение ранее табуированных социальных и бытовых сфер (М. Палей «Евгеша и Аннушка» (1990) [274]; М. Кураев «Капитан Дикштейн» (1987) [203], «Ночной дозор» (1989) [203]). Это не столько углубление в проблему нравственного выбора и иные нравственно-философские категории, сколько отражение сатирической фантасмагории и абсурда реальной действительности. Экзистенциальный реализм меняет ракурс изображения исторических событий. Привычной, как бы подразумевающей объективность и достоверность, позиции «извне» писатели «новой волны» противопоставляют взгляд «изнутри», совмещение экзистенциального и социального.

Изменения в политической и культурной сферах, обусловившие последнюю треть XX века, привели не только к появлению нового ракурса осмысления и изображения исторических событий, но и к смене модуса художественности в произведениях, ранее традиционно характеризовавшихся героическим пафосом.

Репозиторий ВГУ

Так, утрачивает сакральность изображение военных событий, героя-воина, воинского долга. Участники последних военных кампаний воспринимаются уже как жертвы, а не как богатыри-победители. Изображение советской казармы идейно и стилистически все более напоминает изображение зоны, живущей по своим приблатненным законам и уголовным традициям.

Об этом – повесть С. Каледина «Стройбат» (1994) [165], описывающая внутриармейские отношения в их неприкрытой правде и извращенности. Реализм (а точнее – натурализм повествования) граничит с фантасмагорией вседозволенности, стирающей границы блатного и армейского мира.

О трагизме разлагающейся армейской системы и повесть белорусского прозаика А. Федоренко «Солдат» (1996) [380]. Самоубийство главного героя повести Алексея Лисицкого – это поступок солдата, вынужденного в сложившихся условиях защищать не родину, а свое человеческое достоинство и моральные принципы. В определенном смысле армейская система становится микромоделью абсурдного, вывернутого «наизнанку» мира.

В русле экзистенциального реализма трансформируется и вектор «лагерной прозы». Если в произведениях А. Солженицына, В. Шаламова, В. Гроссмана и др. описывалась жизнь политзаключенных и, несмотря на все ужасы ГУЛАГа, демонстрировалась высота человеческого духа, то «альтернативная проза» исследует ранее закрытый для читателя мир уголовников, создавая типичный образ «сына тюрьмы».

Таковым является Глаз из повести Л. Габышева «Одлян, или Воздух свободы». Абсурдность, «вывернутость» повествования заключается в идеализации героя не по принципу высоких моральных устоев и нравственности, а по принципу попрания всех духовных ценностей и человеческих законов. Лагерная среда в изображении Л. Габышева напрочь лишена романтики противостояния столпов человеческого духа и угнетающей их государственной системы. Лагерь – отнюдь не «чистилище», а место, где раскрываются самые темные «закоулки» человеческого сознания. Таким образом, «другая проза» исследует такие сферы социальной действительности, в которые ранее не принято было вторгаться.

Тема «социального дна» уже вне зоны, в обыденной реальности звучит в повестях С. Каледина «Смиренное кладбище» (1987) [165] и «Поп и работник» (1994) [164]. Обычных и даже неплохих в своей сущности людей неустроенность быта и отсутствие уверенности в завтрашнем дне доводят до извращения сознания и жестоких, безнравственных поступков («Поп и работник»). Метафорой социума становится образ кладбища, в художественно пространстве которого сконцентрированы, кажется, все негативные стороны действительности. Обыденными становятся алчность, пьянство, рукоприкладство, немотивированная жестокость, кощунство на могилах. Ощущение выморочности и фантасмагоричности изображаемого мира возникает не только из-за натуралистических подробностей в описании кладбищенских нравов, но и из-за невосприимчивости ко всему этому

Репозиторий ВГУ

героев. Привычное неблагополучие объединяет «внутриоградную» и «заоградную» жизнь, создавая беспросветную картину обыденности, где, в отличие от экзистенциальной литературы, отсутствует надежда на экзистенциальное пробуждение.

Наибольшему углублению в сферу экзистенциального способствует использование приема «потока сознания», в контексте которого отражение действительности представляет собой набор ассоциативно связанных фрагментов прошлого и настоящего, возникающих в сознании героя. «Плынь свядомасці… адметная такімі рысамі, як абрывістасць думак, часавыя напластаванні і зрушэнні, тэндэнцыя да алагічнасці, суб'ектыўнасць, адсутнасць зададзенасці, свядомая ненакіраванасць. Думкі, асацыяцыі, уражанні, успаміны нібы перабіваюць адно аднаго, злучаюцца па прынцыпу выпадковасці і ненаўмыснасці, як гэта і адбываецца са свядомасцю і падсвядомасцю ў натуральным жыцці» [220, с. 122].

Правомерно говорить о том, что «поток сознания» в повести Б. Петровича «Пуціна» (1995–2003) [299] представляет собой не отдельный художественный прием, а особую жанровую форму. В произведении отсутствует целенаправленное повествование, читательское внимание не может сосредоточиться на чем-то основном, поскольку невозможно выделить основное в потоке. Автор как бы задает читателю вопрос, а можно ли вообще определить нечто главное в потоке жизни? Текст произведения – это не рефлексия. Это попытка воплотить идею взаимосвязи всего со всем, это отсутствие временных и смысловых разрывов, конца и начала.

В целом экзистенциальный реализм представляет собой синтез традиционных способов художественного познания действительности, направленных на психологизацию повествования, и приемов вторичной (сатирической, фантасмагорической) художественной условности, отражающих абсурдность окружающего мира.

Поэтика карнавальности генетически близка постмодернистской эстетике с ее непрерывными метаморфозами и «диалогом» с хаосом. Рецепция карнавальных традиций в прозе (преимущественно русской) последних десятилетий XX века нашла отражение в актуализации идеи об «инверсии двоичных противопоставлений» (по М.М. Бахтину). Антиномии верха и низа, духовности и плоти, мудрости и глупости, рождения и смерти оказываются «перевернутыми с ног на голову», составляющие этих оппозиций пародийным образом меняются местами, что и становится причиной смехового (комического, сатирического) начала в произведении.

Думается, что интенсификация карнавальных элементов в прозе второй половины XX века – явление более многогранное, нежели разговор об «ироническом авангарде». Карнавал в литературе этого периода имеет ярко выраженный идеологический, социальный, иногда даже дидактический подтекст и не сводится к пародийной цитатности.

Репозиторий ВГУ

Реалии советского времени «подбрасывали» писателям новый материал для выстраивания карнавальных противопоставлений. Так, в повестях Юза Алешковского («Николай Николаевич» (1970, изд. в 1980) [20], «Синенький скромный платочек» (1982) [20] и др.) находит отражение антитеза патологической государственной системы, делающей невозможными естественные бытовые категории, и телесного низа, откровенно плотского, физиологического начала. При этом происходит как бы «возвышение» плоти: физиология, в отличие от государственной системы, представляется натуральной, естественной и даже единственно мудрой. Аналогичное ироническое противопоставление системы и натуры находим и в повести Ф. Искандера «Созвездие козлотура» (1966) [150], где непродуманные хрущевские реформы сталкиваются с объективными законами природной жизни.

В повести Г. Головина «День рождения покойника» (1986) [107] стилистически совместились ироническое использование традиций былинного эпоса (в первой части повествования) и приемы карнавализации (во второй). Переплетая сказовое, ироническое, игровое, карнавальное начала, Г. Головин развенчивает идеологические мифы, демонстрирует абсурдность общества, основанного на псевдоколлективизме, за которым теряется ценность отдельной жизни.

Подобные художественные конструкции монологичны: аллегория, на которой основано сюжетное построение, однозначна и не допускает инвариантных трактовок. При этом автор как бы претендует на знание конечной истины и приводит к ней читателя. Такой подход оказывается сродни басенному морализаторству и обусловливает определенный дидактизм произведений, что отличает карнавал второй половины XX века от его литературного прообраза, в котором истина недостижима и неуловима.

Поиск и русскими, и белорусскими прозаиками новых аллегорических форм отражения реальности привел к активному использованию различных типов вторичной художественной условности, что позволило писателям высказать отрицание тех или иных сторон социальной действительности или государственной системы в целом, показать онтологическую трагедию отдельной личности в контексте исторической эпохи.

Данную тенденцию Г.Л. Нефагина в своих работах охарактеризовала как «условно-метафорическую прозу», отмечая, что «условно-метафорическое направление образуется при взаимодействии реализма и условно-сказочного, фантастического, мифологического начал. Связь современных общественных реалий с мифологическими, сказочными и фантастическими мотивами становится органичной благодаря тому потенциалу условности, который заложен в самом социуме. Будучи в основе своей течением реалистическим, условно-метафорическая проза воспроизводит объективную действительность. Детерминистское (социальное, психологическое) изображение действительности дополняется (а не отменяется) циклическим (как в мифе), нелогичным (как в сказке), вневременным (как

Репозиторий ВГУ

в фантастическом типе условности) принципами. Реальность приобретает не бытописательский характер, но становится многомерной, совмещающей то, что, казалось бы, трудно совместить: верность сущности действительности и условность ее воспроизведения» [265, с. 19].

В целом эта дефиниция отражает общую стилевую динамику неклассической прозы, однако нам представляется не совсем правомерным рассматривать так называемую «условно-метафорическую прозу» как единый стилевой феномен, поскольку корпус произведений, объединенных этой номинацией, в эстетическом и жанровом смыслах весьма не однороден.

Закономерно, что в современном литературоведении утверждается мнение о том, что «развивающиеся сегодня “сублитературы” вряд ли уместно дифференцировать, обозначая их терминами “иная”, “другая”, “альтернативная”, “неореалистическая” и тому подобная литература. Под эту квалификацию попадают практически все современные произведения – и собственно авангардные, и постмодернистские, и нео- и просто реалистические. Думается, что на сегодняшний момент линейный принцип характеристики новейшего литературного процесса непродуктивен» [262, с. 24].

В настоящей работе мы попытаемся выделить несколько ключевых стилевых течений, обусловленных доминирующим типом вторичной художественной условности и доминирующим художественным приемом, которые используют авторы исследуемого периода в своих произведениях.

Недоверие к государственной системе, разочарование в официальной идеологии породило ощущение относительности мира и его ценностей. Желание преодолеть каноны нормативной эстетики породило принцип свободных ассоциаций, совмещения несовместимого. Пытаясь избежать имитации действительности, писатели намеренно метафоризируют свои произведения, провоцируют возникновение разного рода ассоциаций и аллюзий. Реализм переплетается с фантасмагорией, ирреальное доминирует над реальным, что свидетельствует об актуализации в прозе второй половины XX века *сюрреалистической эстетики*.

Ю. Мамлеева, к примеру, принято называть «метафизическим реалистом», однако невозможно отрицать сюрреалистическую основу его творчества. В произведениях «Шатуны» (1966) [235], «Вечный дом» (1991) [234] Ю. Мамлеев пытается визуализировать преобладание подсознательного над сознанием, перевести явления из категории ирреального в категорию видимого. На этом основывается важнейший художественный прием Ю. Мамлеева – гротескная метафора.

В отличие от русского, «белорусский сюр связан с обыденной реальностью, в которой актуализируются народно-мифологические образы, иронично наполняясь специфическим содержанием» [266, с. 172]. В повести «Смерць-мужчына» (1992) [106] и в «Дамавікамероне» (1994) [105] А. Глобус мифологические образы переводит в разряд реалистических: «Они не являются материализацией бессознательного, напротив, в них во-

Репозиторий ВГУ

площается низовое, массовое сознание. Эти образы фантастичны по своей природе, но наполнены вполне реальным содержанием. Образы белорусских авангардистов только внешне сюр, по содержанию они вполне реалистичны» [266, с. 171]. Следовательно, мифологическая образность в творческой практике А. Глобуса становится аллегорией моральной низости повседневной жизни.

Вопрос об *объединении реалистического и фантастического* в литературе второй половины XX века представляется особенно сложным, поскольку здесь следует учитывать «степень» фантастического в произведении.

Фантастическая художественная условность может использоваться как прием осмысления и отражения действительности. Для того чтобы реалистическое в своей основе произведение приобрело философский, метафорический подтекст, зачастую достаточно одной значимой художественной детали (или вставного элемента), которые позволяют читателю декодировать имплицитные смыслы. Такой деталью, например, оказывается корабль с апельсинами из Марокко, транзитом зашедший в порт на Дальнем Востоке (повесть В. Аксенова «Апельсины из Марокко» (1962) [16]). Эти неожиданно вторгшиеся в жизнь простых рабочих апельсины поиному высвечивают их бытовую и духовную жизнь «на задворках» Родины, вносят в реалистическую повесть оттенок иносказательности.

В повести А. Рыбакова «Не успеть» (1989) [315] на фоне вполне достоверного детального описания действительности первых лет перестройки возникает фантастическая деталь – у людей начинают расти крылья. При этом образ крыльев лишен своего традиционного символического значения: это не метафора счастья, любви, вдохновения. Это реакция биологической природы человека на внешнюю социальную, бытовую, культурную разруху и неустроенность. Метафорическое звучание придает повести и ее эстетическая специфика, как бы заведомо предполагающая возможность фантастического допущения в реалистическом повествовании. Фантастическая условность как прием чаще всего находит применение в социально-психологической повести, отличающейся наибольшей стилевой мобильностью.

Данный прием активно используется и белорусскими прозаиками. В повестях В. Чаропки «Геній смерці» (1995) [393], А. Козлова «Дзеці ночы» (2000) [158], А. Ветаха «Барак № 6» (1999) [90] мистификация реальности становится одним из способов углубления морально-этической проблематики, отражения нравственного кризиса современного общества.

Иногда эффект фантастического создается не с помощью собственно фантастической образности, а с помощью гротеска и доведения до абсурда изображения окружающей реальности, жизни современного общества, которое находится в состоянии глубокого духовного кризиса. Так, например, происходит в повести А. Синявского «Суд идет» (1956) [363, т. 1] или белорусского прозаика А. Федоренко «Смута, альбо XII фантазій на адну тэму».

Репозиторий ВГУ

В повести Ю. Даниэля «Говорит Москва» (1962) [120] присутствует фантастическое допущение о том, что воскресенье, 10 августа 1960 года, объявляется «Днем открытых убийств». Это допущение позволяет автору выявить психологическую подоплеку действий и поступков героев, раскрыть социальные и этические результаты «демократизации» страны. Объектом художественного исследования в повести выступает общество на пороге нового культа личности, а фантастическое допущение о легализации убийств необходимо для «вскрытия» всех «язв» этого общества.

Эстетические поиски русских и белорусских прозаиков нередко лежат в сфере европейских культурных традиций. Повесть А. Синявского «Крошка Цорес» (1979) [363, т. 2] отсылает нас к гофмановской фантасмагории, через которую преломляются реалии советской действительности, где писатель обречен стать отверженным и приносить несчастья близким.

Повести Л. Рублевской, написанные на рубеже XX–XXI веков («Дзеці Гамункулуса» (1999) [311], «Сэрца мармуровага анёла» (2000) [313], «Пярсцёнак апошняга імператара» (2001) [312]), отличаются напряженностью и динамизмом, свободным обращением автора с категорией художественного времени, использованием элементов триллера и мистики. Взаимодействие реального и ирреального планов повествования в повестях Л. Рублевской свидетельствуют о рецепции традиций английской готической литературы.

Сама возможность «дозировки» фантастического в произведении объясняется тем, что под фантастикой в целом понимается способ художественного познания и отображения жизни, в котором элементы реальности сочетаются с чем-то, противоречащим ей, невероятным, сверхъестественным. И потому фантастику можно рассматривать и как индивидуально-авторский прием, и как художественный метод. Если фантастическое начало лежит в основе художественной модели мира, выстроенной писателем в произведении, то оно приобретает жанрообразующее значение, и здесь уже необходимо говорить о фантастическом рассказе, повести или романе.

Исследователи фантастики приходят к выводу о том, что во второй половине XX века фантастика (ранее, в 1930-е годы, включенная в эстетику соцреализма и сформировавшая жанр научной фантастики) «повторяется, теряет читателя и начинает смыкаться с реалистической литературой, уходя от фантастических реалий (братья Стругацкие) и занимаясь психологическими, философскими аспектами бытия» [411, с. 6–7].

Разговор о путях развития собственно фантастической повести в русской и белорусской прозе второй половины XX века требует определенной «осторожности» еще и потому, что так называемая «четвертая волна» фантастов (имеются ввиду писатели, чья творческая деятельность пришлась на 1960–1980-е годы) была, в сущности, отлучена от публикаций, в связи с чем «специализировалась» преимущественно на рассказах и миниатюрах. Потому Н. Астахова, В. Бабенко, А. Бачило, Д. Биленкин,

Репозиторий ВГУ

Н. Блохин, Ю. Брайдер и Н. Чадович, А. Бушков, Э. Геворкян, Е. Дрозд, Ф. Дымов, В. Жилин, Б. Зеленский, М. Веллер, С. Иванов, А. Измайлов, Л. Козинец, А. Копти, А. Кубатиев, А. Лазарчук, С. Логинов, Лукины, А. Молчанов, В. Покровский, Б. Руденко, В. Рыбаков, А. Силецкий, А. Столяров, И. Тибилова, Д. Трускиновская, М. Успенский, Е. Филенко, М. Шаламов, Б. Штерн, Н. Ютанов и др., с точки зрения современных литературоведов, «хронологически в 1960–1980-е годы ощутимо не повлияли на развитие русской фантастики» [411, с. 55]. Утопия и антиутопия рассматриваются как самостоятельные (а не фантастические) жанры. Этой позиции мы и будем придерживаться в своей работе.

Принято считать, что белорусская фантастическая проза получает свое новое развитие в 1980–1990-е годы. К этому периоду относится появление повестей и романов В. Гигевича, О. Минкина, А. Федоренко, Я. Сипакова и др. Однако жанровое своеобразие многих произведений требует уточнения. Придерживаясь принципа жанровой доминанты, мы будем рассматривать книгу Я. Сипакова «Тыя, што ідуць» (1993) [332] как книгу притчей, повести В. Гигевича «Карабель» (1988) [101] и О. Минкина «Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў» (1994) [249] как антиутопии, не отрицая при этом фантастического способа познания мира, воплощенного в названных произведениях.

В пользу данного подхода свидетельствует и то, что *повесть-притча* и *повесть-антиутопия* синтезируют фантастическую условность с аллегорией, свойственной античным басенным традициям и русским сказкам о животных (признак произведений, отличающихся значительной социальной заостренностью). В этом контексте следует назвать повесть А. Кима «Поселок кентавров» (1992) [177] и социальную сказку Ф. Искандера «Кролики и удавы» (1982) [150]. В первой повести, прибегая к античной образности, А. Ким сюжетно реализует модернистский принцип двоемирия, изображая оппозицию видимого, грешного мира, населенного людьми, лошадьми, кентаврами и амазонками, и мира высшего, невидимого, где обитают всемогущие существа, вершащие суд над самоуничтожающимся суетным миром. В этой повести больше, нежели в остальных, А. Ким размышляет о социальных противоречиях современности, однако идейно-художественная концепция произведения относится, скорее, к сфере экзистенциальной: автор предупреждает о возможности духовной гибели мира, подверженного страстям.

Яркую аллегорию тоталитарного общества создает Ф. Искандер в повести «Кролики и удавы». Писатель демонстрирует механизмы действия государственной системы, основанной на репрессиях и терроре. Создавая трехуровневую иерархию: удавы – кролики – туземцы, прозаик очевидно выходит за границы сказочного типа условности. Помимо того, что персонажи его произведения выступают в традиционном сказочном амплуа – как воплощение силы и трусости – каждый из них обладает еще

Репозиторий ВГУ

и индивидуальными качествами, что позволяет создать образы Задумавшегося, Находчивого, Поэта и др. В широком смысле Ф. Искандер изображает различные типы социального поведения, различные типы государственной психологии.

Но если сказочная аллегория Ф. Искандера легко декодируется читателем и эксплицировать образы реальной действительности не составляет труда, то в книге притчей Я. Сипакова «Тыя, што ідуць» (как и в одноименной притче) условное начинает превалировать над реальным. Аллегория становится не способом «шифровки», а способом пересоздания действительности: «Прытчападобнасць не толькі канкрэтны мастацкі прыём, але і ход думкі, спосаб мыслення вобразамі, якому цесна ў рамках нарматыўных, класічных, традыцыйных эстэтычных канонаў. Янка Сіпакоў надаў гэтаму традыцыйнаму жанру новае змястоўнае напаўненне – медытатыўнасць, што лучыцца з глыбінным псіхалагізмам, мае абавязковы выхад з лакальнага перажывання і асабістага пачуцця на ўсеагульны драматызм і ўніверсальную трывогу за свет і чалавека» [114, с. 32–33].

Собственно, повесть-притча в стилевом смысле явление, пожалуй, наиболее сложное, поскольку само возникновение данной жанровой разновидности в русской и белорусской прозе второй половины XX века обусловлено синтезом сказочной аллегории, фантастической условности и мифологической образности.

Обращение к фольклорно-мифологическим мотивам, мифологическим способам миромоделирования – еще один вектор трансформации реалистической парадигмы в исследуемый период времени, повлиявшим на возникновение переходных (между реализмом и модернизмом) стилевых явлений. Примечательно, что эта тенденция получила широкое распространение в белорусской литературе и в русской прозе, характеризующейся ярко выраженной национально-региональной спецификой.

Так, укорененность в основы национальной мифологии характерна для повестей А. Кима «Поклон одуванчику» (1975) [179], «Луковое поле» (1976) [178], «Лотос» (1980) [179], «Собиратели трав» (1983) [178], «Нефритовый пояс» (1981) [179], «Поселок кентавров». В названных повестях появляется множество символических деталей, свидетельствующих о неразрывной взаимосвязи человека с природой. Сложный путь духовных исканий приводит героев А. Кима через одиночество и отчуждение к осознанию своего единства со всем окружающим миром и, в первую очередь, с миром природы как воплощением космических законов.

На наш взгляд, концепция духовного развития личности, воплощенная в повестях А. Кима, перекликается с идеями русского религиозно-философского космизма (в частности, с тем относительно самостоятельным течением в русском космизме, которое связано с философией всеединства В.С. Соловьева) [345]. Ее характерная особенность – идея внутреннего единства человека, природы как основных элементов гармонично-

Репозиторий ВГУ

го космоса и божественного начала, порождающего и поддерживающего этот органический строй бытия.

Жанру повести в целом свойственно изображение героев в переломные моменты их жизни, когда они переживают душевный кризис и претерпевают нравственное возрождение либо деградацию. А. Ким нередко в качестве такого переломного момента изображает ситуацию на пороге смерти (прощание героя с умирающей матерью в повести «Лотос», неизлечимая болезнь героев в повестях «Собиратели трав» и «Нефритовый пояс»). При этом смерть воспринимается не как трагическое окончание физического существования, а как процесс трансформации духовной сущности человека, преображения его души.

Такая поэтика повестей А. Кима отсылает читателей к мифологическим представлениям об этапах жизненного пути человека. Здесь целесообразно сослаться на работу А. ван Геннепа, который, привлекая обширный материал из жизни народов всего мира, обосновал теорию, предполагающую, что суть жизни (начиная от жизни индивида и кончая космическими явлениями) состоит в последовательной смене этапов – переходов из одного состояния в другое: «Человек в своей жизни проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют системы одного порядка. Таковыми являются: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть. И каждое из этих явлений сопровождается церемониями, у которых одна и та же цель: обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое, в свою очередь столь же определенное» [99, с. 5].

В фольклорно-мифологической традиции смерть понимается как переход души на новый этап, что породило большое количество сопутствующих мотивов и образов, к которым и апеллирует в названных повестях А. Ким. Примечательно, что в повести «Лотос» мифологический тип условности сопряжен с культурологическими взглядами писателя, свойственными модернизму второй половины XX века: автор утверждает, что, несмотря на скоротечность земной жизни, искусство вечно и именно оно является залогом бессмертия человеческого бытия.

К образам национального фольклора (леший, дуб, оборотни) обращается в повести «Лесавік» (1987) [155] А. Кожедуб. Автор словно пытается восстановить связь времен, вернуть читателю мифологическое сознание – залог первозданной гармонии человека и природы.

В повести «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» белорусский прозаик В. Козько осмысливает последствия аварии на Чернобыльской АЭС, а также социальные и духовные проблемы перестроечного периода. Реалистическое повествование обрамляет вставная легенда о черном аисте, которую рассказывает своей внучке столетняя бабушка. История аиста, который во время земного рая научился летать, оторвался от земли, но не до-

Репозиторий ВГУ

стиг неба, перекликается с трагическим выбором человечества, создавшего технократическую цивилизацию. Духовный путь главного героя повести Лазаря Кагановича – это путь к осознанию своей ответственности за сохранение окружающей природы, поскольку, только возвращаясь в свой изначальный «дом», защищая его ценой собственной жизни, человек получает право называться человеком, обрести имя.

Таким образом, во второй половине XX века реалистическая парадигма интегрируется с элементами сюрреалистической эстетики, фантастическими и мифологическими приемами освоения действительности. Это порождает стилевую трансформацию социально-психологической повести, актуализацию в русской и белорусской прозе жанровых разновидностей повести-антиутопии и повести-притчи, в которых читатель, декодируя аллегорические образы, узнавал картину привычного ему социума.

Можно утверждать, что развитие русской и белорусской прозы в последней трети XX века обусловлено несколькими тенденциями. С одной стороны, метастилем и русской, и белорусской литературы XX века является реализм. С другой – в последней трети XX века происходит рецепция модернистских и авангардистских традиций начала столетия, их адаптация к потребностям современной писателям действительности. «Исходной точкой модернизма является хаотичность, абсурдность мира, богооставленность действительности, универсальным состоянием – индивидуализм. Отчуждение мира от человека, враждебность внешнего мира выводят на метафизические, надличностные основы и ценности. Для модерниста всегда самодостаточен мир духовной свободы. В модернизме обнаруживается иррациональность и отрицание исторического прогресса» [267, с. 153].

Названные идейно-эстетические особенности модернизма оказались изоморфными художественным поискам литературы второй половины XX века с ее размышлениями о духовной свободе (или несвободе) личности в абсурдном и враждебном мире, с противопоставлением индивидуального сознания коллективному, с богоискательскими идеями после пережитого периода атеизма.

Обращение к эстетике модернизма и авангарда позволило писателям отразить сложные и неоднозначные отношения человека с окружающей его действительностью, попытку сориентироваться в условиях социальной деконструкции, отыскать точку опоры в сдвинувшейся системе морально-этических ценностей. Не случайно уже «напрыканцы 1990-х гадоў у прозе пісьменнікаў, якія належалі да розных пакаленняў, выяўлялася цікавасць да вобразна-выяўленчых магчымасцей разнастайных мастацкіх сістэм, “тэхнік пісьма”, выразна акрэслілася тэндэнцыя да пераасэнсавання сутнасці і функцый мастацкай умоўнасці» [104, т. 4, кн. 3, с. 10].

Можно согласиться с утверждением Г.Л. Нефагиной о том, что «обращение к условным формам – это, с одной стороны, художественная необходимость того времени, когда прямо представить действительность

Репозиторий ВГУ

со всеми ее негативными сторонами и быть при этом опубликованным, было практически невозможно. Поэтому литература выработала условный язык, позволяющий трансформировать реальность, при этом не теряя ее острых противоречий. Но, с другой стороны, использование условных форм – это еще и признак достаточно высокого уровня литературы, в которой автор создает новое эстетическое пространство» [267, с. 110–111].

Однако если модернизм рубежа XIX–XX веков «перавёў праблему чалавечага быцця з плана знешняга ў план унутранага сузірання, а самога чалавека ўспрымаў не ў якасці аб'екта, а ў якасці суб'екта сусветнага быцця, носьбіта самацэннай духоўнасці, адметнага тыпу духоўнасці» [233, с. 33], то авторы последней трети XX века, используя эстетические приемы модернизма (и постмодернизма), тем не менее детерминируют сознание героя социальными и бытовыми реалиями, характеризуют его как порождение эпохи. В этом смысле, например, жесткий натурализм «другой прозы» можно рассматривать скорее, как производную авангардистских тенденций, когда главной целью становится попытка вызвать реакцию читателя.

Эстетические поиски как русских, так и белорусских писателей, лежащие вне границ какой-либо определенной художественной системы (реализма или модернизма), а, скорее, носящие диффузный характер, обусловлены тем, что развитие модернизма и в русской, и в белорусской литературах характеризуется дискретностью, связанной не столько с художественными, сколько с социальными факторами.

В работах ряда отечественных исследователей затрагивается проблема дискретности белорусского литературного процесса в целом [194; 229]. Среди причин дискретности, естественно, называется неоднократная потеря белорусскими землями государственности, что каждый раз приводило к изменению (сужению) сферы бытования белорусского языка. Возвращение белорусского языка в область литературного использования в первой половине XX века привело к феномену пресловутого «ускоренного» развития белорусской литературы, когда она в сжатые сроки усваивала достижения как русской, так и европейской литератур, пытаясь решить одновременно две задачи – аккумуляции и возрождения национальных ценностей и вхождения в европейский литературный контекст.

Таким образом, «белорусская литература на протяжении истории испытывала необходимость осваиваться в чужих контекстах – польском или русском. Это, с одной стороны, стимулировало ее динамику, с другой – не позволяло тому или иному эстетическому явлению развиться в полную силу, пройти все стадии формирования… т.е. в белорусской литературе каждый раз в благоприятных условиях появлялись уникальные для нее, но отдельные произведения, не успевали возникнуть последователи и сложиться стилевое течение. В результате в системе модернизма стилевое течение оказывалось явлением не синхронного, одновременного существования

Репозиторий ВГУ

типологически близких произведений, а рассредоточенным во времени» [266, с. 169–170].

Развитие модернистской эстетики в русском литературном процессе также имело временные лакуны. Но, в отличие от белорусской, модернизм в русской литературе представляется сформировавшейся художественной системой с достаточно четко дифференцируемыми стилевыми течениями как в первой, так и в последней трети XX века.

Поскольку и в русской, и в белорусской литературах эволюция модернистской художественной системы прерывалась внеэстетическими факторами, в последней трети XX века происходит обращение обеих литератур к художественному опыту европейского модернизма. Как справедливо отметил В.А. Максимович, «еўрапейскі, “класічны” мадэрнізм як высока іерархізаваная мастацкая сістэма выступае пэўным інварыянтам мадэрнізму ў адносінах да нацыянальных яго варыянтаў і тыпаў: з’яўляючыся паняццем, якое мае нарматыўны, “заканадаўчы” характар, мадэрнізм, па сутнасці, уяўляе сабой родава-відавую і жанрава-стылявую матрыцу адпаведных нацыянальных мадыфікацый. Яго мэтазгодна палічыць “універсальнай мадэллю” (метамадэрнізм), якая набывае якасць структураўтваральнай матрыцы (субструктуры) для іншанацыянальных яго разнавіднасцяў» [233, с. 13].

Если сопоставлять национальные варианты модернизма в русской и белорусской литературах последней трети XX века с «универсальной моделью» модернизма в европейских литературах, можно заключить следующее. Мифологическое мышление, свойственное европейскому модернизму, творческая интерпретация мифологических и библейских сюжетов и мотивов характерны, как это ни парадоксально, для русской реалистической прозы. Как мы отмечали в предыдущей главе, неомифологические приемы моделирования действительности позволили писателям-реалистам во второй половине XX века преодолеть схематизм идеологически ангажированного письма и вернуться к классическому пониманию реализма. Модернизм в русской литературе последней трети XX века усваивает скорее внешние, формальные принципы европейского модернизма: способы абстрагирования от реальной действительности и наделения реальной (чаще социальной) топики фантасмагорическим характером.

Стремление в рекордно короткие сроки и во что бы то ни стало «вписаться» в европейский контекст сыграло злую шутку с белорусскими писателями-модернистами: «Абвясціўшы ў пасляперабудоўчыя гады “еўрапеізацыю” ўсёй беларускай літаратуры, тагачасная маладая літаратурная плынь практычна дараўняла гэтую еўрапеізацыю да кавалерыйская атакі на табуіраваныя сацыялістычным рэалізмам жанрава-стылёвыя формы. Такім чынам жаданая вышэйшая, паслясавецкая культура творчасці і на масавым узроўні была зблытана з павярхоўнай, раптам кожнаму дазволенай эрудыцыяй. Няўдача, няўдалая спроба агулам і штурмам узяць еўра-

Репозиторий ВГУ

пейскі Алімп, даць узоры відавочнай “маладзёжнай” класікі, адным рыўком ліквідаваць чарговы “прагал” дыскрэтнасці ў гістарычным развіцці беларускай літаратуры XX стагоддзя спарадзіла найвялікшы і агрэсіўны песімізм у “еўрапеізатараў”. Вінаватаю аднак была прызнана беларуская культура, беларуская традыцыя; іменна яна зрабілася прадметам маладога астракізму. Беларушчына была абвешчана прымітыўным кантэкстам, які не дазваляе маладому нацыянальнаму творцу свабодна рэалізаваць свой патэнцыял» [194, с. 153].

Действительно, попытки освоить внешние формы (жанрово-стилистические) европейского модернизма в белорусской литературе оказались не столь последовательны, как в русской. При этом в белорусской прозе последней трети XX века, а главное, потребностям белорусского литературного процесса в полной мере изоморфным оказалось мифопоэтическое мышление, свойственное европейской модернистской эстетике, мифологические аллюзии и реминисценции. Эти приемы выполняли основную задачу, которая продолжала оставаться актуальной для белорусской литературы и в последние десятилетия XX века – аккумуляция и сохранение ценностей и традиций национальной культуры, национальной мифологии, национального менталитета и бытового уклада, что, в конечном итоге, способствовало национально-духовному возрождению. «Пакуль існуе нацыянальна-культурная патрэба ў самаўсведамленні і самасцвярджэнні, змястоўнасць будзе запатрабаваная безумоўна больш, чым чыстая інтэнцыя» [194, с. 152].

Фольклорно-мифологическая основа модернизма в белорусской прозе последней трети XX века обусловила преобладание аутентичных элементов, которые и составляют «национальный облик» белорусской литературы и в обозначенный период, и на современном этапе. В.А. Максимович отмечает: «Характар культуратваральных працэсаў на Беларусі ў напрамку актывізацыі пошукаў уласнай сутнасці ў многім быў абумоўлены імкненнем самасцвердзіцца, прагай кампенсацыі непаўнаты нацыянальнага быцця, пільнай патрэбай нацыі ў духоўнай самарэалізацыі, этнакультурнай самаідэнтыфікацыі. Усё гэтае, разам узятае, генерыравалася перадусім працэсам нацыянальнага адраджэння, задачай пазбавіцца канчатковай несфармаванасці ўсіх сфераў нацыянальнай жыццядзейнасці, што і станавілася дзейсным светапоглядам і структураўтваральным стымулам беларускага мадэрнізму» [233, с. 10].

Примечательно, что в связи с названными особенностями эволюцию модернизма в белорусской литературе нередко соотносят с причинами возникновения и развития не европейского, а латиноамериканского его инварианта. Национальная специфика художественной системы модернизма продуцируется определенной историко-культурной ситуацией. В случае с модернизмом в белорусской литературе – это ответ на социальные, эстетические и духовные запросы времени.

Репозиторий БГУ

Однако обращение белорусских писателей к архетипам национальной мифологии не только преследовало цель национального самоопределения и создания особого этнического колорита произведений. Это помогло расширить привычные границы художественного миромоделирования, выработать новые (метафизические, аллегорические) способы и приемы отражения мира и человека в нем через создание особых художественных форм и нового поэтического языка, позволившего вербализировать, сделать зримыми бессознательные, интуитивные, чувственные категории, сделать их предметом рефлексии, перевести на уровень осознаваемых процессов.

Архетипическая, мифологическая основа произведения делает его средством межкультурной коммуникации: «Пры гэтым спрацоўвае не толькі механізм нацыянальнай рэцэпцыі, дакладней, гэты механізм уключаецца ў больш шырокую, універсальную сістэму агульначалавечага культурнага кода, культурнай традыцыі. Тое, што, здавалася б, мае непасрэдныя адносіны да чыста нацыянальнага феномена, пачынае рассоўваць, пашыраць межы свайго ўдзелу і значнасці для іншых наднацыянальных структур з прычыны перманентнасці сваіх ідэйна-сутнасных канстантаў» [233, с. 22].

По мнению Г.Л. Нефагиной, «модернизм в белорусской литературе рождался не в противопоставлении реализму, а как привой на реалистическом древе» [266, с. 172]. Повесть А. Федоренко «Вёска» (1995) [378] представляет собой попытку интегрировать модернистский принцип двоемирия в реалистическое в своей основе произведение. В русле натуралистических традиций «другой» прозы описаны быт и нравы современной деревни: бюрократизм, экономическое и духовное обнищание, девальвация нравственных ценностей. К этому образу жизни не удается приспособиться Антону Васкевичу, бывшему студенту, исключенному из института «за национализм». Да и сама причина исключения не ясна односельчанам, и мать Антона предлагает более «приемлемую» версию: выгнали за пьянство. Парадоксально, но другой мир, на котором зиждутся духовные основы самого Васкевича – это тоже мир деревни. Но это мир белорусской деревни, сохранившей национальный и культурный уклад, родной язык. Драматично, что мир реальный и мир идеализированный практически не имеют точек соприкосновения. Этим обусловлены пессимистические взгляды героя на проблему ответственности и свободы и внутренний отказ от последней.

Сопоставляя развитие художественной системы модернизма в русской и белорусской литературах, исследователи приходят к выводу о том, что «двоемирие как один из эстетических принципов модернизма порождался в белорусской литературе не столько утопически-философскими причинами, как в русской, сколько вполне реальными геополитическими. Белорусская культура формировалась на границе Запада и Востока, в ней сходятся две ветви христианства – католицизм и православие, западная (латинская) и восточная (византийская) культурные традиции. Ментальность белоруса включает толерантность как принятие (приятие) антино-

Репозиторий ВГУ

мичности, в том числе и двоемирия. Вместе с тем “бытие на границе” усиливало стремление к национальной самоидентификации» [266, с. 169].

Названные особенности в полной мере нашли отражение в повести А. Федоренко «Нічые» (2001) [381]. Название повести – это не только отражение политического положения тогдашних белорусов (то ли русские, то ли поляки), это, в первую очередь, отражение вечных поисков национальной идентификации. Финал повести – обретение героем воли, тождественной «ничейности», – исследователи склонны истолковывать как оптимистический [104, т. 4, кн. 3, с. 1047]. Однако не следует забывать, что опыт обретения независимости, о котором повествуется в произведении, неудачный. Мечта о национальном самоопределении не исполнилась, о чем автор пишет с болью. Есть ли путь продолжения поисков и борьбы для героев, счастливых своей «ничейностью», – вопрос, который остается открытым.

Таким образом, модернизм как любое художественное явление перспективно рассматривать в сопоставлении с его функционированием в контексте иной (особенно эстетически и идеологически) близкой культурной среды. Освоение неклассической эстетики в русской и белорусской прозе второй половины XX века имело как типологические сходства, так и национальную специфику, что нашло отражение в стилистической организации произведений, в доминировании определенного типа художественной условности, в способах создания художественной реальности.

3.2 Социально-психологическая повесть в стилевом поле модернизма

Процесс модернизации эстетической системы во второй половине XX века связан с углублением кризисного мироощущения, разочарованием в существующем политическом, экономическом и культурном развитии. Трансформации подвергается пространственно-временная организация произведений, писатели все чаще обращаются ко вторичной художественной условности, расширяя ассоциативный потенциал своих произведений. Это позволило отойти от принципа имитации действительности, модифицировать жанровые формы, изоморфные данному принципу. Как отмечает Е.А. Леонова, «прынцып імітацыі, адлюстравання жыцця ў мастацкіх формах, адпаведных самому жыццю, суправаджаецца ці нават выцясняецца міфам і сімвалам, замест канкрэтных вобразаў аўтары ўсё часцей звяртаюцца да абагульнена-сімвалічных, замест падрабязна, дакладна акрэсленых абставінаў і характараў выкарыстоўваюць умоўна-фантастычныя, алегарычныя, гратэскавыя. Літаратурныя творы ўсё часцей набываюць характар прыпавесці, прытчы» [220, с. 109].

В русской и белорусской прозе все чаще появляются произведения, синтезирующие правдоподобное и условное, частное и общее, индивиду-

Репозиторий ВГУ

альное и общечеловеческое. Размышляя о развитии европейских литератур в XX веке, С. Ханеня выявляет следующую тенденцию: «Адмаўленне ад знешняга праўдападабенства жыццю пры адначасовым захаванні яго сутнаснага ўспрыняцця… гэта ў значнай ступені ўплывае на жанрава-стылёвыя адметнасці сучаснай літаратуры, яе формаўтваральныя пошукі» [387, с. 3].

Жанровая динамика в русской и белорусской прозе исследуемого периода носила ярко выраженный интеллектуальный характер. Необходимость избавиться от инерции соцреалистического письма, воплотить новую концепцию личности (на смену «человека советского» в литературе приходит «человек экзистенциальный») приводит писателей к осознанным поискам и апробации таких жанровых форм, которые позволили бы изменить сами принципы художественного миромоделирования и вывели бы прозу на новый эстетический уровень.

Типологически близкие тенденции развития литературного процесса на русской и белорусской почве имели, тем не менее, свои особенности. По мнению Л.Д. Синьковой, «сапраўднай драмай беларускай літаратуры XX стагоддзя можна назваць асабліва рэзкія перапады (з-за дыскрэтнасці ў развіцці) ва ўзроўнях беларускай прозы: элітарнай, г.зн. сапраўды культурнай, сутнасна-нацыянальнай, класічнай прозы і прозы “валавай”, перадусім нарматыўнай (да таго ж, калі ўзяць пад увагу “масавую” прозу ў іншых нацыянальных літаратурах, то беларуская на гэтым фоне выглядае параўнальна нешматлікай). У 80–90-я гады названая драма зрабілася асабліва відавочнай для ўсёй беларускай інтэлігенцыі. У гэтыя ж гады ў сувязі з новай, “пасляперабудовачнай” культурнай сітуацыяй, на Беларусі адбыўся асабліва “адчайны” ўсплеск грамадскіх эмоцый, а рух жанравых форм у беларускай прозе набыў асабліва кантрастныя, асабліва рэзкія, сутаргавыя праявы» [194, с. 140].

Это было связано с попыткой ускоренной «европеизации» белорусской прозы, когда плеяда молодых авторов искусственно осваивала европейские жанровые формы, не задумываясь о том, что подобный «привой» происходит без учета национальной самобытности белорусской литературы. При этом история развития белорусской литературы подтверждает, что зачастую наиболее продуктивными для национальной прозы являлись как раз классические (консервативные) формы, поскольку «кансерватыўна-апісальная плынь беларускай прозы, асабліва ў лепшых сваіх, таленавітых гуманістычных узорах, адыграла ў нацыянальнай культуры вельмі каштоўную ролю – ролю ахоўную для нацыянальнага менталітэту ў часы асіміляцыйнай экспансіі» [194, с. 141].

На протяжении XX века ключевыми задачами белорусской литературы стали выработка и закрепление национальных эпических традиций. Этим во многом объясняется приверженность белорусских авторов каноническим жанровым формам, определенное (иногда осознанное) эпигонство белорусской прозы в целом: «Патрэба ў падобных творах, якія зама-

Репозиторий ВГУ

цоўваюць тым ці іншым чынам “эпічную”, новаэпічную традыцыю ў беларускай літаратуры, будзе адчувацца да таго часу, пакуль свядомасць цэлай нацыі не выспее да цывілізаванага ўзроўню. Такім чынам зразумела, што кансерватызм – у беларускім кантэксце дык надзвычайна – з’ява вельмі складаная. І ён мае, нясе і свой дынамічны зарад, сваю пэўную, так сказаць, латэнтную энергію. У чым жа заключаецца дынаміка эпічнай формы? У тым каб паказваць не толькі вузка-патрыярхальнае. А – новы стан нацыянальнага духу: адэкватна, з усім высокім і нізкім, прыгожым і балюча-звыродлівым, што ёсць у нацыянальным жыцці. Паказваць так, каб адкрывалася агульная, дастаткова поўная і дастаткова канкрэтная шырока-маштабная карціна нацыянальна-духоўнага быцця» [194, с. 122–123].

В предыдущей главе, говоря о реалистической прозе, мы отмечали особую жанровую и стилевую мобильность *социально-психологической повести*, ставшей основой для интеграции художественного и публицистического начал, для возникновения циклических структур.

Способность данной жанровой разновидности повести к *морфологической и семантической модификации* при сохранении жанрового канона обусловила интенсификацию социально-психологической повести в контексте жанровых и стилевых поисков «на стыке» классической и неклассической эстетики.

Сохраняя в целом реалистическую основу своих произведений, и русские, и белорусские прозаики в последние десятилетия XX века обращаются к аллегорическим, метафорическим повествовательным приемам, используют неклассические (фантастические, гротескные, неомифологические) способы моделирования реальности. Такая предельная «концентрированность» письма во многом была продиктована стремлением авторов найти баланс между объективным и субъективным, через частное выразить общее, через иносказание выявить ключевые тенденции эпохи.

Изменения семантической составляющей повести в неклассической парадигме художественности во многом объясняются поиском авторами новых способов *субъектной организации* повествования, разработкой новой *поэтики нарратива*. В.А. Максимович отмечает, что «уласна асобасны пачатак (ego-самасць творцы), аб’ектыўна захоўваючы сваю аўтаномнасць і першаснасць, на этапе ўключанасці ў сістэму грамадскай камунікацыі ўдала праецыруецца на “матрыцу” эпохі і набывае як бы двайны модус свайго функцыянавання. Гэта асабліва заўважна ў фазе рэцэптыўнага зліцця аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, асобаснага і агульнага, унутранага і знешняга» [232, с. 257].

Рассмотрим основные приемы субъективации, обусловившие трансформацию социально-психологической повести. Наиболее репрезентативными здесь представляются произведения с рефлективной субъективностью.

В предыдущей главе, анализируя субъектную организацию реалистической повести, мы пришли к выводу, что эксплицитное изображение

Репозиторий ВГУ

диегетического нарратора в повестях 1950–1970-х годов связано с усилением автобиографического начала (прежде всего – в лирико-психологической повести о войне). Прослеживая эволюцию социально-психологической повести в контексте модернистской эстетики последней трети XX века, можем отметить, что происходит последовательная замена автобиографического диегетического нарратора автодиегетическим.

Герой повести далеко не всегда тождественен автору или наделен признаками авторской биографии. При этом автор как бы «самоустраняется» из повествования, делегируя свои полномочия рассказчику (очевидцу или участнику событий). С одной стороны, это позволяет сбалансировать субъективное и объективное начала в произведении, с другой – нередко затрудняет выявление авторской позиции, поскольку ракурс изображения – это точка зрения нарратора (одного из персонажей), но не самого автора.

В повестях В. Катаева «Алмазный мой венец» и «Трава забвения» наблюдается своего рода «раздвоение» нарратора – увеличения пространственно-временной дистанции между повествующим и повествуемым «я». Форма ретроспективного изображения людей и событий, выработанная В. Катаевым, дала возможность «реконструировать» воспоминания, воссоздать их в новом ракурсе, изменить соотношения лиц и предметов, как бы заново смоделировать ситуацию, а не воспроизвести ее такой, какой она запомнилась рассказчику. Это лишает мемуарные в своей основе повести документальной достоверности, разводит во времени две ипостаси диегетического нарратора.

В повести «Святой колодец» способом субъективации (а точнее – десубъективации) нарратора выступает фантастическая условность сна. Повествователь, путешествующий во сне по Америке и размышляющий о различных вещах, в конечном счете, сам начинает представляться условным – проекцией бессознательного.

Использование названных и им подобных приемов субъектной организации социально-психологической повести привело к упразднению автобиографического нарратора, к замене его героем-рассказчиком, наделенным индивидуальными (отличными от автора) чертами характера, биографией и собственным мировосприятием.

Прием ретроспекции и помещения повествующего и повествуемого «я» в разные временные планы повествования использует и М. Кураев в повести «Ночной дозор». Герой повести Полуболотов, рассказывая напарнику о своем участии в массовых арестах во время сталинских репрессий, видит себя как бы со стороны. Ожидаемым сюжетным ходом в этом случае была бы моральная переоценка героем своих действий в прошлом, что свидетельствовало бы о его духовной эволюции. Однако, будучи абсолютным продуктом своей эпохи, Полуболотов и в настоящем не усомнился в правильности и справедливости своих поступков. «Зачистки» и смертные казни он по-прежнему рассматривает как целесообразные спо-

Репозиторий ВГУ

собы борьбы с врагами народа. Несмотря на временную рассредоточенность, ракурс видения событий героем-рассказчиком не меняется, эксплицитный нарратор представляется целостной личностью.

Наличие в повести двух временных планов повествования (прошлое и настоящее) приводит (так же, как и в повестях В. Катаева) к смене внешней и внутренней фокализации, когда герой-рассказчик выступает в двух ипостасях: то как субъект повествования, то как его объект.

Любопытное сочетание автобиографического и автодиегетического нарратора наблюдается в повести В. Маканина «Голоса» (1982) [222]. В повести нет значительных временных лакун, разделяющих повествующее и повествуемое «я»: обе составляющие эволюционируют и трансформируются одновременно. Герой-рассказчик представлен в нескольких ипостасях: происходит переход от рассказчика-ребенка к рассказчику-начинающему литератору и, наконец, к рассказчику-опытному писателю. Герой-ребенок повествует о детских годах; писатель-взрослый вспоминает о своих предыдущих литературных опытах. Но при этом нельзя не отметить, что субъективация рассказчика как сформировавшегося писателя доминирует над двумя другими ипостасями. Именно этого, взрослого, рассказчика можно сопоставить с фигурой автора-создателя повести, чему способствует совпадение некоторых биографических факторов и мировоззренческих позиций.

Смена приемов фокализации со внутренней (характерной для воспоминаний) на внешнюю обусловлена тем, что повествующее «я» (профессиональный писатель) описывает процесс формирования и становления повествуемого, процесс поиска молодым человеком своего голоса в многоголосии окружающего мира, в коллективном бессознательном, которое, тем не менее, не поглощает героя. В повести прослеживается путь развития нарратора, присутствует попытка зафиксировать момент слияния повествуемого «я» с повествующим.

С точки зрения субъектной организации произведения большой интерес представляет повесть Л. Петрушевской «Время ночь» (1992) [277]. В повести словно бы материализована концепция «смерти автора», выдвинутая исследователями неклассической художественности: о смерти героини-повествовательницы Анны Андриановны мы узнаем уже из эпиграфа. На первый взгляд, нарратором в произведении выступает бабушка, а дочь и внучка Анны являются объектами ее повествования и ее же чудовищной, удушающей любви. Это обусловлено и постоянным стремлением Анны к доминированию, к желанию контролировать всех и вся (вариант домашнего «тоталитаризма). Анна ревнует дочь и сына к их возлюбленным, поскольку, вступая в личные отношения, только часть своего времени, любви и внимания дети отдают ей.

Но, внимательно вчитавшись в текст повести, можно заметить, что бабушка, мать и дочь представляют собой точные копии друг друга, их

Репозиторий ВГУ

модель семейного поведения повторяется из поколения в поколение: Анна точно так же терзает свою дочь Алену, как прежде тиранила ее мать Сима. Даже тесная эмоциональная связь внуков с бабушкой, а не детей с матерью повторяет предшествующий опыт Анны: Алена всегда была ближе и откровеннее с бабушкой Симой, а не с матерью. Семейная тирания нескольких поколений будто идет по кругу, и никто не пытается сделать выводов из совершенных ошибок, разорвать этот порочный круг.

Единство места действия – жизненного пространства, объединяющего все поколения, – наталкивает на размышления о возможных признаках жанра идиллии в произведении. Однако хронотоп «родового гнезда», воплощенный в старой двухкомнатной квартире, где никому и никогда не удавалось уединиться, демонстрирует не эволюцию поколений, вышедших из этого гнезда, а, скорее, стирает грани и различия между ними. Присмотревшись, можно обнаружить, что перед нами не нарратор (Анна) и объекты его повествования, а единый женский образ, представленный в трех возрастных ипостасях (от раннего детства до глубокой старости и смерти), то есть происходит в определенном смысле слияние субъекта и объектов повествования в циклическом движении времени.

Прием монтажа выполняет в прозе В. Маканина и сюжетообразующую, и композиционную функции. В повести «Река с быстрым течением» (1979) [223] данный прием использован как способ субъективации. В несобственно-прямой и внутренней речи героя повести Игнатьева происходит смещение ракурса точки зрения. Если изначально герой как бы наблюдает и описывает со стороны явления и события окружающей действительности, то в определенный момент он начинает видеть и описывать себя в контексте этой действительности. Эпизоды произведения, в которых герой наблюдает происходящее извне (внешняя фокализация), и в которых герой осмысливает себя внутри того, о чем размышляет или повествует (внутренняя фокализация, промаркированная местоимением «себя») представляются смонтированными частями («кадрами») общего сюжета повести.

В русской и белорусской модернистской прозе последней трети XX века была предпринята попытка взглянуть на события недавней истории не через призму идеологической ангажированности, а с целью осмысления индивидуальной человеческой судьбы в контексте этих событий. В социально-психологической повести формируются *типы героев*, призванные решить эту хадачу. Объектом художественного исследования становится человек, «судьба которого исторична, но не в пафосном смысле. Она неразрывно связана с перипетиями существования советского государства. Это человек, имеющий историю страны как свое собственное прошлое» [267, с. 116].

Можно предположить, что в повестях ряда писателей происходит своего рода трансформация литературного типа «*маленького человека*». Теперь он – «*песчинка истории*» и его судьба редко зависит от него само-

Репозиторий ВГУ

го. Однако, в отличие от реалистической прозы, человек в неклассической эстетике исследуется в общегуманистическом (а не в социальном) ракурсе. Общественная жизнь порождает абсурдное, фантасмагорическое сплетение обстоятельств его судьбы, становится теми «декорациями», в которых человек существует.

Повесть М. Палей «Евгеша и Аннушка» строится по канонам бытовой повести, изображающей жизнь женщин в коммунальной квартире. История советского государства оказалась беспощадной к героиням произведения. Аресты, репрессии, раскулачивание, тяжелый физический труд, отсутствие «собственного угла» выработали две разные, но в сущности своей – одинаково безысходные формы поведения. С одной стороны – стремление к безукоризненному порядку и страх перед ним Евгеши заставляют героиню подчинить свою жизнь «бесцельному механическому заводу». С маниакальной пунктуальностью она ежедневно совершает один и тот же «ритуал» обыденных действий. Кофе – вязание – завтрак – магазин и т.д. создают видимость движения, видимость жизни, скрывая давнее душевное омертвение героини. С другой стороны – «надкушенный червяком плод законопослушания» Аннушки приводит ее к своеобразному протесту против бессмысленного обезличенного существования: героиня словно отказывается жить, целыми днями лежит молча, глядя в потолок. Свидетельствами ее физиологического присутствия в этом мире выступают два сосуда (поочередно наполняющиеся и опустошающиеся), стоящие рядом с койкой. Несмотря на кажущуюся противоположность, существование обеих героинь – это экзистенциальное бытие-к-смерти. Кажется, только смерть способна обеспечить героиням законное право получить «свой угол» в мире, где вся их жизнь была подчинена череде исторических «случайностей». И Евгеша, и Аннушка в своем настоящем – отражение и результат своего прошлого и прошлого своей страны, носители определенных форм социального сознания, детерминирующих эпоху. Изображая частные судьбы, М. Палей создает образ государственной системы, в которой единственным законным местом пребывания человека становится могила.

М. Кураев в повести «Капитан Дикштейн» идет дальше, изображая, как жернова истории и политическая система не только нивелируют личность, но лишают человека собственного имени и судьбы, приводят его к «псевдосуществованию». Бывший матрос Чубатый живет под именем расстрелянного студента Игоря Ивановича Дикштейна. А следовательно, живет не своей и не его, а какой-то несуществующей жизнью. События, лишившие героя имени, – это события Кронштадтского мятежа, которые, будучи показанными «изнутри», с точки зрения его участников, осмысливаются автором повести как трагедия для «песчинок истории», перемолотых в «бесшумных часах вечности». Множество мельчайших бытовых подробностей характеризуют жизнь Игоря Ивановича Дикштейна на «обо-

Репозиторий ВГУ

чине истории». Несомненно, даже любимая одежда героя – ватник – отсылает читателя к гоголевской «Шинели». Но если Акакий Акакиевич был соразмерен самому себе, своему незаметному полунищенскому существованию, то Игорь Дикштейн в этом мире находится «полулегально». Этот замкнутый круг разрывается привычным для «альтернативной прозы» способом – смертью героя.

В повести «День рождения покойника» Г. Головин, используя прием карнавализации, отражает абсурдность мира, в котором человек приобретает значимость и ценность только после смерти. Так, балагур и алкоголик Васька Пепеляев в захолустном Бугаевске никому не интересен. В нем нет ничего уникального, поскольку вся культурная жизнь райцентра и без того замыкается на площади с двумя «достопримечательностями» – клубом и винным магазином. И только когда Пепеляева сочли погибшим на сгоревшей барже, его фигура привлекла внимание, начала обрастать мифами, трансформироваться в образ «былинного богатыря» Василия Пепеляева. Живой и невредимый Васька, не соответствующий своему «посмертному» образу, по-прежнему не имеет для жителей Бугаевска никакого значения. Напротив, факт спасения героя (пусть и по нелепой случайности) оказывается неудобен, разрушает удачно сложившуюся мистификацию и, следовательно, не признается. Так живой человек по значимости уступает себе же мертвому. Вполне реалистические детали помогают Г. Головину воплотить процесс «мифотворчества» советской эпохи.

Мифотворчество составляло основу советской цивилизации, являлось мощным способом воздействия на коллективное сознание. В повестях Ю. Полякова «Сто дней до приказа» (1980) [283], «ЧП районного масштаба» (1981) [283], «Работа над ошибками» (1986) [283], «Апофегей» (1990) [281] присутствует попытка отразить мироощущение человека, существующего в пространстве между идеальным (идеализированным) и реальным. Как это ни парадоксально, структурообразующим для государственной системы выступает именно идеальное. И даже самый небольшой сдвиг в «идеальной» составляющей мироустройства может привести к тому, что «песчинки истории» рассыплются и разрушат весь механизм, погребут под собой систему в целом. В повести «Апофегей» в качестве причин, способных привести к государственной катастрофе, называются заидеологизированная любовь к «социалистической родине» и утрата связи с национальными корнями. В более поздних своих произведениях, в частности, в повести «Демгородок» (1994) [282] Ю. Поляков в сатирическом, памфлетном ключе размышляет о бесперспективности строительства «Возрожденного Отечества» на обломках тоталитарного режима, о необходимости искать путь национального возрождения.

Иной тип сознания, иная ипостась советского «маленького человека» представлены в повести В. Маканина «*Антилидер*» (1980) [221]. Слесарь-сантехник Толик Куренков вполне доволен своей жизнью. В состояние не-

Репозиторий ВГУ

управляемого бунтарства этого, в общем смирного и послушного человека, приводит появление «на горизонте» личности, хотя бы мало-мальски выбивающейся из представления о «таком, как все». В Толике просыпается чувство социальной несправедливости, которое находит единственное воплощение, единственный выход – драку. Это ощущение несправедливости отнюдь не связано с тем, что «любимец судьбы», на которого направлен гнев Толика, не достоин «свалившихся» на него благ. Бунт Куренкова имеет иррациональный характер. Появление «не такого, как все» нарушает окружающую гармонию, противоречит заведенному порядку. Этот порядок Толик и стремится восстановить. Думается, бунт Куренкова равно далек и от дон-кихотства, и от «барачного» сознания. Скорее, в нем видится (пусть и извращенная) попытка постижения себя и «другого» в усредненном мире, попытка проникнуть за границы коллективного бессознательного.

Нам представляется, что идейно-тематическая эволюция повестей В. Маканина обусловлена попыткой выявления генезиса подобного типа сознания. Так, в повестях писателя 1970-х годов («На первом дыхании» (1976) [224], «Безотцовщина» (1971) [224], «Валечка Чекина» (1974) [228], «Старые книги» (1976) [227], «Погоня» (1979) [226] и др.) отражен процесс превращения романтиков «оттепели» в приспособленцев и прагматиков «застоя». Писателю словно интересно наблюдать, как молодой мечтатель с активной жизненной позицией направляет свою энергию на удовлетворение меркантильных потребностей. Однако, при кажущейся перекличке повестей В. Маканина с прозой Ю. Трифонова этого же периода, есть существенная разница. В. Маканин не осуждает своих героев. В какой-то мере он даже восхищен их находчивостью, смекалкой, умением изящно выстроить финансовые махинации. «Поиск свободы внутри “мебельного времени”, – так литературоведы охарактеризовали пафос ранних повестей В. Маканина [213, т. 2, с. 627].

Особый тип «*человека советского*» выявлен и охарактеризован В. Маканиным в повести «*Человек свиты*» (1982) [221]. Собственно само название повести является определением этого типа. Цель жизни и главное достижение Мити Родионцева – находиться в свите. Неважно, кем и в каком учреждении города работать, важно как можно дольше находиться в «солнечной приемной», ибо только это демонстрирует герою его значимость. Стремление быть в свите – в некотором смысле трансформация стайного (стадного) инстинкта, его советский инвариант. Животное, оказавшееся вне стаи, обречено на гибель. Митя Родионцев, будучи отлученным от свиты, ощущает потерю смысла жизни, что сродни социальной гибели. И над трагедией героя В. Маканин отнюдь не иронизирует. Осознание ценности обретенной свободы, на котором акцентируют внимание некоторые исследователи [213, т. 2, с. 628], весьма условное, поскольку эта мысль мелькает в мозгу у пьяного Родионцева и, по сути, не является его

Репозиторий ВГУ

собственной: ее подсказывает посторонний человек. Таким образом, «человек свиты» скорее откажется от личной свободы (а значит, и от ответственности за свое будущее), так как не готов к ней и не способен с ней справиться.

В контексте этих размышлений писателя уже не кажется случайным, что не только «люди свиты», но и либералы-«шестидесятники» не выдерживают груза личной свободы, обернувшейся бременем одиночества. Об этом повесть В. Маканина «Один и одна» (1987) [225]. Утратив связь с эпохой, которая их сформировала, с идеалами и ценностями своего поколения, герой повести Голощеков чувствует себя беспомощным и потерянным. Парадокс заключается в том, что борьбу за свободу личности «шестидесятники» вели сообща и, столкнувшись с неромантизированной реальностью, они оказываются неспособными к «частной» жизни. Герой «тоскует по рою» и испытывает искреннее желание «слиться с людской массой».

Советская эпоха порождает еще один особый тип сознания – сознание идеального исполнителя. *Герой-исполнитель* – продукт своего времени, он желает соответствовать этому времени и потому ревностно выполняет свою работу, не задумываясь о сущности и последствиях своих действий. Герой-исполнитель – оборотная сторона «маленького человека». Он не желает слиться с толпой, он мнит себя выше и значительнее тех, кто страдает от его «исполнительности». Однако для системы он один из винтиков, на которых держится механизм.

Таков образ сотрудника КГБ Александра Евграфовича в повести А. Рыбакова «Не успеть». Ценность человеческой жизни он измеряет целесообразностью существования того или иного человека для страны. Целесообразным в его масштабах является только подвиг. Люди, не совершившие подвига (не способные на него), не имеют права на кусок хлеба, а значит, на жизнь. «Сначала подвиг, а уж потом – курица» [315, с. 247], – таков постулат Александра Евграфовича. Герой-исполнитель в изменившихся социальных условиях может стать образцовым приспособленцем. Так, сотрудник КГБ, который в прежние времена сажал за чтение и хранение запрещенной литературы, в перестроечные годы и сам «перестроился» и теперь характеризует ту самую литературу как «умную и честную». При этом образ героя-исполнителя не представляется гротескным даже в контексте общей фантасмагории повести. Это как раз один из тех образов, который сопрягает абсурдное с обыденным, бытовым.

В повести «Ночной дозор» М. Кураев демонстрирует, как государственная система извращает гуманистическую природу человека. В произведении представлена своеобразная «исповедь» героя-исполнителя. Абсурдность и жестокость психологии Полуболотова очевидна автору и читателю, но никак не самому герою, помещенному в искривленную систему нравственных координат. В рассказе героя о своей работе в «органах» в годы репрессий нет и тени раскаяния. Это даже не приходит в голову ге-

Репозиторий ВГУ

рою. Добродушно-поучительно повествует он своему молодому напарнику о том, как «брали по пятьсот-семьсот человек за ночь». Такое количество «врагов народа» не заставляет Полуболотова усомниться в правильности своих действий. Он испытывает профессиональную гордость за добросовестно проведенные операции. Ощущение жуткой иронии и абсурда описываемого возникает из-за несоответствия страшных детальных подробностей арестов и спокойного, почти лирического тона повествования. Однако, как выясняется, исполнительность Полуболотова – еще не предел исполнительности. За гранью всяких представлений о разумном лежит рассказ Полуболотова об аресте сотрудника «органов», который не то что не пытался бежать, а сам расписался вместо понятого, поучая своего молодого коллегу, как нужно «брать людей». Парадоксально, что Полуболотов не огрубел, не утратил способности восхищаться красотой окружающего мира. Исполнителем сделала героя государственная система, приучив его не видеть людей в тех, кого он «брал», выработав бесчувствие к судьбам арестованных. Полуболотов – отражение социальной психологии своего времени, с одной стороны – исполнитель, с другой – жертва истории.

Проза перестроечного и постперестроечного периода осваивает ранее табуированные темы. В фокусе писательского изображения оказываются самые негативные стороны жизни, объектом художественного исследования становятся *представители социального «дна»*. Жанровое своеобразие повестей, тяготеющих к так называемому «натуральному течению» сопоставимо со спецификой физиологического очерка конца XIX – начала XX века с его детальным вниманием к низменным проявлениям и незамаскированным изображениям «черных» сторон действительности.

Четырнадцать эпизодов из жизни лагерных заключенных и их охранников составляют автобиографическую повесть С. Довлатова «Зона. Записки надзирателя» (1982) [126, т. 1]. Привычная «полярность» «лагерной прозы» здесь подвержена серьезной трансформации. Заключенные-уголовники лишены ореола мученичества политических заключенных. Надзиратели мало чем отличаются от своих «подопечных». Колючая проволока – условная граница двух практически идентичных частей одного мира «зоны», который становится микромоделью советского социума.

Повесть Л. Габышева «Одлян, или Воздух свободы» (1983) [96] – повесть об уголовниках. Герои произведения также имеют мало общего с образами политических заключенных в «лагерной прозе». Главный герой по прозвищу Глаз – абсолютный «сын тюрьмы». Тюремная среда не просто привычна для него – естественна. Это его среда обитания, здесь он свой среди своих. Л. Габышев подробно описывает жизнь Глаза, беспристрастно, не давая никаких оценок. На первый взгляд, такое повествование можно было бы сопоставить с детальным солженицынским «исследованием» одного дня Ивана Денисовича Шухова. Но Глаз, в отличие от упомянутого героя-заключенного, не притерпелся к законам зоны, он на зоне (и с этими

Репозиторий ВГУ

законами) вырос. Для него и не существует иной жизни, иных законов, кроме лагерных. В мире Глаза нет представлений о нравственности, морально-этическая система координат выглядит вывернутой наизнанку. В этом мире люди, попадая на зону, не раскаиваются в содеянном, не переосмысливают жизнь и не вызывают читательского сочувствия (как невинно осужденные в годы сталинских репрессий). В этом мире отец, приговоренный к смерти, толкает сына на убийство, и это воспринимается как норма. Выхода из тюрьмы нет. И в первую очередь, речь идет об отсутствии нравственного прозрения, которое для героев недостижимо.

Своеобразной моделью социума становится в повести С. Каледина «Смиренное кладбище» образ кладбища. Топос кладбища не нов для русской литературы. Особое распространение он получил в сентименталистской прозе. Однако в повести С. Каледина речь, конечно же, не идет о тихом «последнем приюте» и о сентиментальных воспоминаниях, с ним связанных. Кладбищенское «общество» – это социальный срез «дна». Могильщиками работают пьяницы, уголовники, жулики. Все они – люди с «покореженной» биографией. Причем особой личной вины героев в этой девиантности нет. Они выросли в среде, где пьянство, насилие, преступность были явлениями обыденными, в этой же среде они и продолжают жить.

Главный герой повести – Лешка Воробей – подростком убежал от отца, избивавшего умирающую больную мать. Теперь он пьет и бьет жену Валентину, с топором на самого Леху бросается пьяный брат. Проявления жестокости беспричинны, иногда – ради развлечения. Изумляет «омертвение» героев, их привычка к окружающей грязи и грубости. Название повести «Смиренное кладбище» составляет жесткий иронический контраст со своими сентименталистскими аналогиями. «Смиренно» люди воспринимают беспросветность и безвыходность своего существования, разорвать этот порочный замкнутый круг никому даже не приходит в голову.

Проблему бездуховности героев, у которых не выработан «иммунитет» ко злу и жестокости белорусский прозаик В. Мудров проецирует уже не на замкнутый топос тюрьмы или кладбища, а на весь социум, делая данную проблему отличительной чертой своего поколения и своего времени. Окружающий мир герои повести В. Мудрова «Гісторыя аднаго злачынства» (1993) [251] познают исключительно через физиологические потребности. Ванька Беньков, Лешка Мандрик и другие словно бы подозревают о существовании иной жизни и иных ценностей, не замкнутых на продажности, взяточничестве, пьянстве, и даже по-своему бунтуют против окружающей гнусности. Но бунта «короля оршанской зоны» Лешки Мандрика хватает на белые клеши, а бунта влюбленного Ваньки – на банальный грабеж. Ничто светлое и возвышенное в этой удушающей среде не выживает. Да и уровень притязаний героев обусловлен уровнем среды. Круг снова замыкается и в повести вырисовывается картина «агонизирующего» общества.

Репозиторий ВГУ

Фантасмагорический футурологический прогноз этой агонии дает в своих повестях другой белорусский писатель Ю. Станкевич. Прозаик изображает реальную ситуацию середины 1990-х годов с царящей в стране безработицей. Сложная социально-экономическая ситуация пробуждает в людях низменные инстинкты, приводит к моральной деградации. Так, в повести «Рыфма» (2000) [348] ряд убийств совершает «интеллигентная» девушка Полина, увлекающаяся литературой и философией. Так платит героиня за призрачную возможность вырваться из ситуации «дна», избежать жизни с родителями-алкоголиками и попасть в высший свет, чтобы вести беззаботную жизнь, беседуя о живописи и литературе.

Размышляя о стремлении большей части постсоветского общества набить свой желудок и реализовать иные физиологические потребности, Ю. Станкевич в повести «Прузі» (2000) [348] рисует аллегорический образ саранчи, пожирающей все на своем пути, созданной лишь для того, чтобы работать челюстями.

Повесть «Эрыніі» (2006) [349] можно воспринимать как повесть-предупреждение. В ней ведется речь о появлении нового типа человека – «гома фестывус», порожденного обществом потребления и масс-медиа. Это инфантильное существо, не способное работать, стремящееся исключительно к «кайфу» и развлечениям. Безусловно, во всех названных повестях Ю. Станкевича на первый план выходит проблема духовной деградации, дегуманизации общества, отсутствие моральных ценностей и идеалов.

Исследование табуированных сторон как социальной, так и частной жизни экстраполируется и в прозу начала XXI века. В произведениях Л. Улицкой, М. Арбатовой (повесть «Мобильные связи» (2000) [23]), Л. Петрушевской (повесть «Флюра» (2005) [276]) и др. раскрывается тема беспорядочных сексуальных и гомосексуальных связей в современном обществе, где морально-этические границы становятся устаревшей условностью и на первый план выходят потребительские отношения.

Можно согласиться с мнением А.Ю. Мережинской о том, что «герой “новой волны” формировался как полная противоположность герою соцреализма. Высокие цели борца за коммунизм были заменены решением сугубо бытовых проблем; оптимистическое восприятие – трагическим; чувство коллектива – одиночеством; жизненные перспективы – полной безысходностью» [247, с. 57–58].

Связь с историческим прошлым своего народа как путь выхода из ситуации социального «дна» к осознанной и созидательной жизни рассматривает в своих повестях А. Федоренко. При этом у писателя свой ракурс видения «бывших» людей. Исключенный из института «за национализм» герой повести «Вёска» Антон Васкевич возвращается домой и окунается в проблемы современной деревни: бюрократизм, безработица, пьянство, «свободные» отношения молодежи. Столкновение бывшего студента с народной средой лишено какого бы то ни было романтизма. Антон

Репозиторий ВГУ

пытается жить как все, в связи с чем бывший студент рискует стать бывшим человеком. Но жизнь распорядилась по-другому: в стране происходят социальные и идеологические перемены, героя восстанавливают в институте. Антон не отказывается от своей позиции, но теперь она основана не на романтических представлениях, а на реальном знании народной среды со всеми ее проблемами. Но, тем не менее, родная деревня с ее прошлым и настоящим, родной язык дают герою силы развиваться и двигаться дальше.

Своеобразное переосмысление проблемы «бывших» людей происходит в повести А. Федоренко «Нічые». Человек, лишенный национальной идентичности, – так видится прозаику собирательный образ белоруса. Безусловно, это случилось по объективным социально-политическим причинам. Однако А. Федоренко намекает, что недостаточно обрести свободу и независимость: впереди еще долгий и нелегкий путь национального самопознания и обретения чувства национальной гордости и достоинства.

В произведениях, созданных на рубеже XX–XXI веков, актуализируется *образ героя, по разным (социальным или экзистенциальным) причинам не совпадающего с действительностью*. Изображение *социальной или духовной маргинальности героя* представляется воплощением авторского разочарования в политических процессах современности, в обществе, утратившем нравственные основы.

Героиня повести Л. Улицкой «Сонечка» (1993) [375] существует в вымышленном книжном пространстве. Этот «обморочный» мир защищает ее от происходящего в действительности: репрессий, войны, эвакуации… Кажется, только неожиданное замужество и рождение ребенка выводят Сонечку за границы этого замкнутого пространства. Но привычный мир книг на деле сменяется не менее привычным и не менее закрытым пространством дома. А когда близится снос дома и Сонечке угрожает переезд из «своего» дома в «чужую» новую квартиру, она вновь погружается в литературный «обморок». В произведении так и не происходит «выпадения» в действительность и социальной реализации героини.

В повести «Веселые похороны» (1997) [375] Л. Улицкая моделирует замкнутый социум, в центре которого находится главный герой – Алик. Алик – личность незаурядная, его круг общения объединяет людей разного социального статуса, разных национальностей, цветов кожи, разного вероисповедания. Такая «разношерстность» компании озадачивает в эпизоде похорон Алика даже видавшего виды хозяина похоронного бюро, который по траурной церемонии мог сделать достоверное заключение о «клиенте». К подобной широте представлений о духовной совместимости людей общество, ограниченное идеологическими и религиозными клише, оказалось не готово. А потому Алик, являясь центром своего окружения, остается чуждым стране.

О совпадении и несовпадении героев с окружающим пространством и о совпадении и несовпадении духовных пространств разных героев размышляет Г. Щербакова в повестях «У ног лежачих женщин» (1999) [413] и

Репозиторий ВГУ

«Мальчик и девочка» (2001) [412]. Мировосприятие мальчика и девочки имеет исключительно пространственные характеристики. Мальчик мыслит категориями замкнутого пространства, девочка заинтересована в том, чтобы из него выйти. При этом они оба одиноки и чувствуют себя изгоями в «дачном» детском социуме. Мир животных привлекает их больше, чем мир людей. Примечательно, что, несмотря на кажущееся сближение духовных пространств мальчика и девочки в ходе повествования, окончательного их совпадения так и не происходит: «…это не ее мальчик и у него своя жизнь», – думает девочка в финале повести, оставаясь с чувством неясного ожидания того, кто окажется «на ее волне» [412, с. 169].

Название повести С. Бабаяна «Без возврата (Негерой нашего времени)» (2001) [36], безусловно, апеллирует к заголовкам романов М. Лермонтова «Герой нашего времени» и В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени». Однако это не совсем диалог – скорее, полемика. Можно предположить, что образ героя, не совпадающего с действительностью, генетически восходит к галерее образов «лишних людей», каковыми являются и Печорин, и, в определенной степени, Петрович. Отметим, что оба героя отличаются уверенностью в собственной исключительности, в том, что они «право имеют» совершать любые поступки, в том числе и убийство. Герой повести С. Бабаяна, Андрей Иванович Стрельцов, пожилой сотрудник академического института, – человек, глубоко в себе неуверенный, чувствующий себя бесполезным и никому не нужным в современном враждебном ему мире. Душевная «реанимация» героя начинается с жалости к беспомощному птенцу, которого он приносит в дом. Тотальная нравственная глухота и очерствение распространяются и на семью Андрея Ивановича: жена и дочь уходят, не желая жить в одной квартире с птенцом. Однако при этом внутренний мир героя с каждым днем становится все гармоничнее: он «разрешил» себе выпадение из чуждой атмосферы и проявление простых человеческих чувств – любви и жалости. Таким образом, в повести С. Бабаяна прослеживается не только отрицание антигуманных основ современного мира, но и вера в сохранение лучших моральных качеств в человеке.

Размышляя о типологии героев в реалистической повести, мы отмечали, что в контексте «деревенской прозы» появляется специфическая модификация образа «маленького человека». Таких героев, чаще всего – представителей крестьянского мира, – в образах которых присутствуют элементы шутовства и юродства, в литературоведении определяют как *трикстеров*. В творческой практике В.М. Шукшина они получили другое наименование – «чудики». Эта тенденция нашла развитие и в модернистской повести.

Так, сродни шукшинским «чудикам» герой повести В. Крупина «Живая вода» (1980) [196] Кирпиков. Герой является заметной личностью в поселке. Причем именно – личностью. В непростом подловатом и жуликоватом мире Кирпикову удается выработать самостоятельное мышление; герой честно трудился, прошел горнило Великой Отечественной войны,

Репозиторий ВГУ

воспитал детей. И вот теперь, под старость, Кирпиков все чаще задумывается о смысле жизни. И не просто задумывается – шаг за шагом самостоятельно совершает духовные открытия, интуитивно пробирается к постижению христианских взглядов и ценностей. Каково же разочарование героя, когда он убеждается в том, что основы этого мира далеки от гуманистических, что не хлынет из-под земли «живая вода», способная избавить от духовной и физической немощи! Можно заключить, что, в отличие от реалистических произведений, в которых действуют герои-«чудики», пафос повести В. Крупина не иронический, а драматический, ибо духовные поиски героя приводят его к разочарованию в мироустройстве.

Разочарование в духовных основах внешнего мира приводит писателей-модернистов и героев их произведений к поиску духовной опоры внутри себя, в своем внутреннем мире. В повестях «Предтеча» (1982) [223] и «Где сходилось небо с холмами» (1984) [223] В. Маканин изображает героев, обладающих уникальным даром: целительства (знахарь Якушкин в «Предтече»), творчества (композитор Башилов в повести «Где сходилось небо с холмами»). Однако носители этого дара оказываются не вполне способными им управлять. Герои не выдерживают столкновения с социумом, идут «на поводу» у законов внешнего мира, в результате чего утрачивают свой дар.

Индивидуального дара и индивидуальной силы недостаточно для противостояния коллективному сознанию. Поэтому в повести В. Маканина «Отставший» (1987) [222] появляется образ дурачка-изгоя, которого прогоняет от себя партия золотоискателей, тем не менее, бессовестно пользуясь его даром находить золотые жилы. Однако дурачок счастлив непониманием происходящего. Он живет в гармонии со своим внутренним миром, а от подлости внешнего он «защищен» своим психическим несовершенством.

Изгоем чувствует себя и безногий инвалид Андрей Иванович Горев в повести А. Зиновьева «Живи» (1988) [148]. Рожденный в поселке «Атом» неподалеку от вымышленного города Партграда, герой в детстве поверил в рассказы набожной воспитательницы интерната о том, что придет время, когда у него вырастут крылья. Герой повзрослел. Несмотря на инвалидность, получил образование. Крылья так и не выросли. Гореву все тяжелее жить со своей инаковостью в обществе, не готовом принимать «не таких, как все». В состоянии отчаяния и поиска духовной опоры он и пишет свою исповедь «отверженного».

Своеобразным «чудиком» можно назвать Ивана Лаптева, героя повести А. Зиновьева «Иди на Голгофу» (1982) [147]. Лаптев изобретает собственную «религию», совместив несовместимое: христианство, идеологию и пьянство. При этом, несмотря на очевидное травестирование, сам факт потребности в такой «религии» свидетельствует о необходимости духовной опоры для «бывших» людей, о поиске понятных им моральных императивов.

Таким образом, в повести, синтезирующей элементы реализма и модернизма, актуализируется и по-новому интерпретируется образ «малень-

Репозиторий ВГУ

кого человека». Жестокость и абсурдность мира проявляются на «стыке» личных биографий и исторического пути государства. Спектр инвариантов «маленького человека» широк: от представителей социального «дна» до героев-исполнителей. Морально-этические проблемы добра и зла, порядка и хаоса, природы и культуры осмысливаются при помощи образов героев-трикстеров, хотя сам факт появления такого типа героев свидетельствует о кризисном мироощущении, воплощенном в произведениях. Можно заключить, что в социально-психологической повести отражены события недавней истории и современности через частные судьбы «песчинок» этой самой истории.

Решению данной задачи подчинена и *пространственно-временная организация* произведений: биографическое пространство-время персонажей может не совпадать с историческим пространственно-временным континуумом.

Попадая в стилевое поле модернизма, социально-психологическая повесть претерпевает серьезные *морфологические изменения*. В последней трети XX века появляются произведения, в которых отчетливо видна попытка авторов синтезировать новый *стиль* путем совмещения различных эстетических элементов.

Например, в повести М. Палей «Евгеша и Аннушка» происходит контаминация сентиментального и физиологического начал. Нынешнее бытие героинь как бы обесцвечено на фоне их прошлого, тесно переплетенного с историей страны. Болезненное состояние Евгеши связано, скорее, не с физическим, а с духовным кризисом героини, ощущающей безвыходность и отчаяние своего теперешнего существования. Героиня не стремится к иной жизни, которая, вероятно, где-то есть. Она разочарована в «механизме» жизни вообще. Соединение лирического, сентиментального, и уродливого, натуралистического, усиливают экзистенциальное звучание повести, проявляя в ней мотивы одиночества, беззащитности человека, абсурдности его существования во враждебном мире, которое неизбежно заканчивается смертью.

Сюжетно-композиционная организация ряда произведений также обусловлена взаимовлиянием и взаимопроникновением художественных систем, экспериментами в литературе, когда прецедентные сюжеты, мотивы, образы «пересаживаются» на новую почву, переносятся в социальные и культурные «декорации» современности.

Повесть А. Дмитриева «Воскобоев и Елизавета» (1992) [123] представляет собой перифраз «Бедной Лизы» Н. Карамзина. Не случайно в литературоведении встречаются попытки охарактеризовать прозу А. Дмитриева как «метафизический сентиментализм» [258]. Но следует отметить, что в названной повести А. Дмитриев не столько апеллирует к сюжетным ходам «Бедной Лизы», сколько создает их «перевертыши». Елизавета А. Дмитриева лишена сентиментальной нежности и чувственности. Уют

Репозиторий ВГУ

быта карамзинской Лизы на лоне природы, ее слияние с природой, внутренняя цельность и гармония сменяются в повести А. Дмитриева неустроенностью и неблагополучием жизни семей военных летчиков, потребительским отношением к природе. «Перевертышем» является и кульминация повести: гибель Воскобоева, а не героини. Воскобоев погибает не в озере, как Лиза у Карамзина, а уже вернувшись с рыбалки, подорвав шашку, которой глушили рыбу. Еще одним «кривым зеркалом» истории Эраста и Лизы представляется в повести А. Дмитриева судьба майора Трутко и его жены Галины. Самоубийство на берегу озера совершает герой, не выдержавший измены жены. Смерть сразу двух героев в произведении А. Дмитриева, недостижимость (и, что важно, губительность) свободы для человека усиливают трагические интонации повести, порождают не веру в глубину и силу человеческих чувств (как у Карамзина), а осознание невозможности любви и счастья в неблагополучном мире.

Отметим, что социально-психологическая повесть явилась той жанровой разновидностью повести, которая позволила писателям с разной степенью «интенсивности» осваивать элементы модернистской эстетики, используя вторичную художественную условность и как частный прием, и как самостоятельный способ моделирования художественного мира.

Так, интертекстуальность как элемент построения сюжета проявила себя в повести В. Пьецуха «Новая московская философия» (1989) [298]. Сюжетная канва повести пародийно сближает произведение с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Демагогия доморощенных философов Белоцветова и Чинарикова, их пафосные рассуждения о зле, добре, подлости, справедливости и человеческой личности в условиях коммунальной квартиры их двенадцати комнат отсылают нас к монологу Сатина о человеке в горьковской пьесе «На дне». Пафос идеалиста Белоцветова, утверждающего гуманистическую природу человека, сродни пафосу пьяного шулера в ночлежке, изображенной М. Горьким. Деление повести на главы с названиями дней недели наводит на мысль о ритуальности, механичности существования, о повторяемости привычных деталей быта изо дня в день. Как тут не вспомнить «Один день Ивана Денисовича», заканчивающийся словами автора о том, что таких дней в жизни Шухова было три тысячи шестьсот пятьдесят три? И даже смерть (а в сущности – убийство) старушки Пумпянской не способна разрушить эту цикличность коммунального существования. Таким образом, В. Пьецух иронически переплетает литературную реальность с реальной действительностью, отражая духовную нищету и драматизм современного мира.

Пародийные интертекстуальные связи наблюдаются и в повести В. Войновича «Шапка» (1987) [93], в которой «маленький человек» Ефим Рахлин не может воображаемого отличить от реального. Мелкая литературная сошка не осознает своего места в советской писательской иерархии. Борьба за фетиш (шапку) представляется ему борьбой за социальную спра-

Репозиторий ВГУ

ведливость. Безусловно, напрашиваются аналогии с гоголевской «Шинелью», где материальные ценности и статус человека в социальной иерархии – категории прямо пропорциональные.

Сюжетная основа повести А. Кабакова «Бульварный роман» (1999) [153] представляет собой аллюзию на «Даму с собачкой» А. Чехова. Степень выраженности этой аллюзии в произведении разная. В повести прослеживается мотив жаркого дня, моделируется ситуация псевдочеховского «любовного треугольника». В финале произведения автор напрямую апеллирует к А. Чехову, отмечая невозможность писать о любви, поскольку «о женщине с собакой» [153, с. 299] все уже было написано. Кроме того, в повести А. Кабакова активно используются цитаты из прецедентных текстов: стихотворений М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета, что расширяет литературный контекст произведения, несмотря на иронический характер цитации.

Модернистские интенции проявились и в стремлении постичь бессознательное в человеке, эксплицировать его. Амбивалентность художественной модели мира (реального / ирреального; осознанного / бессознательного) свойственна целому корпусу произведений, созданных в стилевом поле модернизма.

В повести А. Федоренко «Гісторыя хваробы» (1987) [379] отчетливо прослеживаются два плана повествования: внешний и внутренний. Внешний план – использование формы дневниковых записей писем, упоминания о Фрейде и «достоевщине» – отсылает нас к традициям французской психологической школы. Не случайно исследователи творчества А. Федоренко, рассматривая данную повесть, проводят ассоциативные параллели с М. Прустом и Ф. Саган. Действительно, самоанализ главного героя, студента Владимира Вергейчика, выполненный в, пожалуй, даже гипертрофированных литературных традициях, граничит с постановкой медицинского диагноза. Однако эта «анатомия чувства», происходящая на внутреннем плане повествования, к сожалению, не отражает психологических изменений в недавнем прошлом деревенского жителя, оказавшегося в городской студенческой среде. Патологический инфантилизм Вергейчика воплощает духовный кризис общества, обусловленный утратой связи с родными корнями, с национальной почвой.

О социальной и экзистенциально природе человеческих желаний размышляет Д. Липскеров в повестях «Ожидание Саломеи» (2001) [216] и «Пальцы для Керолайн» (2001) [216]. Чего на самом деле жаждет человек? Богатства, власти, мирового господства? Или обретения истинных ценностей: материнской нежности и любви? Герои повестей Д. Липскерова возводят «царство» во имя матери и жертвуют часть себя, получая взамен любовь. Они пробиваются через напластования мира реального (военные конфликты, сексуальные извращения, социальные ожидания) и ирреального (экстрасенсорные экстраполяции) к самим себе и своим духовным потребностям. Тему развивает повесть «Груша из папье-маше» (2001) [216],

Репозиторий ВГУ

где фрагментарное, словно «перетасованное», как колода карт, повествование о прошлой жизни Марка Терлицкого и о его взаимоотношениях с Догиллой представляет собой внешний план повествования. Тогда как в произведении прослеживается гораздо более значимый – внутренний, – обусловленный духовным движением героя от гангстерской юности к очищению и умиротворению.

В повести белорусского прозаика А. Ветаха «Барак № 6» свет и тьма, борющиеся в душе человека, персонифицированы в образах Барона Тьмы и Бога Солнца. В повести «Дзеці ночы» другой белорусский прозаик, А. Козлов, демонстрирует, что равнодушие поколения «отцов» к процессу формирования и становления «детей» приводит последних в лапы чудовищного Хозяина, то есть, доводит до окончательного морального разложения. Безусловно, мистические мотивы в названных повестях не являются основными. Это, скорее, фоновое оформление сюжета. Примечательно, что к мистификации авторы прибегают чаще всего тогда, когда хотят воплотить ощущение хаоса современной действительности, выразить беспокойство по поводу девальвации традиционных духовных ценностей.

Приведенные выше примеры указывают на то, что освоение неклассической эстетики в литературе второй половины XX века осуществлялось по двум векторам: стилевая контаминация реализма и модернизма и постмодернистские интенции. Разграничить эти процессы трудно, а зачастую и вовсе невозможно. Такая эстетическая ситуация обусловлена дискретным характером развития модернистской эстетики в русской и белорусской прозе XX века и последующими попытками ускоренного «заполнения лакун». Обращение (точнее – возвращение) к модернистским способам миромоделирования происходило в русской прозе одновременно со становлением (конец 1960-х – 1970-е годы) и утверждением (конец 1970-х – 1980-е годы) постмодернизма в качестве литературного направления. Период легализации постмодернизма в русской литературе (вторая половина 1980-х – 1990-е годы) совпал с попыткой его скоропалительной «пересадки» на неподготовленную почву белорусской прозы. Поэтому закономерным представляется появление корпуса произведений, синтезирующих как элементы реализма и модернизма, так и элементы реализма и постмодерна (или имеющих признаки всех художественных систем одновременно), с разной степенью их «проявленности» в тексте. Некоторые исследователи предполагают, что «смешение жанров и стилей находится в соответствии с установками постмодернистов, цель которых – универсум» [57, с. 161].

Метафорическую картину советской действительности создает В. Аксенов в повести «Затоваренная бочкотара» (1968) [17]. После публикации произведения оно осуждалось как «модернистское». При этом в повести наблюдается, скорее, постмодернистское пародирование типологии героев соцреалистической литературы. Грузовик с бочкотарой, в который набиваются случайные попутчики: учительница, военный моряк, научный

Репозиторий ВГУ

сотрудник, пенсионер, везущий в вышестоящие инстанции жалобу на детей и внуков, пилот сельскохозяйственной авиации – представляет собой травестированный образ ковчега, не спасающего, правда, своих пассажиров от породившей их системы.

Псевдореализация канонов производственной прозы наблюдается в повести Ф. Горенштейна «Зима 53-го года» (1965) [112]. Формальные признаки (стиль, детальное описание работы шахтеров, наличие у бригады производственного плана) должны были бы поставить повесть в один ряд с другими соцреалистическими произведениями. Однако содержательно произведение представляет собой аллюзию на купринский «Молох»: пожирающим людей чудовищем является не только шахта, но и вся государственная система. И потому реализм Ф. Горенштейна воспринимается отнюдь не как социалистический, а, преимущественно, как антисоветский.

В целом для прозы Ф. Горенштейна характерны многие постмодернистские приемы организации повествования (или их индивидуально-авторское освоение). Так, мыслительный процесс главного героя повести «Ступени» (1966) [113] генетически восходит к потоку сознания. Только это мучительно прерванный поток, фрагментарный, с обилием многоточий и невозможностью установить логические связи. Сюжетной основой повести «Муха у капли чая» (1982) [113] становится прогрессирование духовной болезни героя, погружение в темноту сумасшествия. Попытка ассимилировать в морально чуждой среде, проблема личной неустроенности и разобщенности с самим собой отражены в повести «Улица Красных Зорь» (1985) [113]. В повести «Чок-чок» (1987) [113] Ф. Горенштейн подвергает постмодернистской деконструкции канон любовного романа. Светлое ожидание любви низводится до неловких сексуальных опытов, и человек с юности пропитывается пошлостью и грубостью окружающего мира. Интертекстуальная основа повести «Последнее лето на Волге» (1988) [112] обусловлена полемическим диалогом Ф. Горенштейна с целым рядом произведений Ф. Достоевского. Ироническому переосмыслению подвергаются сюжетные мотивы романов «Братья Карамазовы», «Идиот», «Преступление и наказание». Можно предположить, что автор скептически относится к идее раскаяния преступника под воздействием христианских представлений, однако он солидарен с Достоевским во многих аспектах исследования духовного мира ребенка.

Новый тип авторского сознания представлен в повести Е. Попова «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» (1983) [289]. Будучи впервые опубликованным, произведение рассматривалось в разрезе реалистической эстетики. Однако в повести прослеживается явная перекличка с поэмой Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» в способах создания авторской маски и намеренного травестирования образа автора-персонажа.

Постмодернистский вектор развития литературы обусловил ее переход на рубеже XX–XXI веков во внежанровое состояние. Так, по отноше-

Репозиторий ВГУ

нию к своему произведению «Серо-белая книга» (1991) [211] даже сам автор, А. Левкин, избегает употребления понятия «повесть», называя результат своего творчества «книгой» или «текстом». А во вступлении к произведению его создатель отмечает, что книга «содержит торжественные и благородные инструкции по самообороне» [211, с. 3].

Как видим, модернистские и постмодернистские интенции в большей степени характерны для русской социально-психологической повести, где на *семантическом уровне* происходит трансформация способов субъектной организации за счет соотнесения разных повествовательных дискурсов с разными временными планами. Абсурдное становится привычным фоном существования личности, обусловившим новые ипостаси «маленького человека». На *морфологическом уровне* осуществляется поиск адекватных – аллегорических – форм отображения изменившегося мироощущения, «несовпадения» героя с действительностью. *Семантические и морфологические* изменения белорусской повести во второй половине XX века связаны с формированием мифопоэтического мышления, с фольклорно-мифологическими способами художественного миромоделирования, чем объясняется так называемый «параболический» вектор развития белорусской прозы, о котором пойдет речь в следующих подразделах.

Отметим также, что жанровое сознание поддерживается в контексте реалистической и модернистской литературы, где, если и происходит модификация жанрового канона, то «для правильного понимания оригинальных произведений нужно опознавать стереотипы, которые в них нарушаются» [146, с. 170–171]. Изучение же постмодернистской прозы требует специального исследовательского инструментария. Поэтому далее мы остановимся на двух ключевых разновидностях повести, актуализировавшихся в стилевом поле модернизма, отразивших эстетическую трансформацию русской и белорусской прозы второй половины XX века, но сохранивших целостность жанровой структуры.

3.3 Повесть-антиутопия

Постижение социального и психологического опыта тоталитарного государства требовало адекватной жанровой формы. Не случайно во второй половине XX века после пережитых социальных катаклизмов проза активно апеллирует к антиутопическим жанрам. Технический прогресс и развитие научных знаний о социуме обусловили интенсификацию жанровой формы повести-антиутопии, роль которой заключается в защите демократических и гуманистических ценностей от тоталитарной технократической цивилизации.

Закономерно, что антиутопия не пользовалась популярностью в официальной советской литературе, скорее, она принадлежала к запре-

Репозиторий ВГУ

щенным жанрам, поскольку советская социология преподносила общественную реальность СССР как воплощенную утопию. Антиутопические же произведения ставили под сомнение эту теорию, что, разумеется, было неприемлемо.

Смена *коммуникативной стратегии* в послевоенной прозе, ориентация на утверждение ценности каждой человеческой личности, попытка осмысления последствий социального эксперимента нашли отражение не только в реалистической, но и в модернистской литературе.

Использование различных видов вторичной художественной условности (сатирической, мифологической, фантастической), аллегорическое изображение действительности, имплицитно содержащиеся в произведениях последней трети XX века, глубинные смыслы возродили антиутопию к жизни: «Антиутопия – условно-метафорическая форма “предупреждающей” прозы, главный мотив которой – социальный. В условно-метафорическом ключе могут выражаться и философские, бытийные проблемы человеческой жизни. Метафора, заключающая в себе глубинный подтекст, дает сильный посыл для выражения философской мысли» [267, с. 100].

Закономерной представляется и активизация исследовательского интереса к жанровой специфике антиутопии на современном этапе. Проблеме генезиса жанра и его положению в прозе рубежа XX–XXI веков посвящены работы Б.А. Ланина [208], О.В. Вежлевой [88], Е.В. Свечниковой [326], А.Ю. Смирнова [340; 341], Л.М. Юрьевой [415], А.Н. Воробьевой [95], Ц.А. Керопян [176] и др.

Отметим, что осмысление социальной проблематики в аллегорической форме имело свои особенности в русской и белорусской прозе. Они заключаются в литературной «природе» иносказания. Так, в русской прозе второй половины XX века социальное начало в целом оказывается доминирующим. И потому литературные традиции аллегории уходят своими корнями в жанры, которые условно можно охарактеризовать как «социальные»: басня, сатирическая повесть, литературная сатирическая сказка. *Сюжетно-композиционная организация* этих жанров подчинена задаче раскрытия социальной природы конфликта.

В форму сказовой повести облекает А. Терц историю о попытке воплотить утопию в городе Любимове («Любимов» (1963) [363, т. 1]). Магическая сила достается мастеру по ремонту велосипедов Лене Тихомирову вместе с унаследованным манускриптом его предка. Герой стремится завладеть сознанием обитателей города в обмен на их сытое существование. В результате его диктаторский коммунизм оказывается даже «коммунистичнее», чем в Советском Союзе. Однако есть ценности, посягнув на которые, Леня лишается сверхспособностей и поддержки соратников – это индивидуальная природа человека, семейные традиции и вера в Бога.

Фантастическая или мифологическая природа вторичной художественной условности приводит к возникновению наряду с повестью-

Репозиторий ВГУ

антиутопией диффузных жанровых явлений. Иллюстрацией может послужить социальная сказка Ф. Искандера «Кролики и удавы». В основе системы образов и государственной иерархии, представленных в повести, лежит вполне традиционная аллегория, характерная народным сказкам о животных. Этот прием не нов в литературе, достаточно вспомнить социально и сатирически заостренные сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина. То есть в данном случае интеграция жанровых структур сказки и повести происходит не тогда, когда писателю нужно воплотить абстрактные философские категории, а тогда, когда необходимо представить развернутую метафору социальной действительности.

Такого рода жанровые образования предвосхитили актуализацию жанра антиутопии в прозе второй половины XX века и в содержательном, и в стилевом смыслах.

Интересно проследить жанровую трансформацию повести-антиутопии в русском и белорусском литературном процессе второй половины XX века. Г.Л. Нефагина утверждает, что «есть отличие современной “перестроечной” антиутопии от социальных антиутопий предшествующих периодов. В “традиционных” антиутопиях всегда изображалось усовершенствованное, устоявшееся общество будущего, в котором царит геометрический порядок, целесообразность, но отнята свобода. В современной антиутопии действительность представляется хаотичной, все связи – социальные, экономические, нравственные – разрушенными. Никакого оптимистического выхода из такой ситуации писатели не дают. Если в прежних антиутопиях формой освобождения личности мог быть индивидуальный бунт (и он выступал как возможный путь преодоления антиутопической действительности), то теперь хаос настолько подавляет, что бунт просто бессмыслен там, где бунтуют все и по разным соображениям» [267, с. 100]. Коммуникативная стратегия ряда произведений, ориентированная на выражение пессимизма и безвыходности, использование различных способов инверсии реальности, сатирической условности стали поводом для вычленения (преимущественно в российском литературоведении) в качестве жанровых разновидностей антиутопии *дистопии* и *какотопии*.

Нам представляется, что эту классификацию следует конкретизировать, поскольку в связи с *трансформацией морфологической составляющей жанра* (*коммуникативной направленности произведений, их сюжетно-композиционной организации, преобладающего типа художественной условности*) можно выделить большее количество значимых разновидностей повести-антиутопии в русской и белорусской прозе изучаемого периода.

Так, выявляя сюжетно-жанровые связи антиутопии в эстетическом, историческом, философском, культурологическом аспектах с мифологией, сатирической, исторической прозой, политическим детективом, научной фантастикой, фэнтези, исследователи (Б.А. Ланин [208], А.Н. Воробьева [95], Н.Б. Якушева [416] и др.) отмечают неоднородность антиутопии во

Репозиторий ВГУ

второй половине XX века и на современном этапе. Безусловно, в основе антиутопии лежат социальные мотивы, однако сюжетно-композиционную специфику произведения определяет конкретная (в каждом отдельном случае) идея: политическая, техническая, психологическая.

Политическая антиутопия может быть проиллюстрирована повестью А. Кабакова «Невозвращенец» (1988) [154]. В произведении изображены две модели политического мироустройства. Причем одна не противопоставлена другой, а является ее логическим продолжением, закономерным итогом. В повести, написанной в 1987 году, А. Кабаков прогнозирует распад Советского Союза и последствия этого распада. Главный герой повести – Юрий Ильич – способен предвидеть будущее и проникать в него. Политическая и социальная атмосфера «будущего» 1992 года передана глазами Юрия Ильича. Картина недалекого будущего разрушает привычную схему антиутопии. Социальная картина далека от идеальной и логически упорядоченной. Политические формирования больше напоминают бандитские. Убийства и публичные расправы становятся привычным делом. Люди находятся в постоянном страхе. И если в «математически выверенном» тоталитарном государстве «идеальный винтик» системы мог функционировать, не опасаясь за свою жизнь, то в ситуации отсутствия системы безопасность уже никому не гарантирована. Советское всеобщее «уравнение» сменяется планом «радикального политического выравнивания», ради которого не щадятся человеческие жизни. Тем не менее, даже такое будущее предпочтительнее для Юрия Ильича не менее страшного настоящего, в котором он находится «под колпаком» у «органов», использующих героя в своих целях (воздействия на обстановку в будущем). Так Юрий Ильич становится «невозвращенцем». Как видим, ни в изображаемом настоящем, ни в будущем автор не создает идеальной (пусть даже доведенной до абсурда) модели государственной системы. Индивидуальный «бунт» героя заключается в выборе между хаосом и хаосом, а борьба за сохранение личностных качеств превращается в борьбу за сохранение физического существования.

Идеологическую антиутопию представляет собой повесть А. Курчаткина «Записки экстремиста» (1990) [204]. Здесь присутствует попытка автора проследить процесс зарождения и развития социальной идеи, выявить момент, когда она из индивидуально-осознанного явления становится явлением коллективного бессознательного и начинает уничтожать своих же «прародителей». Механизм превращения благого дела в абстрактную идею, механизм борьбы за власть и удержание власти А. Курчаткин исследует, используя очевидные аллюзии на роман Ф.М. Достоевского «Бесы», убедительно показывая, что схема идеологического подчинения и порабощения людей действенна и в условиях современного общества. Примечательно, что повесть, начинавшаяся как утопия (движение за реализацию социально значимого проекта – строительства метро), в процессе повест-

Репозиторий ВГУ

вования приобретает отчетливые признаки антиутопии (идея, лишенная связи с реальность, потерпела крах, а значит, жертвы, принесенные во имя идеи, также бессмысленны).

Модель тоталитарной системы создает белорусский прозаик В. Гигевич в повести «Карабель». В социальной системе корабля прослеживаются признаки «классической» антиутопии. Это четко иерархически организованное общество, жизнь которого регламентирована запретами и поощрениями. Работу этой системы мы видим, как это и свойственно антиутопии, изнутри – глазами командира Ёха. Ёх достиг верхушки социальной иерархии – стал хозяином корабля, – однако не перестал быть «винтиком системы»: за ним наблюдает Большой Совет. Жертвы, которые ему пришлось принести на пути к власти (погубленные им родители, погубленная любовь к Альмине), оказались напрасными. В повести звучит тема личной ответственности человека, выбравшего подчинение системе и обстоятельствам, принесшего в жертву свои личные чувства и потребности, за свои поступки и за итог своей жизни. Предупреждение, содержащееся в повести В. Гигевича, относится не столько к идеологической, социальной сфере, сколько к сфере нравственного выбора и моральной ответственности.

Следовательно, социальная антиутопия от сугубо идеологической проблематики эволюционирует в сторону углубления психологического анализа социальных механизмов и осмысления экзистенциальных вопросов через призму общественно-политического мироустройства, а значит, правомерно говорить о повести «Карабель» как о *социально-психологической антиутопии*.

Футурологический прогноз, содержащийся в антиутопии, может затрагивать не только вопросы функционирования политической системы, но и проблемы развития технократической цивилизации.

Во второй половине XX века в связи с напряженной внешнеполитической обстановкой и милитаристскими настроениями в литературе появляется ряд произведений, в которых писатели прогнозируют возможные последствия ядерной войны. Для такого рода повестей-антиутопий почти всегда характерны апокалипсические настроения и воплощение картины гибели цивилизации, истребления человечеством самого себя. Примечательно, что в *«технократической» антиутопии* степень ответственности личности за происходящее гораздо выше, нежели в антиутопии «социальной», где герой оказывался полностью подчинен безликой системе, а индивидуальный бунт был борьбой за индивидуальную свободу и чаще всего заканчивался поражением личности. Задача героя «технократической» антиутопии сложнее: попытаться обрести здравый смысл, положить конец военным конфликтам, вернуться к утраченной гармонии с природой. Только в этом случае апокалипсические мотивы имеют возможность «трансформироваться» в эсхатологические: у погибшей цивилизации появляется надежда на возрождение, а у человечества – шанс на выживание.

Репозиторий ВГУ

В повести В. Рыбакова «Первый день спасения» (1986) [315] человечество словно разучилось не воевать. Даже после катастрофической ядерной бойни вожди продолжают готовиться к новой войне. Остановить самоистребление им самим уже не под силу. Требуется иное, не такое, как у всех, «мутировавшее» сознание (воплощенное в образе мальчика-мутанта), чтобы вернуть представление о совести, о гуманистических ценностях и остановить бойню.

Не вполне понятно, социальная или техногенная катастрофа стала причиной бегства людей из цивилизации в природу в повести Л. Петрушевской «Новые Робинзоны» (1989) [278]. Очевидно только, что обрести ни физическую, ни душевную гармонию в новом месте обитания у героев не получается. Взаимодействие героев с природой (и друг с другом) носит потребительский, сугубо утилитарный характер: необходимо выжить и продолжить род. Природа оказывается для человека такой же чуждой и враждебной средой, как и социум. Возвращение к природе – скорее вынужденная мера, нежели осознанный выбор. Автор не оставляет сомнений в том, что гибель цивилизации – на совести самих людей и надежда на продолжение физического существования отнюдь не является надеждой на возрождение цивилизации.

Апокалипсические мотивы в антиутопии Л. Петрушевской обусловлены, пожалуй, в первую очередь, утратой человеком человеческих качеств. Оттого так бесстрастно повествование от лица восемнадцатилетней героини, которая не способна ни ужаснуться всему пережитому, ни восхититься красотой окружающей природы. Трагедия человека в том, что, даже вырвавшись за пределы враждебного (хотя им же самим организованного) социума, он остается биологической единицей, но так и не становится человеком с набором личностных качеств, определяющих характер.

Социальный кризис тождественен экзистенциальному. Размышлениями о путях выхода из экзистенциального тупика, в который человечество само себя завело, проникнута и повесть-антиутопия А. Адамовича «Последняя пастораль» (1986) [8]. На первый взгляд, кажется, что жизнь на острове, на котором оказываются Он и Она, противопоставлена внешнему миру, где все еще продолжается ядерная война. Но иллюзия гармонии разрушается, как только на острове появляется третий, а значит, возникает подобие социума, со свойственными ему проблемами, конфликтами и антагонизмами. Даже в экстремальной ситуации люди оказались неспособны противостоять своим эгоистическим чувствам и побуждениям. Метафорой утраченного рая и «разверзшихся небес» становятся разрушенные стены острова, который оказывается открытым для уничтожения. Подчеркнем, что мотив наказания, «изгнания из рая» связан в повести А. Адамовича не столько с технократическим преступлением (ядерной войной и разрушением цивилизации), сколько с нравственно-этическими проблемами духовной распущенности и несостоятельности человека, с его

Репозиторий ВГУ

неспособностью справиться с внутренним конфликтом, что неизбежно приводит к конфликту внешнему.

Как видим, «технократическая» антиутопия так же, как и «социальная», предупреждает читателей не только о возможных последствиях политического или технократического развития цивилизации. Писателей, в первую очередь, волнует моральное состояние общества и степень ответственности каждой личности за совершенный ею нравственный выбор.

Углубление нравственной проблематики способствует тому, что в прозе последней трети XX века начинают выделять *«семейную» антиутопию*. Частным случаем этой жанровой разновидности можно назвать повесть В. Маканина «Лаз» (1991) [222]. Сюжетно нравственный выбор главного героя Ключарева заключается в выборе между благополучным подземным городом и верхним миром, который представляет собой материализацию низменных бессознательных инстинктов и жестокости. Однако на метафизическом уровне герой совершает выбор между свободой (реализоваться духовно и сексуально) и ответственностью (за жену и больного сына). В царстве мнимой свободы для достижения всего необходимого не надо прилагать усилий, а значит, от Ключарева ничего не зависит. Во внешнем мире от действий героя зависит его собственная жизнь и жизнь его семьи. Жизнь без ответственности за близких людей представляется герою бессмысленной. Традиционный для антиутопии конфликт личности и системы здесь трансформируется в конфликт личной ответственности и анархического коллективного бессознательного.

Таким образом, жанровая форма антиутопии оказалась изоморфной целям и задачам модернистской прозы, ее эстетическим принципам. *На семантическом уровне* антиутопия характеризуется своими вполне определенными *способами субъектной организации произведений*. Повествователь в антиутопии, как правило, изображен эксплицитно, он является очевидцем и участником событий. Инварианты организации повествования и развития сюжета зависят от степени и способов рефлексии повествователя, его эмоциональной и морально-этической оценки изображаемых событий. В связи с обязательным наличием в антиутопии рефлективной субъективности повествование (за редким исключением) ведется в монологической форме от лица героя-рассказчика (эта форма может быть представлена письмами или дневниковыми записями героя).

В упомянутой уже повести Л. Петрушевской «Новые Робинзоны» повествование ведется от лица восемнадцатилетней девушки, которая вместе с семьей родителей совершила побег от цивилизации. Рассказчица излагает события, словно констатируя факты. Ввиду такой специфики повествования остальные героя повести, да и сама рассказчица представлены довольно схематично, они лишены индивидуальных психологических особенностей и черт характера. Несомненно, такой схематизм используется Л. Петрушевской намеренно: в условиях экологического и социального

Репозиторий ВГУ

кризиса человек утрачивает личностные качества и остается функцией (добыча пропитания, продолжение рода и т.д.).

Расширение границ художественной субъективности наблюдается в повестях А. Курчаткина «Записки экстремиста» и А. Кабакова «Невозвращенец». Герои названных произведений уже не просто фиксируют события, а принимают в них непосредственное участие, реализуясь как активный субъект и повествования, и действия.

Так, герой-рассказчик повести «Записки экстремиста» представляется личностью с активной жизненной позицией: ему удается организовать людей на демонстрацию во имя идеи строительства метро, а позже и вовсе уйти с единомышленниками под землю, дабы самостоятельно осуществить строительство. Однако, что нередко случается, идея, поглотившая героя, оказывается губительной и для него, и для остальных последователей этой идеи.

Юрий Ильич, герой повести А. Кабакова «Невозвращенец», принимает решение остаться в будущем. Это решение становится прямым следствием нравственной и социальной оценки, которую герой дает событиям в настоящем. А значит, он уже не просто хроникер, и даже не только участник событий, но личность, своим поступком вынесшая вердикт своему времени.

Герой повести В. Гигевича «Карабель» командир Ёх вершит моральный суд не только над системой, винтиком которой он оказался, но, прежде всего, над самим собой. Рассказчик признается в предательстве самого себя, своих лучших человеческих чувств и порывов, которые он погубил, стремясь к мифической власти.

Следовательно, проблема сложных взаимоотношений человека и времени, человека и социальных обстоятельств, человека и государственной системы решается в антиутопии «изнутри» посредством введения диегетического нарратора. При этом, прослеживая эволюцию повести-антиутопии в последние десятилетия XX века, можно выявить расширение границ художественной субъективности нарратора: от констатации фактов до участия в изображаемых событиях и их морально-этической оценки.

Особого внимания заслуживают *типы героев*, сложившиеся в повести-антиутопии второй половины XX века. Показательно, что именно в обозначенный период времени в антиутопии формируется *образ героя, неполноценного физически, но развитого духовно*. Такой тип героя представляет собой как бы «перевернутое», зеркальное отражение псевдоупорядоченного бездуховного социума.

Тема душевной болезни, которая дает какое-то интуитивное, глубинное, тайное знание развивается В. Маканиным и в повести «Лаз». Четырнадцатилетний сын Ключарева едва говорит, он не может совершить элементарных бытовых действий. При этом мальчик интуитивно постигает психологическую и эмоциональную суть происходящего. Он осознает свою беду, свою инаковость, чувствует и понимает душевное состояние отца, по-своему сопереживает ему. У больного подростка нет знаний о со-

Репозиторий ВГУ

циальном устройстве этого мира, но есть понимание духовного «устройства» человека, его беззащитности, несовершенства и слабости.

Закономерно, что представления о совести и здравом смысле в повести В. Рыбакова «Первый день спасения» воплощены в образе мальчика-мутанта. Только он, будучи носителем этих качеств, может противостоять обезумевшему человечеству, которое даже после катастрофы ядерной войны продолжает готовить новую войну. Примечательно, что в постоянно воюющем социуме даже само наличие в человеке базовых гуманистических понятий делает его не таким, как все, подчеркивает его особенность.

Характерные для неклассической эстетики в целом и в частности для антиутопии антиномии технократического социума и гуманистических ценностей, упорядоченности и хаоса, реального и ирреального обусловили появление в ряде повестей *образа героя-медиатора*, взаимодействующего с противоположными «полюсами» художественной модели мира. Такими медиаторами можно назвать, например, Ключарёва из повести В. Маканина «Лаз», Юрия Ильича из повести А. Кабакова «Невозвращенец».

В изображенной В. Маканиным перевернутой системе координат Ключарев при помощи лаза контактирует и с «нижним миром» (который, в отличие от мифологических традиций, осмысливается как место спокойствия и благополучия), и с «верхним миром» – царством социального хаоса. В повести присутствует образ «портала», соединяющего миры. Собственно этот тоннель (лаз) и дал название произведению. Отметим, что путь через «портал» становится своего рода инициацией для героя. Ключарев (хоть и утрачивает возможность покинуть наземный мир) приходит к осознанию того, что только ответственность может стать условием осмысленного существования.

Юрий Ильич взаимодействует с двумя временными планами повествования, выступая «связующим звеном» в художественной картине повести А. Кабакова.

Можем предположить, что «двусоставная» модель мира на уровне *пространственно-временной организации* произведений, а также наличие героев-медиаторов, связующих эти миры, демонстрируют условность социальных и культурных оппозиций, полярности мира, объединяющее значение общечеловеческих ценностей.

Жанровая модификация повести в русской и белорусской литературах второй половины XX века имеет общие тенденции: и для русских, и для белорусских писателей характерен поиск новых аллегорических повествовательных форм, способных вместить как социальные, так и глубинные, метафизические смыслы.

Однако в русской прозе социальная проблематика все же оказывается доминирующей. Закономерно, что жанровая форма антиутопии становится основной аллегорической формой именно в русской литературе. *Семантические* изменения повести-антиутопии во второй половине

Репозиторий ВГУ

XX века связаны не столько с субъектной организацией (она традиционна), сколько с формированием таких типов героев, которые воплощают иллюзорность социальных и культурных антиномий и демонстрируют общечеловеческий характер морально-этических ценностей. На *морфологическом уровне* коммуникативная стратегия повести-антиутопии направлена на метафорическое прогнозирование последствий идеологического или технократического развития цивилизации, при этом футурологическая картина также имеет обобщающий, вненациональный характер.

3.4 Повесть-притча

Расширение ассоциативных границ произведения, активное использование писателями вторичной художественной условности приводит к модификации эпических форм не только на внешнем, но и на внутреннем (содержательном) уровне. Возникает своего рода симбиоз фольклорных и литературных жанров, когда прозаики, стремясь к осмыслению и изображению действительности в метафорическом ключе, апеллируют к фольклорным методам и приемам создания характеров, построения сюжетных схем.

Метафорический, или мифологический вектор модификации жанровой формы повести в контексте модернистской эстетики имеет несколько вариантов воплощения.

Один из продуктивных путей – интеграция жанровых структур. В предыдущей главе, анализируя эволюцию реалистической повести во второй половине XX века, мы говорили о процессе создания циклических жанровых форм и как о феномене метажанра, и как о тенденции романизации повести, перерастания ее в более крупную эпическую форму, расширения границ жанрового содержания. Модернистская эстетика с ее стремлением вербализировать подсознательное также оказывается склонной к продуцированию циклических структур. Появляются *повести в новеллах* «Дамавікамерон» и «Смерць-мужчына» А. Глобуса, где автор, обращаясь к мифологическим традициям и используя элементы сюрреализма, исследует причины и последствия бездуховности и аморальности современного общества.

Циклизация в реалистической прозе позволяла с разных сторон подойти к осмыслению объекта художественного изображения в том случае, если целостный объективный взгляд на него у автора или в обществе еще не сформировался (чаще всего такой подход применялся для изображения социально-исторических процессов). Циклизация в модернистской прозе служит детальному исследованию экзистенциальной проблематики, позволяет вскрыть комплекс морально-этических проблем современности.

В писательский обиход возвращается жанр *сказки*, и речь здесь идет не об авторской литературной сказке для детей или о литературе фэнтези.

Репозиторий ВГУ

Так, герои «Русских сказок» (1990) [236] Ю. Мамлеева схематичны и обезличены (что традиционно для фольклора). Но в отличие от устного народного жанра сказки, его герои воплощают не какое-либо «титульное» качество (храбрость, жадность, хитрость и т.п.), а абстрактную идею, мысль самого автора. Это не типичные образы, а образы-метафоры. Герои Ю. Мамлеева пытаются проникнуть в несуществующую, ирреальную, инфернальную сферу, приблизиться к Божественному Абсолюту. И если в русских народных сказках прикоснуться к волшебству, к сакральному, к тайне отчасти удавалось герою-дураку (и тем самым повысить свой социальный и духовный статус, пройти «инициацию»), то Ерема-дурак Ю. Мамлеева – это воплощение пустоты, поскольку его нет «ни в прошлом, ни в будущем, ни в настоящем». Архетипы русского фольклора использованы писателем для отражения метафизических исканий человеческой души, попытки постижения бессознательного.

Сказка как аллегорическая форма, адресованная не только детской аудитории, продуктивна и на рубеже 1990–2000-х годов. Повесть-сказка И. Жерносек «Спрэчка анёлаў» (2004) [135] может быть интересна широкому кругу читателей, поскольку поднимает извечную тему борьбы добра и зла и ставит героя (и читателя) в ситуацию нравственного выбора.

Причиной *морфологической трансформации* прозаических жанров (в том числе, и жанра повести) становится в последней трети XX века взаимодействие с авангардистскими течениями, что приводит к размыванию жанровых границ и трудностям атрибутирования жанров. Одной из ключевых тенденций литературного процесса в обозначенный период времени является расширение условности, связанное с осмыслением глубинных сущностных вопросов бытия. По мнению А.Н. Мельниковой, «фармальнай рэалізацыяй падобнага пашырэння асацыятыўнага патэнцыялу мастацкага тэксту якраз і з’яўляецца зварот да жанру прытчы і парабалы. Зварот пісьменнікаў да жанру прытчы абумоўлены жаданнем спазнаць быційныя праблемы: сутнасці і прызначэння чалавека, характару і мэтаў яго дзейнасці» [245, с. 2].

Появляется синтетическая жанровая форма – *повесть-притча*. Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона определяет притчу как «небольшой рассказ, аллегорический по форме и нравственно-дидактический по цели» [71, с. 429]. Принято различать притчу-наставление, аллегория в которой затрагивает бытовую, повседневную сферу человеческой жизни (таковыми являются многие притчи Соломона) и притчи, призванные сделать «осязаемыми» категории духовной жизни, индивидуального нравственного выбора и ответственности за этот выбор (евангельские притчи). Социальная заостренность произведений, в которых жанровые особенности притчи синтезируются с элементами антиутопии, позволяют легко эксплицировать аллегорический подтекст: он, как правило, затрагивает область общественного и идеологического.

Репозиторий ВГУ

Таковой является, например, повесть О. Минкина «Краіна Хлудаў». Белорусский исследователь А.Ю. Смирнов характеризует произведение как антиутопию, поскольку в нем моделируется образ условной страны Хлудии с укорененной в ней тоталитарной системой [342]. Государственная система Хлудии направлена на безоговорочное подчинение себе человека, на истребление в нем личностных качеств и превращение в хлуда. Такая основа сюжета вызывает множество параллелей с известными антиутопиями Т. Гоббса «Левиафан», Дж. Оруэлла «1984», Е. Замятина «Мы» и др. Однако помимо традиционного для антиутопии социального предупреждения о том, какую общественную угрозу представляет собой развитие тоталитарной системы, в повести О. Минкина содержится экзистенциальное предупреждение о духовном кризисе, который неизбежно станет результатом отказа человека от самоценности собственного «я», превращения личности в «деталь механизма» общей системы, пренебрежения законами духовной и природной сущности человека. Последнее позволяет говорить не только об очевидных признаках антиутопии в повести О. Минкина, но и о сближении произведения с жанровой формой притчи (как в значении социального поучения, так и в смысле перевода исторических и бытовых реалий в область духовной абстракции).

В повести-притче А. Кима «Поселок кентавров» художественная модель мира представлена двумя уровнями. Видимый, суетный (земной) мир населен воюющими друг с другом людьми, амазонками, кентаврами, лошадьми. Противоборства, раздирающие низший мир, являются аллегорическим воплощением низменных страстей и сближают описание этой части «космоса», который выстраивает А. Ким, с содержательной структурой социальной сказки. Но в повести А. Кима есть и высшее, незримое пространство, в котором обитают всемогущие существа – вершители судеб представителей земного мира. Таким образом, в произведении писателя выстраивается фабула, связующая земное и небесное, человеческие пороки «визуализируются», проявляется мотив «преступления и наказания», свойственный евангельским притчам.

Согласимся с мнением И.Н. Говзич о том, что «прытчападобнасць не толькі канкрэтны мастацкі прыём, але і ход думкі, спосаб мыслення вобразамі, якому цесна ў рамках нарматыўных, класічных, традыцыйных эстэтычных канонаў» [114, с. 32].

Поздние повести В. Быкова демонстрируют выход автора за границы классической эстетики. Так, в повести «Ваўчыная яма» герои максимально обезличены (даже лишены имен), и в то же время максимально типизированы. Солдат-дезертир и старый бомж-алкоголик представляют собой, с одной стороны, своего рода «социальный срез» постперестроечного общества, с другой – очутившись в волчьей яме в чернобыльской зоне, воплощают апокалипсические мотивы гибели не только нации, но и всего человечества, вставшего на путь самоистребления. Волчья яма, как и вся чернобыльская

Репозиторий ВГУ

зона, – модель мира-капкана, в котором человек лишается личностных характеристик, человеческого облика, а, в конце концов, и жизни.

В отличие от более ранних, военных повестей В. Быкова, экзистенциальная проблематика в данном произведении обусловлена не только личным моральным выбором героя, но, возможно, даже в первую очередь, – кризисом государственной системы. Образы, созданные белорусским прозаиком, схематичны, но именно их схематизм порождает множество возможных вариантов трактовки: от социальной до морально-этической, духовной. Это свидетельствует об индивидуально-авторской рецепции жанровых особенностей притчи, поскольку специфика притчи, как правило, не допускает большого количества инвариантов толкования.

Интеграция жанровых структур повести и притчи может осуществляться на композиционном уровне. В повести В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» притча об аисте обрамляет повествование, насыщенное реалиями послеперестроечного времени. Такое соположение элементов сюжета придает основному повествованию глубину и многоуровневость. Образы приобретают символическую окраску, а общественная и экологическая проблематика перетекает в русло экзистенциальной.

Притчевую семантику повести В. Козько «Час збіраць косці» (2003) [163] придает название произведения. Сюжет повести, а вернее, его событийное отсутствие представляет собой поток сознания (или поток воспоминаний) героя. При этом название отсылает нас к древним языческим представлениям о необходимости погребения человека со всеми его членами (костями), иначе душа умершего не найдет успокоения и не сможет покинуть место захоронения; и к известной цитате из Екклезиаста о том, что «всему свое время на земле…» Из дома украдены вещи, а значит, и связанные с ними воспоминания. Следовательно, «собрать все кости» и обрести душевный покой невозможно. Утрата памяти о прошлом и связанной с ней душевной гармонии осмысливается в произведении и через призму проблемы национального самоопределения.

Не случайно сюжеты многих притч представляют собой наблюдение за ходом человеческой жизни и иносказательное выражение этого наблюдения. Основу сюжетов повестей В. Козько «І нікога, хто ўбачыць мой страх» (1998) [163] и «Прахожы» (1995) [163] составляет подведение итогов прошедшей жизни. Автор осмысливает экзистенциальное бытие-к-смерти, наполняет категорию вечности вполне осязаемым содержанием: вечность перестает существовать, когда в сознании человека перестают существовать маркеры национальной идентичности. Белорусского прозаика, очевидно, не смущает перекличка повести «І нікога, хто ўбачыць мой страх» с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Напротив, думается, Мастер в повести В. Козько появляется осознанно. Признанный во всем мире, он продолжает бедствовать на Родине, не предпочитая ей побег в «зону комфорта». Этот нравственный выбор Мастера, как и его осознанная подготовка к близкой смерти позволяют ему выполнять в повести роль

Репозиторий ВГУ

«духовного судьи», выносящего приговор нравственному облику современного общества. Названная повесть В. Козько актуализирует дидактическую функцию притчи, связанную с необходимостью духовного наставничества.

Мистическая составляющая, авторская концепция мира, представляющая собой полноту осмысления и воплощения Космоса и человека в нем как части этого космоса, объединяют повести В. Козько «Прахожы» и А. Боровского «Ахутавана» (1994) [42]. Образы странствующей души, героя-Прохожего заставляют задуматься о поисках человеком своего духовного пути, о необходимости нравственного и интеллектуального самосовершенствования. Повествование в произведениях как бы всегда граничит между явью и сном, между мистикой и реальностью, так же, как мятущаяся душа человека ищет себя между земным и небесным. Герои обоих повестей ощущают свою глубинную связь с природой и со всей окружающей вселенной, и в то же время «местом силы» является для них культурное и национальное пространство Родины.

Притчеобразность прозы, предельная обобщенность образов может выступать и как своего рода «мастацкі прыём (можа, прынцып) перасатварэння рэчаіснасці ў вобразную мадэль, які цягне за сабою іншыя стылявыя адзнакі мастака: умоўнасць пачынае пераважаць над праўдападобнасцю» [114, с. 35]. В ряде случаев мы имеем дело уже не с интеграцией жанровых структур повести и притчи, романа и притчи, а с жанром литературной, авторской притчи, которой в прозе второй половины XX века придается «новае змястоўнае напаўненне – медытатыўнасць, што лучыцца з глыбінным псіхалагізмам, мае абавязковы выхад з лакальнага перажывання і асабістага пачуцця на ўсеагульны драматызм і ўніверсальную трывогу за свет і чалавека» [114, с. 33]. Так, как это происходит, например, в книге притч Я. Сипакова «Тыя, што ідуць», в сборнике П. Васюченко «Белы мурашнік» (1993) [87].

Желание в максимально сжатой форме воплотить глубокое философское содержание, размышления «планетарного» характера, «опредметить» абстрактные категории обусловило намеренно интеллектуальный характер прозы последней трети XX века. Предметом исследования такой прозы становится «человек экзистенциальный» [194, с. 142].

Анализ произведений, в которых осуществляется процесс жанровой интеграции с притчевой структурой, показал, что в белорусской литературе происходит не только рецепция эпических традиций национальной и мировой литературы. Писатели расширяют жанровые границы притчи, в результате чего происходит «стварэнне ўласнай мадыфікацыі прытчы – так званай *прыпавесці*, якая мае шмат адрозненняў ад класічнай формы. Гэта менавіта беларуская адметнасць у жанравым вызначэнні» [387, с. 53].

Так, к «прыпавесцям» относят прозу В. Быкова из сборника «Пахаджане»(1999) [80], произведения Я. Сипакова из книг «Тыя, што ідуць», «Падары нам дрэва» (1997) [331], произведения П. Васюченко из сборника «Белы мурашнік» [245]. Исследуя «прыпавесць» как жанровую модификацию притчи, Р.Ю. Дубашинский подчеркивает: «Адпачаткова прыпавесць –

Репозиторий ВГУ

жанр вуснай традыцыі, і таму характэрныя рысы, уплыў народнага светабачання і светаадчування ў пазнейшым літаратурным творы будуць прысутнічаць заўсёды. Увасабленне народнай філасофіі, жыццёвай мудрасці ў прыпавесці сведчыць аб высокай інтэлектуальнасці прытчы як жанру і як твора. Але ўзровень, ступень гэтай інтэлектуальнасці залежыць ад таго, як народная філасофія і філасофія аўтарская адлюстроўваюцца ў творы і ў якой ступені яны спалучаны» [128, с. 13–14].

Синтез аллегорического, символического и фантастического наблюдается в «прыпавесці» Ф. Сивко «Удог» (2001) [333]. Произведение можно рассматривать как повествование-предупреждение о том, что происходит с людьми, если они отрекаются от своих корней и традиционного уклада жизни, утрачивают национальную идентичность и подвергаются инокультурной интервенции.

Примечательно, что в белорусской прозе исследуемого периода модифицированные притчевые структуры так же, как и традиционные эпические формы, обнаруживают стремление к формированию метажанра путем циклизации.

Примером может служить повесть А. Мосаренко «Лесавікі» (1994) [240], которая имеет подзаголовок «Прыпавесці». По сути, это *повесть в «прыпавесцях»*, поскольку лишь отдельные антипартийные высказывания героя Янука Дольки свидетельствуют о том, что действие, скорее всего, происходит в 1960-е годы, а сама повесть писалась в годы перестройки. В целом же межличностные отношения и отношения человека к природе, описанные в произведении, не имеют временной закрепленности и могли бы иметь место в любое время и в контексте любой социальной ситуации. В повести много действующих лиц, уловить связь между которыми читателю трудно, а порой невозможно, так как связь эта не сюжетная, а скорее, умозрительная, обусловленная мировидением автора и общей идейно-художественной концепцией произведения. Среди множества бытовых действий, деталей, диалогов прослеживается мысль о том, что человеку бывает трудной найти понимание среди себе подобных. Обобщающий характер повести в «прыпавесцях» придают исторические реминисценции, относящиеся, как правило, к военному времени. Согласимся с Т.И. Шамякиной в том, что в «Лесавіках» А. Мосаренко «гаворка ідзе пра ісціны, глыбока ўкаранёныя ў народзе, але спалучаныя з аўтарскім поглядам і на сам народ, і на эпоху, прычым поглядам як бы з вышыні адлегласці часу, у асвятленні жыццёвай мудрасцю ўжо шмат пажыўшага аўтара» [104, т. 4, кн. 3, с. 537].

Углубление морально-этической проблематики в прозе последней трети XX века обусловило апелляцию авторов к жанровым формам церковной литературы. В повести А. Боровского «Княжбор» (1994) [41], которая, безусловно, носит аллегорический характер, притча не только составляет основу сюжета, но и представлена в виде вставного элемента – рассказа деда Ладутьки об утрате изначального единства человека и природы. Однако автор идет еще дальше и в последней главе повести «Праклён

Репозиторий ВГУ

неба» обращается к жанру *проповеди*, дабы в иносказательной форме высказать свой взгляд на разрушительное воздействие человека и всей технократической цивилизации на природу.

Основной целью проповеди в церковной практике является либо сообщение о чем-то пастве, либо пророчество, предсказание будущего, либо наставление. Апокалипсическая картина Страшного Суда, который в фантасмагории А. Боровского вершат не только небесные силы, но и ожившие деревья и звери, представляет собой пророчество скорой расплаты человека за разрушение гармонии, преступление против законов природы. Кроме того, в повести появляется образ «Прарока-Бога-Суддзі» «сына беларускай зямлі – Вятчынкі». Его «откровение» приводит героя повести к мысли о равных правах и человека, и зверя на жизнь в общем «доме». Отрекаться от этого единства – значит, отрекаться от самого себя, от своей человеческой сущности.

В целом данную повесть А. Боровского можно сопоставить с жанром «публицистической проповеди», где исходной точкой развития мысли являются не только и не столько постулаты веры, сколько недостатки и пороки, которые можно наблюдать в современной жизни (на их искоренение, собственно, и направлена дидактика проповеди).

Нередко как синоним притчи употребляется понятие «*парабола*». Для российского литературоведения термин «парабола» представляется неоднозначным и неустоявшимся, поскольку является переводным. Однако, учитывая тот факт, что белорусская литература в последние десятилетия более или менее удачно, но достаточно активно осваивает опыт европейской неклассической эстетики, в отечественном литературоведении понятие параболы (как и параболизации прозы) уже не кажется чужеродным. Притчу и параболу стараются разграничивать: «Мастацкая з’ява парабалізацыі заснаваная на паэтыцы класічнай прытчы (філасофска-этычная іншасказальнасць, адметная сімвалічнасць, перавага інтэлектуальнага пачатку над вобразным і інш.). У адрозненне ад адназначнасці прытчавай алегорыі, парабалічныя вобразы больш схільныя да шматзначнай сімвалічнасці. Парабала максімальна адпавядае прынцыпу “адчужэння”» [387, с. 36].

Очевидно, что четких жанровых границ между параболой и притчей не существует. «Размытие» четкости жанрового канона и интеграция различных жанровых структур – общая тенденция литературного процесса последних десятилетий. Так, сам В. Некляев жанровое своеобразие своей повести «Вежа» (1988) [271] определяет как «фантастычна-дакументальную прыпавесць». Нам представляется, что названное произведение можно рассматривать и в контексте разговора о параболе. С точки зрения С. Ханени, в повести «Вежа» В. Некляев «спалучыў казачную, фантастычную і легендарную плыні, міфалагічнае з рэальным, трагічнае з камічным, прозу, паэзію і драму» [387, с. 37]. И хотя В. Некляев намеренно политизирует свое произведение (этому способствуют даже аналогии с библейской историей о Вавилонской башне), повествование в нем

Репозиторий ВГУ

развивается по принципу параболы: начинается отвлеченно, постепенно приближается к главной теме и вновь уходит в абстракцию и отчуждение.

Сюжетно повесть представлет собой «перевертыш» истории о Вавилонской башне. Башня, построенная Юткой Казубовским, помогла наладить контакты с мировой общественностью, возвеличила обычного деревенского человека. Но гротескная проза В. Некляева изобилует не просто иносказательной – сатирической образностью. И потому аллегория повести допускает множество вариантов толкования. При этом сюжетно «напрашивающийся» вывод о потеплении политического климата и значимости человеческой личности обесценивается пародийной интонацией и элементами карнавализации.

Не случайно Л.Н. Горелик приходит к выводу о том, что «дэфіцыт смеху, якога заўсёды бракавала беларускай прозе, запраграмаванай на сур'ёзны лад, – напэўна, адна з прычын, што абумовілі перарастанне Някляева-паэта ў Някляева-празаіка, але гэты пераход быў падрыхтаваны ўсёй яго папярэдняй творчасцю, асабліва тымі вершамі і паэмамі, дзе асноўныя сродкі самавыяўлення – іронія, парадыраванне, з'едліва-саркастычны смех, фантастычна-парадаксальнае асвятленне рэчаіснасці» [104, т. 4, кн. 2, с. 518].

Специфической чертой прозы двух последних десятилетий XX века можно назвать осмысление ситуации культурно-исторического разрыва. Ощущение надвигающегося (или уже случившегося) разрыва эпох, «тектонические сдвиги», происходящие в государственном, социальном устройстве, в жанре повести раскрываются через трагедию разрыва человека со своим прошлым (это происходит по ряду причин – общественных, личных или даже метафизических). Закономерно, что *изменения семантической составляющей повести* в стилевом поле модернизма связаны, в первую очередь, с появлением целой галереи *типов героев*, которых можно охарактеризовать как «*бывших людей*», потерявшихся в настоящем времени, утративших связь с собой прежними, с памятью о прошлом.

В модернистской прозе получает воплощение инвариант евангельской притчи о блудном сыне, ставшей сюжетной основой ряда нравственно-философских повестей в контексте реалистической эстетики.

Драма человеческого одиночества, намеренный (или вынужденный) разрыв с социумом приводит героев повести В. Быкова «Ваўчыная яма» в чернобыльскую зону, которая и становится их последним пристанищем. Автору мало лишить своих героев имен, мало подчеркнуть их асоциальное положение (дезертир и бомж), недостаточно даже поместить этих «бывших» людей в зону отчуждения. Герои повести В. Быкова оказываются в волчьей яме, в капкане, из которого нет выхода. И уже не так важно, какие причины заставили этих двух совершенно разных людей, представителей разных поколений, стать «бывшими» – экзистенциальный ужас одиночества и бытия-к-смерти пронизывает все произведение. «Ваўчыная яма» – повесть, проповедующая гуманистические идеалы и одновременно демонстрирующая античеловеческую сущность человека, по вине которого

Репозиторий ВГУ

возникают волчьи ямы, зоны отчуждения; человека, утратившего возможность нормальной жизни, потерявшего человеческое лицо и имя.

В повести А. Наварича «Цкаванне вялікага звера» (1987) [252], на первый взгляд, присутствует традиционное для литературы противопоставление «естественного» человека и представителя «цивилизованного мира». Но в сюжетах, основанных на такого рода антитезах, моральная победа всегда оказывается на стороне человека «естественного», поскольку он способен жить в гармонии с природой и потому осмысливается как носитель и хранитель нравственных ценностей (а нередко – и особого знания).

В этом смысле героя повести А. Наварича Грыцава Левку трудно назвать «естественным» человеком. Он сам обрекает себя на существование в лесу, на постоянный страх травли и побег, в первую очередь, – от своего военного прошлого. Левка теряет человеческий и моральный облик, превращается в хищника, вливается в волчью стаю. Это в прямом смысле «бывший» человек, так как его человеческая ипостась оказывается в прошлом. Оппозиция «естественного» и «цивилизованного» способов существования реализована в повести лишь отчасти. Антиподом Левки в произведении выступает Михал Матюшонок, школьный лаборант, мечтающий о поступлении в вуз. Михал живет уверенностью в исключительности собственного «я». Многие черты его характера представляются отсылками к героям Ф.М. Достоевского, одержимым идеей «сверхчеловека» и своей избранности. Но если Родион Раскольников совершает преступление для того, чтобы проверить, так ли это, то Михалу Матюшонку и проверять ничего не надо. Таким образом, существование Левки и Матюшонка разнится лишь внешними атрибутами, «декорациями», а сущностно герои находятся «по одну сторону баррикады», точнее – за границами представлений о человечности.

Разные пути приводят человека на «дно» жизни – об этом размышляет А. Козлов в повести «Распяцце, альбо Ці ж баліць галава ў вароны» (1993) [158]. Это может быть горе, которое ошеломило Казимировну, потерявшую двоих сыновей в Афганистане. Это тяга к спиртному, которая заставляет Маньку продавать собственную дочь. Наконец, это нечто метафизическое, иррациональное, вторгающееся в жизнь главного героя Андрея и разрушающее их любовь с Мариной. Девушкой управляет дух ее покойного отца, лишает ее чувств и воли. Можно предположить, что проблемное поле повести связано с вопросом взаимодействия человека со своим прошлым. Это может быть полное подчинение и порабощение (как и произошло с Мариной), не позволяющее полноценно жить в настоящем, или же путь к духовному спасению через осознание значимости связи с предшествующими поколениями и укорененность в традиции. С последним вариантом связана эволюция образа Андрея, который получает от духа своей бабушки распятие и наставление не поддаваться на искушения современной действительности и не служить злу.

Обращение к библейской образности, актуализация духовной проблематики в повести-притче обусловливает и актуализацию (преимуще-

Репозиторий ВГУ

ственно в русской) прозе *типа героя-юродивого*. Юродство считается исключительно русским феноменом, не свойственным больше ни одной культурной традиции. Значение религиозного подвижничества юродство утратило давно, но фигурирует в русской литературе XIX–XX веков преимущественно как культурологическая категория. Попытки воплощения праведничества в литературе второй половины XX века, как мы отмечали в предыдущей главе, присутствуют уже в «деревенской прозе». В неклассической эстетике развивается не только тема христианского служения, но, прежде всего, тема отречения от мирских забот, от необходимости подчинения власти и социуму. Данная тема приобретает социальную заостренность и метафорическое значение.

В повести Б. Евсеева «Юрод» (1988) [131] представлен истинный подвиг юродства Христа ради. При этом писатель усугубляет проблему социального зла, приходит к практически «чистой» формуле раскола мира на добро и зло. Только если воплощением зла в произведении выступают сумасшедшие (уроды), то противопоставлена ему исконно русская форма духовного спасения – юродство. Можем предположить, что такая антонимическая картина мира с образом юродивого в центре необходима для воплощения несовместимых, противоречивых начал, свойственных русской душе. И только путь добровольного исхода из социума, самоотречения способен вернуть человека к своей человеческой сущности.

Так же, как и повесть-антиутопия, где представлена полярная модель мира, повесть-притча воплощает «двусоставную» структуру художественного *пространства-времени*, включающую реальный и условный хронотоп.

В связи с этим в повести-притче также представлен *образ героя-медиатора*, объединяющего «полюса», переходящего из одной «части» художественного мира в другую, возможно, реализующегося одновременно в нескольких ипостасях. Таким медиатором можно назвать, например, Антона Климовича из повести А. Боровского «Пякельны рай» (1995) [42]. Названный герой получает статус медиатора, соприкасаясь с тайными знаниями, которые в идейно-художественной концепции А. Боровского тождественны национальному и культурному наследию. «Порталом» для Климовича становится в произведении локус «Галоўнай хаты». Инициация героя заключается в том, что через постижение единства природы и культуры он приближается к постижению единства Космоса.

Таким образом, рецепцию притчевых структур представляют собой повести преимущественно белорусских авторов. В белорусской прозе второй половины XX века ощутимое развитие получает так называемое «параболическое течение». В результате синтеза жанровых форм повести и притчи возникает «специфический» белорусский феномен «прыпавесці». Можно предположить, что апелляция к национальной мифологии, актуализация национальных архетипов, углубление морально-этической проблематики соответствует по сей день актуальной для белорусской литературы задаче национально-духовного возрождения.

Репозиторий ВГУ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанровая динамика эпических форм во второй половине XX века обусловлена как литературными, так и внелитературными факторами. Повесть – один из ключевых жанров, оказавшихся изоморфным эстетическим потребностям эпохи, благодаря мобильности своих когнитивных и коммуникативных возможностей (без разрушения канонической структуры). Изучение жанровой модификации повести позволяет проследить преемственность литературной традиции, процесс зарождения и формирования новых эстетических методов и приемов на основе накопленного художественного опыта.

Строение и внутренняя организация целостной жанровой системы повести включает в себя семантическую (*жанровое содержание, субъектная организация, тип героя, пространственно-временная организация*) и морфологическую (*коммуникативная стратегия, сюжетно-композиционная организация, речевая организация*) составляющие.

На ***семантическом уровне*** повесть реализует индуктивный способ познания: отражает «часть от целого», конструирует «микромодель» мира, которая становится метонимией социального или нравственного мироустройства эпохи. Повесть обладает множественной вариативностью в изображении эксплицитного нарратора (чаще – диегетического), в смене приемов внешней и внутренней фокализации. Через «индивидуальное» и «видовое» в отношениях человека с миром повесть позволяет проследить общие нравственно-этические установки и ценности социума на определенном этапе его развития. Хронотоп повести достаточно условно интегрирует время и локализует место действия, поскольку определенный локус и определенный временной промежуток воплощают особенности социально-исторической эпохи и ее хронотопа.

На ***морфологическом уровне*** коммуникативная задача повести – в бытовом увидеть бытийное, осмыслить социальные процессы, избегая избыточной социальной заостренности, усилить аксиологическое звучание произведения путем сублимации психологического анализа одного или нескольких характеров, транслировать концепцию личности и ценностные ориентиры эпохи. Этой задаче подчинена сюжетная организация повести, представляющая собой, как правило, открытый и персонифицированный конфликт при наличии доминантной коллизии, которой обусловлена последовательность событий и тип сюжета. Стилистические особенности повести формируются взаимовлиянием художественного метода и индивидуально-авторских эстетических поисков.

Семантическая трансформация русской и белорусской ***реалистической повести*** второй половины XX века была обусловлена изменением авторских подходов к художественному осмыслению действительности и, прежде всего, концепции личности, воплощающей эту действительность.

Репозиторий ВГУ

Схематизм идеологической и производственной прозы, направленный на изображение «советской сверхличности»: строителя коммунизма, героя, стахановца сменяется попыткой изображения реального человека в сложной жизненной ситуации.

Тенденция наметилась уже в 1950–1960-е годы и привела к активизации жанровой разновидности *лирико-психологической повести* (В. Астафьев «Звездопад», «Последний поклон», «Пастух и пастушка»; Ю. Бондарев «Батальоны просят огня», «Последние залпы»; Г. Бакланов «Южнее главного удара», «Пядь земли», «Мертвые сраму не имут»; Б. Васильев «А зори здесь тихие»; К. Воробьев «Крик», «Убиты под Москвой»; В. Солоухин «Владимирские проселки»; В. Быков «Журавліны крык», «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», «Здрада»; А. Василевич «Шляхі-дарогі»; А. Осипенко «Паплавы», «Абжыты кут»; И. Пташников «Чачык», «Не па дарозе»; И. Шамякин «Непаўторная вясна», «Начныя зарніцы», «Агонь і снег», «Пошукі сустрэчы», «Мост» и др.), в центре внимания которой оказались движения души героя, его внутренние переживания.

В 1970-е годы появляются повести, написанные в духе «жестокого реализма», в них усилены апокалипсические мотивы отчаяния и смерти. Это подтолкнуло и русских, и белорусских прозаиков к осмыслению экзистенциальных категорий, в результате чего произошли смена лирической доминанты на экзистенциальную, закономерная актуализация *нравственно-философской повести* (Ф. Абрамов «Пелагея», «Алька»; В. Кондратьев «Сашка»; В. Распутин «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар»; В. Быков «Дажыць да світання», «Пайсці і не вярнуцца», «Сотнікаў», «Сцюжа», «Воўчая зграя»; А. Жук «Халодная птушка»; В. Карамазов «Дзень Барыса і Глеба», «Бярозавыя венікі»; В. Козько «Цвіце на Палессі груша»; А. Кудравец «Раданіца», «Пахахуцікі»; Б. Саченко «Ваўчыца з Чортавай ямы»; Э. Скобелев «Кристина» и др.). Отметим, что реализация нравственно-философской повести в контексте «деревенской прозы» имеет свою специфику, связанную с возникновением особого, утопического, дискурса, в рамках которого профанному настоящему противопоставляется идеальное прошлое.

Необходимостью формирования аксиологических ориентиров, которые пришли бы на смену утратившим значение идеологическим, обусловлена востребованность в последней трети XX века жанровой разновидности *социально-психологической повести* как в реалистической, так и в модернистской парадигмах. Одним из ключевых вопросов, поднимающихся в социально-психологической повести, становится вопрос о выборе человека – противостоять социально-историческим обстоятельствам или приспосабливаться к ним, идя на компромисс с совестью (В. Тендряков «Ночь после выпуска», «Хлеб для собаки», «Шестьдесят свечей», «Затмение», «Расплата»; Ю. Трифонов «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной»; В. Быков «Пакахай мяне, сал-

Репозиторий ВГУ

дацік»; А. Жук «Не забывай мяне»; А. Карпюк «Сучасны канфлікт»; А. Осипенко «Клетка для берасцянак», «Выканаўца»; И. Шамякин «Сатанінскі тур», «Падзенне», «Без пакаяння», «Выкармак», «Драма», «Аповесці Івана Андрэевіча», «Адна на падмостках», «Ахвяры»; О. Ждан «Черты и лица», «По обе стороны проходной», «Самостоятельная жизнь» и др.).

Субъектная организация реалистической повести второй половины XX века характеризуется преобладанием рефлективной субъективности. Прозаики активно используют автобиографический, жизненный материал, как бы опредмечивая в произведении свое сознание. Этим объясняется преобладание диегетического типа нарратора в большинстве повестей. Национальной спецификой белорусской социально-психологической повести, изображающей военное детство, можно считать феномен «двойного видения», заключающийся во временной и возрастной разнице повествующего и повествуемого «я» диегетического нарратора.

Типология героев, которая сформировалась в русской и белорусской реалистической повести второй половины XX века, отражает эволюцию «идеи человека» в контексте данного социокультурного периода. Герой *лирико-психологической* и *нравственно-философской* повести о войне – это *герой в ситуации нравственного выбора (пограничной ситуации), итогом которого становятся духовная победа («экзистенциальное пробуждение) или духовная гибель героя*.

Галерея образов «деревенской прозы» представляет собой стремление и русских, и белорусских писателей постичь амбивалентную сущность национального характера. В лирико-психологической повести наметилось, а в нравственно-философской – завершилось формирование двух ключевых типов героев: *намеренно или в связи с жизненными обстоятельствами разрывающих (утрачивающих) связь с корнями, с малой родиной* и в большинстве случаев утрачивающих вместе с тем и нравственные основы (доминируют в русской прозе); и, напротив, *аккумулирующих, сохраняющих или восстанавливающих память о прежних обычаях, традициях, морально-этических устоях* (преобладают в белорусской прозе).

Кроме того, в ряде повестей появляются образы героев, семантика которых тяготеет к элементам *шутовства или юродства* (интерпретация образа «маленького человека»). Наличие в русских и белорусских повестях героев такого типа свидетельствует о становлении, эволюции и разрушении утопического дискурса и смене его антиутопическим.

Система персонажей русской и белорусской *социально-психологической повести* в стилевом поле реализма свидетельствует об окончательном завершении смены концепции личности в последние десятилетия XX века и о начале формирования новых социальных и онтологических представлений. Писатели исследуют психологию людей, переживших культ личности: в произведениях изображается *герой, конфликтую-*

Репозиторий ВГУ

щий со своим внутренним «я», но идущий на компромисс с совестью; *герой – «продукт» эпохи*, не способный к совершению самостоятельного нравственного выбора и не имеющий (утративший) личностное начало; *герой-приспособленец*, предпочитающий материальные ценности духовным; *герой без моральных ориентиров*, человек деградирующий. «Военная проза» обращается к художественному осмыслению ранее не вполне раскрытой психологической проблематики: появляются образы *невоенного человека на войне*, образы *«детей войны»*, образы *фашистов (психология «чужого»)*, анализу подвергается психология *солдата на «новой войне»* (в зоне «локальных конфликтов»).

Пространственно-временная организация русской и белорусской реалистической повести во второй половине XX века подверглась наименьшим изменениям (конкретика локуса и временного отрезка, имеющая метонимическое значение), что помогло сохранить видовую целостность повести.

Модификация ***морфологической составляющей*** русской и белорусской ***реалистической повести*** связана с неоднократной сменой *коммуникативной стратегии* художественной прозы на исследуемом этапе развития литературного процесса. Идеологически ангажированная проза, излишне пропитанная героическим и патриотическим пафосом, уже в середине 1950-х годов сменяется ориентацией на объективное изображение внутреннего мира героя со свойственными простому, а не «сверхчеловеку» переживаниями (*лирико-психологическая повесть*). Коммуникативная стратегия *нравственно-философской* и *социально-психологической повести* 1970–1990-х годов направлена на поиск смысла жизни, на постижение человеком человеческой сущности, на осмысление философской проблематики бытия и смерти. Новые коммуникативные задачи, поставленные перед русской и белорусской реалистической повестью во второй половине XX века, требовали нового пути их решения. Это обусловило изменения в *сюжетно-композиционной организации* произведений.

Психологизация конфликта, трансформация его из внешнего во внутренний наметились в *лирико-психологической повести*. В *нравственно-философской* повести данная тенденция оказалась «закодированной» в творческой интерпретации евангельской притчи о блудном сыне, с которой соотносится фабульная канва ряда произведений. Развитие данного сюжета в русской и белорусской повести имеет свою специфику. Так, русские прозаики скорбят о невозможности возвращения, об утрате прежних нравственных основ и идеалов. В их повестях усугубляются апокалипсические мотивы, появляются элементы антиутопии. Белорусские авторы осознают необходимость сохранения основ народной нравственности и культуры как условия национального возрождения, обретения не только личной, но и национальной идентичности, а потому не отказывают блудному сыну в возможности возвращения.

Репозиторий ВГУ

Наибольшей модификации подверглась сюжетно-композиционная основа *социально-психологической повести*, которая стала «фундаментом» для взаимодействия жанровых структур, для появления новых форм на «стыке» публицистики и художественной литературы. Названная жанровая разновидность повести оказалась наиболее мобильной с точки зрения расширения объема жанрового содержания. Отражением данной тенденции стало появление циклических структур (повесть или повествование в рассказах, новеллах; создание цикла повестей). Однако этот процесс (как и интеграция с документалистикой) не свидетельствует о размывании жанровых границ повести во второй половине XX века. Он свидетельствует об открытости жанра повести, о его аккомодации к новым идейно-художественным потребностям времени.

Стилевая эволюция русской и белорусской реалистической повести второй половины XX века определяется процессом преодоления как русскими, так и белорусскими прозаиками канонов соцреалистической эстетики и переходом в русло социально-психологического реализма. На переходном этапе продуктивным оказался синтез реалистической парадигмы с элементами сентиментализма, романтизма и экзистенциализма, использование неомифологических приемов моделирования реальности (*лирико-психологическая повесть*). Творческие поиски привели, с одной стороны, к активизации аналитического, интеллектуального начала в прозе, к окончательному возвращению к реалистической эстетике (*социально-психологическая повесть*); с другой – вторичная художественная условность, характерная для *нравственно-философской повести*, в белорусской прозе 1980-х годов становится стилевой доминантой, что обусловило активную интеграцию художественных парадигм реализма и модернизма.

Освоение неклассической эстетики в русской и белорусской прозе второй половины XX века порождает значительную трансформацию *социально-психологической повести*, актуализацию жанровых разновидностей *повести-антиутопии* и *повести-притчи*, в которых читатель, декодируя аллегорические образы, узнавал картину привычного ему социума.

Так, серьезные изменения ***семантической составляющей*** повести ***в контексте модернистской парадигмы*** произошли на уровне *жанрового содержания* произведений. Это связано с активным использованием как русскими, так и белорусскими прозаиками новых способов художественного миромоделирования – фантастических, гротескных, неомифологических, что привело к модификации *социально-психологической повести* (Ф. Горенштейн «Муха у капли чая», «Ступени»; А. Дмитриев «Воскобоев и Елизавета»; А. Кабаков «Бульварный роман»; С. Каледин «Смиренное кладбище»; М. Кураев «Ночной дозор», «Капитан Дикштейн»; Д. Липскеров «Ожидание Саломеи», «Пальцы для Керолайн»; В. Маканин «Голоса», «Антилидер», «Человек свиты», «Один и одна», «Предтеча», «Где сходилось небо с холмами»; М. Палей «Евгеша и Аннушка»; Л. Петрушевская

Репозиторий ВГУ

«Время ночь»; Ю. Поляков «Сто дней до приказа», «ЧП районного масштаба», «Работа над ошибками», «Апофегей»; А. Ветах «Барак № 6»; А. Козлов «Дзеці ночы»; В. Мудров «Гісторыя аднаго злачынства»; Ю. Станкевич «Рыфма»; А. Федоренко «Вёска», «Нічые» и др.).

Осмыслить опыт тоталитарной государственности в аллегорическом ключе позволила *повесть-антиутопия* (А. Кабаков «Невозвращенец»; А. Курчаткин «Записки экстремиста»; В. Маканин «Лаз»; Л. Петрушевская «Новые Робинзоны»; В. Рыбаков «Первый день спасения»; А. Терц «Любимов»; А. Адамович «Последняя пастораль»; В. Гигевич «Карабель» и др.). Антиутопия преобладает в русской прозе и во второй половине XX века актуализирует такие разновидности, как *политическая*, *идеологическая*, *социально-психологическая*, *технократическая антиутопия*. Появляется новая разновидность антиутопии – *семейная*.

В белорусской прозе наибольшее распространение получила *повесть-притча* (А. Боровский «Ахутавана», «Княжбор», «Пякельны рай»; В. Быков «Ваўчыная яма»; В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел», «Час збіраць косці», «І нікога, хто ўбачыць мой страх», «Прахожы»; А. Мосаренко «Лесавікі»; А. Наварич «Цкаванне вялікага звера» и др.), представленная несколькими инвариантами. Это собственно *повесть-притча*, приобретающая в исследуемый период времени (в отличие от евангельских притч) социальное звучание, нередко ассимилирующая элементы антиутопии. *«Прыпавесць»* – специфически белорусская модификация притчи, представляющая собой синтез народной (национальной) и индивидуально-авторской философии. Форма «прыпавесці» направлена на осмысление экзистенциальной проблематики через призму национальной самоидентификации. *Публицистическая проповедь* – обусловлена необходимостью исследования морально-этической сферы социума. *Парабола* – инвариант притчи, допускающий множественность интерпретаций.

Стилевое поле модернизма обусловливает изменения в *субъектной организации социально-психологической повести*: происходит последовательная *замена автобиографического диегетического нарратора автодиегетическим*; наблюдается увеличение пространственно-временной дистанции между повествующим и повествуемым «я», достигаемое посредством ретроспекции и помещения повествующего и повествуемого «я» в разные временные планы. Наличие двух временных планов повествования (прошлое и настоящее) приводит к смене внешней и внутренней фокализации, когда герой-рассказчик выступает в двух ипостасях: то как субъект повествования, то как его объект. Доминирование *автодиегетического нарратива* – характерная особенность и *повести-антиутопии*, в которой повествователь, как правило, изображен эксплицитно, является и очевидцем, и участником событий. *Повесть-притча*, апеллирующая к фольклорно-мифологическим традициям, возрождает *сказовый тип нарратора*.

Репозиторий ВГУ

Типология героев модернистской повести отражает попытку авторов взглянуть на события недавней истории не через призму идеологической ангажированности, а с целью осмысления индивидуальной человеческой судьбы в контексте этих событий. В *социально-психологической повести* появляются специфические варианты литературного типа *«маленького человека»*: «*песчинка истории», антилидер, человек свиты, герой-исполнитель, обитатель социального «дна», герой-маргинал, трикстер.* В отличие от реалистической прозы, человек в авангардистской эстетике исследуется в общегуманистическом (а не в социальном) ракурсе.

Повесть-антиутопия актуализирует образы героев, обеспечивающих сбой ритуализированной социальной системы. Это герои с визуализированной инаковостью: *имеющие физические или умственные отклонения, но наполненные духовно*. Характерная для антиутопии антиномия реального и альтернативного миров обусловила появление в ряде повестей образа *героя-медиатора*, взаимодействующего с противоположными «полюсами» художественной модели мира. Такой герой демонстрирует условность социальных и культурных оппозиций, полярности мира, объединяющее значение общечеловеческих ценностей.

Активная интерпретация в модернистской прозе сюжетной канвы притчи о блудном сыне определила появление в *повести-притче* галереи образов «*бывших людей*» (характерны для белорусской литературы), потерявшихся в настоящем времени, утративших связь с собой прежними, с памятью о прошлом. В русской прозе находит воплощение образ *юродивого*, вставшего на путь добровольного исхода из социума, самоотречения ради возвращения к своей человеческой сущности. Белорусскую метафорическую прозу роднит с русской антиутопической образ *героя-медиатора*. Природа иносказания в данном случае различна (мифологическая или социальная), но сохраняется атрибутика образа: наличие портала, связующего альтернативные миры и изображение пути героя как инициации.

Несмотря на значительную содержательную трансформацию русской и белорусской повести в стилевом поле модернизма, на использование неклассических методов и приемов художественного моделирования действительности, *пространственно-временная организация* жанра в целом остается константной. Пространственно-временной континуум имеет вполне определенные границы, усиливается лишь его иносказательно значение.

Попадая в ***стилевое поле модернизма***, русская и белорусская повесть реализует новые *коммуникативные задачи*, что определяет ее ***морфологические изменения***. *Социально-психологическая повесть*, продолжая поднимать злободневные проблемы современности, пользуется при этом ранее не свойственными ей авангардистскими методами, что усиливает ее многозначность. Помимо обновления эстетического арсенала, такая стратегия удовлетворяла потребности белорусской прозы второй половины

Репозиторий ВГУ

XX века в формировании и сохранении жанрового канона одновременно с усвоением модернистских тенденций.

Основной аллегорической формой в русской прозе становится *повесть-антиутопия*, поскольку сама природа русской литературной аллегории социальна. *Параболический* вектор развития белорусской модернистской повести обусловлен актуализацией национальных архетипов, обращением к национальной мифологии и фольклору, что соответствует актуальной для белорусской литературы задаче национально-духовного возрождения.

Трансформации подвергается и *сюжетно-композиционная организация* произведений. Появляются новые – иносказательные, метафорические – способы изображения социального конфликта (*социально-психологическая повесть*). Значительные изменения претерпевает центральный конфликт *повести-антиутопии*: оппозиция реального и альтернативного миров сменяется изображением двух равноценно неблагополучных социумов. При этом происходит углубление психологического анализа социальных механизмов и осмысление экзистенциальных вопросов через призму общественно-политического мироустройства. Внешний конфликт переходит в область внутреннего, что наиболее ярко воплотилось в социально-психологической и семейной антиутопии. *Повесть-притча* апеллирует к фольклорно-мифологическим способам построения сюжета и интерпретации библейских сюжетных схем.

Основные *стилевые изменения* повести происходят на стыке художественных систем – реализма и модернизма, реализма и постмодернизма. Эстетические новообразования, обозначаемые как «другая проза», включают в себя корпус произведений, написанных в духе *экзистенциального реализма*, и произведения, в которых происходит рецепция традиций *карнавальной литературы*. В зависимости от доминирующего типа вторичной художественной условности и доминирующего художественного приема, используемых в произведении, можно выделить следующие пути обогащения реалистической эстетики средствами неклассической художественности: актуализация *сюрреалистической эстетики; синтез реалистического и фантастического* (при этом следует различать фантастическую условность как прием и фантастический метод художественного миромоделирования); *обращение к фольклорно-мифологическим мотивам*, мифологическим способам познания мира. Модернизм в русской литературе представляется наиболее целостным художественным явлением, сформировавшим внутри себя ряд стилевых течений. Отличительная черта модернизма в белорусской литературе – ярко выраженная фольклорно-мифологическая основа, которая обусловила преобладание в белорусской прозе второй половины XX века аутентичных элементов, составивших национальную специфику белорусской литературы.

Репозиторий ВГУ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абашева, М.П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности) / М.П. Абашева. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 320 с.
2. Абрамов, Ф.А. Люди колхозной деревни в послевоенной литературе / Ф.А. Абрамов // Новый мир. – 1954. – № 3. – С. 210–231.
3. Абрамов, Ф.А. Повести и рассказы / Ф.А. Абрамов. – Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во. Вологод. отд-ние, 1985. – 368 с.
4. Адамов, А.Г. Дело «пестрых»: повесть / А.Г. Адамов. – М.: Эксмо, 2011. – 320 с.
5. Адамов, А.Г. След лисицы. Круги на воде: повести / А.Г. Адамов. – М.: Вече, 2015. – 448 с.
6. Адамович, А.М. Асия; Последний отпуск: повести / А.М. Адамович. – Минск: Маст. літ., 1975. – 190 с.
7. Адамович, А.М. Каратели: повесть / А.М. Адамович // Роман-газета. – 1981. – № 5. – 79 с.
8. Адамович, А.М. Три повести / А.М. Адамович. – М.: Изд-во ДОСААФ СССР, 1988. – 554 с.
9. Адамовіч, А.М. Блакадная кніга / А.М. Адамовіч, Д.А. Гранін. – Мінск: Маст. літ., 1985. – 524 с.
10. Адамовіч, А.М. Венера, або Як я быў прыгоннікам: аповесць / А.М. Адамовіч. – Мінск: Попурри, 2015. – 238 с.
11. Адамовіч, А. Выбраныя творы / А.М. Адамовіч; [укладанне і каментар Наталлі Адамовіч і Міхася Тычыны; прадмова Міхася Тычыны]. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 608 с.
12. Адамовіч, А.М. Хатынская аповесць / А.М. Адамовіч. – Мінск: Маст. літ., 1976. – 206 с.
13. Адамовіч, А.М. Я з вогненнай вёскі... / А. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік. – Мінск: Маст. літ., 1983. – 439 с.
14. Адамчык, М.В. Забойства на Каляды: аповесць, апавяданні / М.В. Адамчык. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 128 с.
15. Адзінства і ўзаемаўзбагачэнне: Пытанні ўзаемасувязей савецкіх літаратур / АН БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 288 с.
16. Аксенов, В.П. Апельсины из Марокко: повести / В.П. Аксенов. – М.: Изограф: Эксмо-Пресс, 2000. – 448 с.
17. Аксенов, В.П. Затоваренная бочкотара: сборник / В.П. Аксенов. – М.: Эксмо, 2009. – 448 с.
18. Алексеев, В.И. Россия солдатская / В.И. Алексеев. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. – 343 с.

Репозиторий ВГУ

19. Алексиевич, С.А. У войны не женское лицо... / С.А. Алексиевич. – М.: Правда, 1988. – 464 с.

20. Алешковский, Юз. Избранное: Проза. Песни, стихи, строки / Юз Алешковский. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 576 с.

21. Андраюк, С.А. Іван Пташнікаў / С.А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск: Беларус. навука, 1999–2002. – Т. 4. Кн. 1. 1966–1985. – С. 490–520.

22. Андреев, А.Н. Жанровая эволюция советского рассказа 20-х годов: (На материале русской и белорусской литератур): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / А.Н. Андреев; Минский гос. пед. ин-т им. А.М. Горького. – Минск, 1991. – 17 с.

23. Арбатова, М.И. Мобильные связи: сборник / М.И. Арбатова. – М.: АСТ, 2009. – 314 с.

24. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.

25. Арлоў, У.А. Міласць князя Гераніма: аповесці, апавяданні / У.А. Арлоў. – Мінск: Юнацтва, 1993. – 272 с.

26. Артамонова, Е.Н. Жанрово-стилевые особенности «новомирской» повести 60-х годов: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.Н. Артамонова. – Волгоград, 2002. – 165 с.

27. Асіпенка, А.Х. Два дні і дзве ночы: аповесці / А.Х. Асіпенка. – Мінск: Маст. літ., 1977. – 300 с.

28. Асіпенка, А.Х. Збор твораў: у 3 т. / А.Х. Асіпенка. – Мінск: Маст. літ., 1997.

29. Асіпенка, А.Х. Подых кветак і працы; Паплавы: аповесці / А.Х. Асіпенка. – Мінск: Дзяржвыд. БССР, 1960. – 388 с.

30. Астафьев, В.П. Повести и рассказы / В.П. Астафьев. – М.: Сов. писатель, 1984. – 688 с.

31. Астафьев, В.П. Последний поклон: в 2 т. / В.П. Астафьев. – М.: Молодая гвардия, 1989.

32. Астафьев, В.П. Собрание сочинений: в 15 т. / В.П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997.

33. Астафьев, В.П. Царь-рыба: повествование в рассказах / В.П. Астафьев. – М.: Эксмо, 2007. – 512 с. – (Русская классика XX века).

34. Аўрамчык, М.Я. Палон: аповесць / М.Я. Аўрамчык. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 342 с.

35. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнит. изуч. славян. преданий и верований в связи с мифич. сказаниями др. родств. народов : в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М.: ТОО «Соврем. писатель», 1995.

Репозиторий ВГУ

36. Бабаян, С.Г. Без возврата (Негерой нашего времени) / С.Г. Бабаян // Континент. – 2001. – № 2. – С. 14–105.

37. Бабкина, Е.С. Формирование жанровой системы в творчестве Б. Пильняка / Е.С. Бабкина. – Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПГУ, 2011. – 171 с.

38. Бабченко, А.А. Алхан-Юрт: повести и рассказы / А.А. Бабченко. – М.: Яуза, 2006. – 478 с.

39. Багарадава, Т.Р. Паказ трагізму чалавечага быцця ў беларускай мастацка-дакументальнай аповесці пра вайну / Т.Р. Багарадава // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А, Гуманитарные науки. – 2013. – № 10. – С. 111–114.

40. Бакланов, Г.Я. Собрание сочинений: в 4 т. / Г.Я. Бакланов. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 1. – 494 с.

41. Бароўскі, А.М. Азірніся ў каханні: аповесці / А.М. Бароўскі. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 349 с.

42. Бароўскі, А.М. Пякельны рай; Білет удачы: аповесці / А.М. Бароўскі. – Мінск: Маст. літ., 2002. – 326 с.

43. Барысенка, В.В. Роля класічнай літаратуры ў развіцці рэалізму беларускай літаратуры пачатку XX ст. / В.В. Барысенка, В.У. Івашын. – Мінск: Народная асвета, 1963. – 173 с.

44. Бахтин, М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.

45. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 503 с.

46. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – Изд. 2-е. – М.: Худож. лит., 1963. – С. 122.

47. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 332.

48. Бачинин, В.А. Об экзистенциальном пространстве русской литературы / В.А. Бачинин // Свободная Мысль. – 2012. – № 9–10. – С. 89–102.

49. Бекмезян, А.С. Жанр повести в новой армянской литературе / А.С. Бекмезян. – Ереван: Изд-во Ерев. ун-та, 1984. – 120 с.

50. Беларуская і руская літаратуры: тыпалогія ўзаемасувязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі: матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 18–19 крас. 2012 г. / Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Купалы НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2012. – 420 с.

51. Беларуская літаратура ў кантэксце славянскіх літаратур XIX–XX стст.: [зб. арт.] / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2006. – 373 с.

52. Беларуская савецкая проза: раман і аповесць: зб. арт. / рэд.: І.І. Барысенка, П.К. Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971. – 431 с.

53. Белинский, В.Г. Избранные статьи / В.Г. Белинский. – М.: Дет. лит., 1972. – 440 с.

Репозиторий ВГУ

54. Белинский, В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1976–1982. – Т. 9. – 863 с.

55. Белов, В.И. Повести и рассказы / В.И. Белов. – М.: Худож. лит., 1984. – 543 с.

56. Бельскі, А.І. Сучасная беларуская літаратура. Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.): вучэб.-метад. дапаможнік для настаўнікаў / А.І. Бельскі. – Мінск: Народная асвета, 1997. – 254 с.

57. Бинова, Г. Жанровые модификации новейшей русской прозы / Г. Бинова // Litterariahumanitas VI. – Brno: Vydavatelstvi MU, 1998. – С. 156–166.

58. Благой, Д.Д. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы / Д.Д. Благой. – М.: Гослитиздат, 1959. – С. 24.

59. Блакіт, В.У. Вырай: аповесць, апавяданні, гумарэскі / В.У. Блакіт. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 238 с.

60. Блакіт, В.У. Час прылёту журавоў: аповесці / В.У. Блакіт. – Мінск: Маст. літ., 1979. – 204 с.

61. Блакіт, В.У. Шануй імя сваё: аповесць / В.У. Блакіт. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 253 с.

62. Богданов, Л. Телеграмма из Москвы: сатирическая повесть / Л. Богданов. – Мюнхен: Неименис, 1984. – 218 с.

63. Богомолов, В.О. В августе сорок четвертого... (Момент истины): роман / В.О. Богомолов. – М.: Известия, 1977. – 447 с.

64. Богомолов, В.О. Иван; Зося: повести / В.О. Богомолов. – М.: Дет. лит., 1985. – 127 с.

65. Богомолова, М.А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра / М.А. Богомолова // Критика и семиотика. – 2013. – № 1(18). – С. 209–224.

66. Большакова, А.Ю. Современная русская проза: между реализмом и модернизмом / А.Ю. Большакова // Русская словесность. – 2008. – № 2. – С. 36–41.

67. Бондар, Т.М. Марыя: аповесць / Т.М. Бондар // Маладосць. – 1989. – № 3. – С. 7–58.

68. Бондар, Т.М. Час, калі нас любілі: аповесці / Т.М. Бондар. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 429 с.

69. Бондарев, Ю.В. Батальоны просят огня; Последние залпы: повести / Ю.В. Бондарев. – М.: Современник, 1984. – 336 с.

70. Бочарова, С.Н. Жанр повести в творчестве В.Г. Короленко в контексте эстетических исканий рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / С.Н. Бочарова; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1994. – 25 с.

Репозиторий ВГУ

71. Брокгауз, Ф.А., Ефрон, И.А. Энциклопедический словарь. Философия и литература. Мифология и религия. Язык и культура / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 592 с.

72. Брыль, Я. Аповесці і апавяданні / Я. Брыль. – Мінск: БелЭн, 1991. – 383 с.

73. Буало, Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. – 232 с.

74. Букчин, С.В. …Народ, издревле нам родной / С.В. Букчин. – Минск: Народная асвета, 1984. – 270 с.

75. Быкаў В.У. Аповесці; Жураўліны крык / В.У. Быкаў. – Мінск: Беларусь, 1969. – 464 с.

76. Быкаў, В. Знак бяды: аповесць / В. Быкаў. – Мінск: Юнацтва, 1992. – 364 с.

77. Быкаў, В.У. Альпійская балада: аповесці / В.У. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1978. – 640 с.

78. Быкаў, В.У. Дажыць да світання: аповесці / В.У. Быкаў. – Мінск: Юнацтва, 1990. – 494 с.

79. Быкаў, В.У. Збор твораў: у 4 т. / В.У. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1982.

80. Быкаў, В.У. Пахаджане / В.У. Быкаў. – Мінск: Наша Ніва, 1999. – 185 с.

81. Быкаў, В.У. Поўны збор твораў: у 14 т. / В.У. Быкаў. – Мінск: Саюз беларускіх пісьменнікаў, 2005–2006.

82. Вайнер, А.А. Избранное: в 3 т. / А.А. Вайнер, Г.А. Вайнер. – М.: Дет. лит., 1991.

83. Вайнер, А.А. Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак: роман; Двое среди людей: повесть/А.А. Вайнер, Г.А. Вайнер. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 352 с.

84. Васильев, Б.Л. А зори здесь тихие...; Не стреляйте в белых лебедей; В списках не значился / Б.Л. Васильев. – М.: Дрофа, 1993. – 462 с.

85. Васілевіч, А.С. Выбраныя творы: у 3 т. / А.С. Васілевіч. – Мінск: Маст. літ., 1982.

86. Васілевіч, А.С. Пачакай, затрымайся...: аповесці / А.С. Васілевіч. – Дап. выд. – Мінск: Юнацтва, 1994. – 526 с.

87. Васючэнка, П.В. Белы мурашнік: аповеды, прыпавесці / П.В. Васючэнка. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 111 с.

88. Вежлева, О.В. Антиутопия как литературный феномен в художественной системе реализма / О.В. Вежлева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. – 2007. – № 2. – С. 28–33.

89. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Наука, 1989. – 430 с.

90. Ветах, А. Хроніка смутку: раман у лістах, аповесць-містыфікацыя, апавяданні / А. Ветах. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 207 с.

Репозиторий ВГУ

91. Витгенштейн, Л. Философские работы: в 2 ч. / Л. Витгенштейн. – М., 1994. – Ч. I. – 612 с.

92. Владимов, Г.Н. Верный Руслан / Г.Н. Владимов. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 224 с.

93. Войнович, В.Н. Малое собрание сочинений: в 5 т. / В.Н. Войнович. – М.: АООТ «Фабула», 1995. – Т. 3. – 543 с.

94. Воробьев, К.Д. Повести / К.Д. Воробьев. – Вильнюс: Vaga, 1984. – 395 с.

95. Воробьева, А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.01 / А.Н. Воробьева; Саратовский гос. ун-т. – Саратов, 2009. – 48 с.

96. Габышев, Л.А. Одлян, или Воздух свободы: роман / Л.А. Габышев. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 415 с.

97. Гарунова, З.Т. Характер и конфликт в лезгинской повести 50–70-х годов XX столетия: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / З.Т. Гарунова; Институт языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы ДНЦ РАН. – Махачкала, 2012. – 19 с.

98. Гегель, Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике: в 2 т.: пер. с нем. / Г.-В.-Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – 2 т. – (Слово о сущем).

99. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с фр. / А. ван Геннеп. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. – (Этнографическая библиотека).

100. Герман, М.Ю. Модернизм: искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – 2-е изд., испр. – М.: Азбука-классика, 2008. – 476 с.

101. Гігевіч, В. Карабель; Жыціва: аповесці / В. Гігевіч. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 462 с.

102. Гіль, М. Дзень пачаўся: аповесць / М. Гіль // Полымя. – 1984. – № 9. – С. 47–112.

103. Гіль, М. Тэлеграма з Кавалевіч: аповесць / М. Гіль // Полымя. – 1981. – № 10. – С. 20–99.

104. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск: Беларус. навука, 1999 – 2002.

105. Глобус, А. Літары: проза / А. Глобус. – Мінск: Харвест, 2006. – 687 с.

106. Глобус, А. Смерць-мужчына: проза: навелы і аповесць у навелах / А. Глобус. – Мінск: Дом друку, 1992. – 125 с.

107. Головин, Г.Н. День рождения покойника: повести и рассказы / Г.Н. Головин. – М.: Моск. рабочий,1990. – 417 с.

108. Головко, В.М. Историческая поэтика русской классической повести / В.М. Головко. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 274 с.

Репозиторий ВГУ

109. Гончаров, П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.01 / П.А. Гончаров. – Тамбов, 2004. – 234 л.

110. Гончарова-Грабовская, С.Я. Комедия в русской драматургии 1980-х–1990-х годов (жанровая динамика и типология) / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: БГУ, 1990. – 224 с.

111. Горбачев, А.Ю. Тема Великой Отечественной войны в советской «военной прозе» / А.Ю. Горбачев // Русский язык и литература. Сер. «У дапамогу педагогу». – 2009. – № 7. – С. 40–49.

112. Горенштейн, Ф.Н. Избранное / Ф.Н. Горенштейн. – М.: Изд-во АСТ, 1992. – 541 с.

113. Горенштейн, Ф.Н. Улица красных зорь: повести / Ф.Н. Горенштейн. – М.: Изд-во АСТ, 2017. – 445 с.

114. Гоўзіч, І.М. Жанрава-стылявыя пошукі прозы Янкі Сіпакова ў святле праблемы традыцыйнага і наватарскага / І.М. Гоўзіч // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы VIII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 125-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, Мінск, 1–3 лістап. 2007 г. / пад рэд. В.П. Рагойшы; рэдкал.: В.П. Рагойша (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2007. – С. 32–38.

115. Грахоўскі, С.І. Выбраныя творы: у 2 т. / С.І. Грахоўскі. – Мінск: Маст. літ., 1994. – Т. 2. – 448 с.

116. Грахоўскі, С.І. Два лёсы – дзве трагедыі / С.І. Грахоўскі // Маладосць. – 1988. – № 1. – С. 127–152.

117. Дамашэвіч, У.М. Абуджэнне; Студэнты апошняга курса: аповесць і апавяданні / У.М. Дамашэвіч. – Мінск: Беларусь, 1968. – 335 с.

118. Дамашэвіч, У.М. Выбраныя творы: аповесці, апавяданні / У.М. Дамашэвіч. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 502 с.

119. Дамашэвіч, У.М. Кожны чацвёрты: аповесць / У.М. Дамашэвіч. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 284 с.

120. Даниэль, Ю.М. Говорит Москва: проза, поэзия, переводы / Ю.М. Даниэль. – М.: Моск. рабочий, 1991. – 326 с.

121. Дзюбайла, П.К. Беларускі раман: гады 70-я / П.К. Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – 176 с.

122. Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М., 1972. – 214 с.

123. Дмитриев, А.В. Закрытая книга: роман и повести / А.В. Дмитриев. – М.: Вагриус, 2000. – 300 с.

124. Дмитриев, М.В. О формировании дискурсов общерусского самосознания в украинско-белорусской культуре конца XVI – XVII вв. / М.В. Дмитриев // Украина и Россия: история и образ истории: материалы российско-украинской конф., Москва, 3–5 апр. 2008 г. / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; под ред. С.В. Буйко. – М.: МГУ, 2008. – 218 с.

Репозиторий ВГУ

125. Добролюбов, Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. / Н.А. Добролюбов. – М.: Гослитиздат, 1963. – Т. 9.

126. Довлатов, С.Д. Собрание прозы: в 3 т. / С.Д. Довлатов. – СПб.: Лимбус-Пресс, 1995.

127. Дорош, Е.Я. Дождь пополам с солнцем: сборник / Е.Я. Дорош. – М.: Сов. писатель,1990. – 733 с.

128. Дубашынскі Р.Ю. Прыпавесць у сучаснай беларускай прозе / Р.Ю. Дубашынскі. – Мінск: Беларус. навука, 2011. – 127 с.

129. Дубянецкі, Э. Бляск і ўбогасць беларускага літаратурнага мадэрнізму / Э. Дубянецкі // Дзеяслоў. – 2009. – № 6 (лістапад-снежань). – С. 300–314.

130. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М., 1979. – 256 с.

131. Евсеев, Б.Т. Красный рок: повести / Б.Т. Евсеев. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.

132. Жалязоўскі, А.П. Іду на канфлікт: аповесць / А.П. Жалязоўскі // Маладосць. – 1990. – № 11. – С. 91–141.

133. Жалязоўскі, А.П. Горкі хлеб: аповесць і апавяданні / А.П. Жалязоўскі. – Мінск: Маст. літ., 1985. – 237 с.

134. Жарнасек, І.Ф. Гульні над студняй: аповесці / І.Ф. Жарнасек. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 229 с.

135. Жарнасек, І.Ф. Спрэчка анёлаў: аповесць-казка / І.Ф. Жарнасек. – Мінск: Выд-ва «Про Хрысто», 2004. – 80 с.

136. Ждан, О.А. Самостоятельная жизнь: повести о необычных и обычных людях / О.А. Ждан. – Минск: Маст. літ., 1990. – 302 с.

137. Ждан, О.А. Черты и лица: повести / О.А. Ждан. – М.: Совет. писатель, 1985. – 302 с.

138. Жигулин, А.В. Черные камни: автобиографическая повесть / А.В. Жигулин. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 273 с.

139. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1977. – 348 с.

140. Жук, А. Паляванне на Апошняга Жураўля: аповесць / А. Жук // Маладосць. – 1982. – № 4. – С. 11–78.

141. Жук, А. Паўстанак вяртання: апавяданні, аповесці / А. Жук. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 495 с.

142. Жураўлёў, В.П. Структура твора: Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 311 с.

143. Заваркина, М.В. Жанровая стратегия в повестях А.П. Платонова 1930-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / М.В. Заваркина; Петрозаводский гос. ун-т. – Воронеж, 2013. – 24 с.

144. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

Репозиторий ВГУ

145. Захаров, В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1985. – 209 с.

146. Зенкин, С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты / С.Н. Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 368 с.

147. Зиновьев, А.А. Иди на Голгофу: сборник / А.А. Зиновьев. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 575 с.

148. Зиновьев, А.А. Нашей юности полет: сборник / А.А. Зиновьев. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 507 с.

149. Ивашин, В.В. Изучение русской литературы во взаимосвязи с белорусской: пособие для учителя / В.В. Ивашин, М.А. Лазарук, Е.Я. Ленсу. – Минск: Народная асвета, 1988. – 175 с.

150. Искандер, Ф.А. Кролики и удавы. Созвездие Козлотура. Детство Чика: притча, повесть, рассказы / Ф.А. Искандер. – М.: Эксмо, 2016. – 640 с.

151. Іпатава, В.М. За морам Хвалынскім: аповесці і апавяданні / В.М. Іпатава. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 351 с.

152. Іпатава, В.М. Прадыслава: аповесці, апавяданні / В.М. Іпатава. – Мінск: Беларусь, 1997. – 272 с.

153. Кабаков, А.А. Бульварный роман и другие сказки / А.А. Кабаков. – М.: Вагриус, 2007. – 318 с.

154. Кабаков, А.А. Невозвращенец: повесть / А.А. Кабаков. – Ленинград: ТПП «Петрополь», 1991. – 36 с.

155. Кажадуб, А.К. Лесавік; Высока сонейка, высока: аповесці і апавяданні / А.К. Кажадуб. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 221 с.

156. Казакевич, Э.Г. Синяя тетрадь: повесть / Э.Г. Казакевич. – Минск: Юнацтва, 1982. – 127 с.

157. Казакова, Т.П. Белорусская литература XV века и древнерусская письменность (летописание, ораторская проза): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.П. Казакова; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1991. – 21 с.

158. Казлоў, А. Горад у нябёсах: аповесці, апавяданні / А. Казлоў. – Мінск: ЛіМ, 2009. – 224 с.

159. Казлоў, А. Незламаная свечка: аповесці / А. Казлоў. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 222 с.

160. Казначеев, С.М. Проблема нового реализма: регенерация метода / С.М. Казначеев // Филологические науки. – 2008. – № 1. – С. 24.

161. Казько, В.А. Выратуй і памілуй нас, чорны бусел: аповесці, апавяданні, эсэ / В.А. Казько. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 319 с.

162. Казько, В.А. Судны дзень / В.А. Казько. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 480 с.

163. Казько, В.А. Час збіраць косці / В.А. Казько. – Мінск: Кнігазбор, 2014. – 340 с.

Репозиторий ВГУ

164. Каледин, С.Е. Поп и работник: повести / С.Е. Каледин. – М.: Вагриус, 1994. – 286 с.

165. Каледин, С.Е. Смиренное кладбище; Стройбат: повести / С.Е. Каледин. – М.: КРПА «Олимп», 1991. – 171 с.

166. Карамазаў, В.Ф. Выбраныя творы: у 2 т. / В.Ф. Карамазаў. – Мінск: Маст. літ., 1997. – Т. 1. – 509 с.

167. Карамазаў, В.Ф. Крыж на зямлі і поўня ў небе / В.Ф. Карамазаў. – Мінск: Юнацтва, 1991. – 204 с.

168. Карамазаў, В.Ф. Спіраль; Бярозавыя венікі: аповесці / В.Ф. Карамазаў. – Мінск: Маст. літ., 1974. – 175 с.

169. Караткевіч, У.С. Дзікае паляванне караля Стаха: аповесці, апавяданні / У.С. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 511 с.

170. Карпюк, А.Н. Данута; Сучасны канфлікт: аповесці / А.Н. Карпюк. – Мінск: Беларусь, 1997. – 512 с.

171. Карпюк, А.Н. Пушчанская адысея: аповесць / А.Н. Карпюк. – Мінск: Беларусь, 1964. – 373 с.

172. Катаев, В.П. Маленькая железная дверь в стене: повесть / В.П. Катаев. – М.: Дет. лит., 1980. – 254 с.

173. Катаев, В.П. Святой колодец; Трава забвенья; Алмазный мой венец: повести / В.П. Катаев. – Кишинев: Лумина, 1986. – 480 с.

174. Катаев, В.П. Сын полка: повесть / В.П. Катаев. – М.: Дет. лит., 1975. – 256 с.

175. Кацюшэнка, М.П. Дні, як усе іншыя: аповесці і апавяданні / М.П. Кацюшэнка. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 222 с.

176. Керопян, Ц.А. Антиутопия и миф в контексте развития русской литературы II половины XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ц.А. Керопян; Ереванский гос. ун-т. – Ереван, 2011. – 26 с.

177. Ким, А.А. Избранное: повести, роман / А.А. Ким. – М.: Совет. писатель, 1988. – 718 с.

178. Ким, А.А. Нефритовый пояс: повести / А.А. Ким. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 399 с.

179. Ким, А.А. Поселок кентавров / А.А. Ким. – М.: Ковчег, 1993. – 464 с.

180. Кісліцына, Г.М. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы / Г. Кісліцына. – Мінск: І.П. Логвінаў, 2006. – 208 с.

181. Кісліцына, Г.М. Мізантропія як крыніца натхнення ў творчасці Ю. Станкевіча / Г.М. Кісліцына // Изв. Гомел. гос. ун-та имени Ф. Скорины. – 2013. – № 1. – С. 91–94.

182. Клімковіч, М.А. Сцэнарый смерці: аповесць / М.А. Клімковіч. – Мінск: Выд-ва ЦК КП Беларусі, 1991. – 124 с.

183. Ковтун, Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н.В. Ковтун. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.

Репозиторий ВГУ

184. Ковтун, Н.В. Модель мира в раннем творчестве В.П. Астафьева / Н.В. Ковтун // Время как объект изображения, творчества и рефлексии: материалы науч. конф. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 2010. – С. 344–427.

185. Ковтун, Н.В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учеб. пособие / Н.В. Ковтун. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. – 352 с.

186. Кожевников, В.М. День летящий: повести / В.М. Кожевников. – М.: Совет. писатель, 1983. – 560 с.

187. Козачинский, А. Красные дьяволята. Зеленый фургон / А. Козачинский. – Петрозаводск: Карелия, 1986. – 148 с.

188. Козько, В.А. Високосный год: повесть / В.А. Козько. – Минск: Маст. літ., 1974. – 176 с.

189. Козько, В.А. Две повести; Повесть о беспризорной любви / В.А. Козько. – Минск: Маст. літ., 1977. – 304 с.

190. Колесников, М.С. Право выбора / М.С. Колесников. – М.: Совет. писатель, 1974. – 480 с.

191. Кондратьев, В.Л. Сашка: повести, рассказы / В.Л. Кондратьев. – М.: Правда, 1989. – 479 с.

192. Конрад, Н.И. К вопросу о литературных связях / Н.И. Конрад // Запад и Восток. – М., 1966. – 346 с.

193. Конрад, Н.И. Проблемы современного сравнительного литературоведения / Н.И. Конрад // Избр. труды. Литература и театр. – М.: Наука, 1978. – С. 78–124.

194. Корань, Л.Д. Беларуская проза XX стагоддзя: дынаміка жанравых структур / Л.Д. Корань. – Минск: ВПП «Новік», 1996. – 158 с.

195. Корань, Л.Д. Цукровы пеўнік. Літаратурна-крытычныя артыкулы / Л.Д. Корань. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 286 с.

196. Крупин, В.Н. Повести и рассказы / В.Н. Крупин. – М.: Совет. Россия, 1985. – 318 с.

197. Кудравец, А.П. Выбраныя творы: у 2 т. / А.П. Кудравец. – Мінск: Маст. літ., 1987. – Т. 1. – 416 с.

198. Кудравец, А.П. Зімы і вёсны; Раданіца: аповесць і апавяданні / А.П. Кудравец. – Мінск: Маст. літ., 1976. – 350 с.

199. Кудравец, А.П. Пахахуцікі / А.П. Кудравец // Полымя. – 1998. – № 6. – С. 10–29.

200. Кузьмин, А.И. Повесть как жанр литературы / А.И. Кузьмин. – М.: Знание, 1984. – 111 с. – (Народный университет).

201. Кузьмичев, И.К. Литературные перекрестки: типология жанров, их историческая судьба / И.К. Кузьмичев. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1983. – 208 с.

202. Кулакоўскі, А. Выбраныя творы / А. Кулакоўскі. – Мінск: Беларус. навука, 2014. – 571 с.

Репозиторий ВГУ

203. Кураев, М.Н. Ночной дозор: повести / М.Н. Кураев. – М.: Современник, 1990. – 330 с.

204. Курчаткин, А.Н. Записки экстремиста / А.Н. Курчаткин. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 160 с.

205. Лабынцев, Ю.А. Белоруссия: культура, наука, образование, музеи, музыка, литература, книгоиздание, СМИ, радио и телевидение / Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская // Новая Российская Энциклопедия: в 3 т. – М., 2007. – Т. 1. – С. 65–71.

206. Лабынцев, Ю.А. Белорусская печатная книжность в европейском культурном пространстве XVI столетия / Ю.А. Лабынцев // Грани книжной культуры. – М.: Наука, 2007. – С.71–81.

207. Лабынцев, Ю.А. Книжное наследие Древней Руси в практике униатской церкви на Брестчине (первая треть XVIII в.) / Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская // Древняя Русь. – 2007. – № 3(29). – С. 60–61.

208. Ланин, Б.А. Русская литературная антиутопия / Б.А. Ланин. – М.: Российский открытый университет, 1993. – 200 с.

209. Лебедушкина, О. Реалисты-романтики: О старом и новом / О. Лебедушкина // Дружба народов. – 2006. – № 11. – С. 182–192.

210. Левановіч, Л.К. Валанцёр свабоды: аповесць і апавяданні / Л.К. Левановіч. – Мінск: Маст. літ., 1983. – 285 с.

211. Левкин, А.В. Черный воздух: повести, рассказы / А.В. Левкин. – СПб.: Амфора, 2004. – 365 с.

212. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг. / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 254 с.

213. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд. центр «Академия», 2006.

214. Лейдерман, Н.Л. Теоретическая модель жанра // Zagadnenia Rodzaiow Literackich. – Lodz, 1984. – T. XXVI. – Z. 1(51). – C. 19.

215. Лессинг, Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии: [перевод с немецкого] / Г.-Э. Лессинг. – М.: Эксмо, 2012. – 283 с. – (Классика в вузе).

216. Липскеров, Д.М. Пальцы для Керолайн: повести / Д.М. Липскеров. – СПб.: Амфора, 2001. – 317 с.

217. Литературные взаимосвязи и типологические схождения. История и современность / отв. ред. Г.В. Стадников. – СПб.: Лема, 2010. – 360 с.

218. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.

Репозиторий ВГУ

219. Локун, В.І. Маральна-філасофскія пошукі беларускай ваеннай і гістарычнай прозы: 1950-я–1960-я гады / В.І. Локун. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 109 с.

220. Лявонава, Е.А. Плыні і постаці: З гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX – XX стст.: дапам. для настаўнікаў / Е.А. Лявонава. – Мінск: Рэд. часоп. «Крыніца», 1998. – 336 с.

221. Маканин, В.С. Гражданин убегающий: повести / В.С. Маканин. – М.: Вагриус, 2003. – 206 с.

222. Маканин, В.С. Долог наш путь: повести / В.С. Маканин. – М.: Вагриус, 1999. – 527 с.

223. Маканин, В.С. Избранное: рассказы и повесть / В.С. Маканин. – М.: Совет. писатель, 1987. – 543 с.

224. Маканин, В.С. На зимней дороге: повести, рассказы, роман / В.С. Маканин. – М.: Совет. писатель, 1980. – 639 с.

225. Маканин, В.С. Один и одна: повести / В.С. Маканин. – М.: Современник, 1988. – 317 с.

226. Маканин, В.С. Погоня / В.С. Маканин. – М.: Вагриус, 2003. – 270 с.

227. Маканин, В.С. Старые книги: повести, рассказы / В.С. Маканин. – М.: Совет. писатель, 1976. – 399 с.

228. Маканин, В.С. Утрата: повести и рассказы / В.С. Маканин. – М.: Мол. гвардия, 1989. – 400 с.

229. Макарэвіч, А.М. Праблема жанру і стылю ў беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.: аўтарэф. дыс. … д-ра філал. навук: 10.01.01 / А.М. Макарэвіч; БДУ. – Мінск, 2000. – 39 с.

230. Максимов, В.Е. Собрание сочинений: в 8 т. / В.Е. Максимов. – М.: Изд. центр «Терра», 1991. – Т. 1. – 398 с.

231. Максімовіч, В.А. Беларускі мадэрнізм і літаратура пачатку XX стагоддзя / В.А. Максімовіч // Беларуская мова і літаратура. – 2007. – № 8. – С. 13–20.

232. Максімовіч, В.А. Беларускі мадэрнізм у славянскім кантэксце / В.А. Максімовіч // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фальклярыстыка: XIV Міжнар. з'езд славістаў (Охрыд, 2008): дакл. бел. дэлегацыі / рэд. А.А. Лукашанец. – Мінск, 2008. – С. 253–266.

233. Максімовіч, В.А. Тэндэнцыі мадэрнізму ў эстэтычнай індэнтыфікацыі беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя: аўтарэф. дыс. … д-ра філал. навук: 10.01.01 / В.А. Максімовіч; БДУ. – Мінск, 2002. – 38 с.

234. Мамлеев, Ю. В. Шатуны / Ю.В. Мамлеев. – М.: АСТ, 2008. – 256 с.

235. Мамлеев, Ю.В. Вечный дом: повесть и рассказы / Ю.В. Мамлеев. – М.: Худож. лит., 1991. – 158 с.

Репозиторий ВГУ

236. Мамлеев, Ю.В. Сборник рассказов / Ю.В. Мамлеев. – М.: Молодежный книжный центр, 1990. – 187 с.

237. Маркова, Д. Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять / Д. Маркова // Знамя. – 2006. – № 6. – С. 169–177.

238. Маркович, В.М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века / В.М. Маркович // Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения. – М., 1997. – Т. 1. – С. 243–244.

239. Марціновіч, А. Выбраныя творы: у 2 т. / А. Марціновіч. – Мінск: Маст. літ., 1980. – Т. 2. – 431 с.

240. Масарэнка, А.Г. Пакуль не завялі кветкі: прыпавесці, апавяданні, мініяцюры / А.Г. Масарэнка. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 303 с.

241. Матрунёнак, А.П. Ідэйныя і жанравыя пошукі сучаснага беларускага рамана / А.П. Матрунёнак // Ідэйна-тэарэтычныя пытанні сучаснага літаратурнага працэсу. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987. – С. 140–175.

242. Медведев, П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев. – Ленинград: Прибой, 1929. – С. 176.

243. Мельникова, С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / С.В. Мельникова. – М., 2002. – 165 л.

244. Мельникова, Т.Н. Русская и белорусская сатирическая проза периода 20-х годов XX столетия (М. Булгаков, М. Зощенко, К. Крапива, А. Мрый): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Т.Н. Мельникова; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1997. – 22 с.

245. Мельнікава, А.М. Гісторыя беларускай літаратуры / А.М. Мельнікава // [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://docs.gsu.by/_layouts/mobile/view.aspx – Дата доступу: 17.03.2018.

246. Мережинская, А.Ю. Русский литературный постмодернизм: художественная специфика, динамика развития, актуальные проблемы изучения / А.Ю. Мережинская. – Киев: Логос, 2004. – 234 с.

247. Мережинская, А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: русская проза 80-х–90-х годов XX века / А.Ю. Мережинская. – Киев: Киев. ун-т, 2001. – 433 с.

248. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Совет. энцикл., 1991. – 736 с.

249. Мінкін, А.Г. Праўдзівая гісторыя краіны Хлудаў: кароткія антыутопіі / А.Г. Мінкін. – Минск: Маст. літ., 1994. – 141 с.

250. Можаев, Б.А. Собрание сочинений: в 4 т. / Б.А. Можаев. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 3. – 623 с.

251. Мудроў, В. Гісторыя аднаго злачынства: апавяданні і аповесць / В. Мудроў. – Мінск: Бібліятэка часопіса «Маладосць», 1993. – 214 с.

Репозиторий ВГУ

252. Наварыч, А. Цкаванне вялікага звера: Палеская быль / А. Наварыч // Маладосць. – 1987. – № 6. – С. 9–46.

253. Навумовіч, У.А. Беларуская аповесць XX ст.: ідэйна-эстэтычная эвалюцыя: [літ. крытыка] / У.А. Навумовіч // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4. Філалогія, журналістыка, педагогіка. – 2007. – № 1. – С. 8–12.

254. Навумовіч, У.А. Тыпы характараў героя ў беларускай літаратуры аб Вялікай Айчыннай вайне (Беларуская аповесць XX стагод-дзя): [літ. крытыка] / У.А. Навумовіч // Весці НАН Беларусі. Сер. Гуманітарных навук. – 2006. – № 2. – С. 72–83.

255. Навумовіч, У.А. Эвалюцыя беларускай аповесці XX стагоддзя / У.А. Навумовіч // Вес. НАН Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 2008. – № 3. – С. 95–104.

256. Нагибин, Ю.М. Терпение / Ю.М. Нагибин. – М.: Изд. Дом «Подкова», 1998. – 584 с.

257. Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: у 4 кн. / АН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993–1995. – Кн. 4.

258. Насрутдинова, Л.Х. «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина и повесть А. Дмитриева «Воскобоев и Елизавета» (к вопросу о художественной интерпретации классики) / Л.Х. Насрутдинова // Повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. – Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 1999. – 88 с.

259. Недошивин, Г.А. Реализм / Г.А. Недошивин // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 570.

260. Неёлова, А.Н. Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х годов XX века: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Н. Неёлова. – Петрозаводск, 2004. – 249 с.

261. Некрасов, В.П. В окопах Сталинграда: повесть, рассказы / В.П. Некрасов. – М.: Худож. лит., 1990. – 319 с.

262. Некрасова, И.В. Современная русская проза: закономерности, тенденции, имена / И.В. Некрасова. – Brno: Tribun EU, 2018. – 208 с.

263. Неўдах, Л. Мяжа магчымага: аповесць / Л. Неўдах // Маладосць. – 1987. – № 3. – С. 9–64.

264. Неупокоева, И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / И.Г. Неупокоева. – М., 1976. – 312 с.

265. Нефагина, Г.Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов: автореф. дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.02 / Г.Л. Нефагина; БГУ. – Минск, 1999. – 35 с.

266. Нефагина, Г.Л. Модернизм в белорусской прозе XX в. / Г.Л. Нефагина // Дискуссия. – 2012. – № 3. – С. 168–172.

267. Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: учеб. пособие для студентов филологических факуль-

Репозиторий ВГУ

тетов вузов / Г.Л. Нефагина. – Минск: НПЖ «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997. – 231 с.

268. Нефагина, Г.Л. Штрихи и пунктиры русской литературы / Г.Л. Нефагина. – Минск: Белпринт, 2008. – 248 с.

269. Новікаў, І. Да світання блізка: дакументальная аповесць / І. Новікаў // Полымя. – 1974. – № 8. – С. 6–90.

270. Новікаў, І. Дарогі скрыжаваліся ў Мінску: дакументальная аповесць / І. Новікаў. – Мінск: Беларусь, 1964. – 431 с.

271. Някляеў, У.П. Выбранае; Вежа / У.П. Някляеў. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 496 с.

272. Овечкин, В.В. Районные будни: из записных книжек и дневников / В.В. Овечкин. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1980. – 415 с.

273. Овечкин, С.В. Повести Гоголя. Принципы нарратива: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / С.В. Овечкин. – СПб., 2005. – 187 с.

274. Палей, М. Книга посвящений: повести / М. Палей. – М.: Эксмо, 2013. – 345 с.

275. Пелевин, В.О. Омон Ра; Желтая стрела: повести / В.О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2004. – 237 с.

276. Петрушевская, Л.С. Измененное время: рассказы и пьесы / Л.С. Петрушевская. – СПб.: Амфора, 2005. – 333 с.

277. Петрушевская, Л.С. Конфеты с ликером: истории из жизни / Л.С. Петрушевская. – М.: АСТ, 2012. – 313 с.

278. Петрушевская, Л.С. Черное пальто: Рассказы из иной реальности / Л.С. Петрушевская. – М.: Вагриус, 2002. – 255 с.

279. Плеханов, Г.В. Литература и эстетика: в 2 т. / Г.В. Плеханов. – М.: Наука, 1958.

280. Плешкова, О.И. Повесть Ю.Н. Тынянова «Восковая персона» в аспекте теории литературной эволюции: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / О.И. Плешкова; Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 2001. – 24 с.

281. Поляков, Ю.М. Апофегей: повесть / Ю.М. Поляков. – М.: АСТ, 2015. – 224 с.

282. Поляков, Ю.М. Демгородок / Ю.М. Поляков. – М.: АСТ, 2012. – 160 с.

283. Поляков, Ю.М. Сто дней до приказа: повести / Ю.М. Поляков. – М.: Мол. гвардия, 1988. – 304 с.

284. Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы: учеб. пособие для пед. ин-тов по специальности № 2101 «Рус. яз. и литература» / Г.Н. Поспелов. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.

285. Поспелов, Г.Н. Сюжет / Г.Н. Поспелов // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Совет. энцикл., 1972. – С. 306–310.

286. Праўдзін, В.А. Боль: Споведзь міліцыянера; Візіцёр з Поўначы: аповесць, апавяданні / В.А. Праўдзін. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 237 с.

Репозиторий ВГУ

287. Прилежаева, М.П. Удивительный год; Три недели покоя: повести / М.П. Прилежаева. – М.: Дет. лит., 1969. – 431 с.

288. Программы основных лекционных курсов по специализации «Сравнительное литературоведение». – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 95 с.

289. Проза второй половины XX века: антология: в 3 т. / сост., коммент. П.В. Басинского. – М.: Слово, 2000. – Т. 3. – 856 с.

290. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1984. – 335 с.

291. Прунікаў, П. Пекла: аповесць / П. Прунікаў // Маладосць. – 1991. – № 1. – С. 69–78.

292. Прунікаў, П.І. За калючым дротам: аповесці / П.І. Прунікаў. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 272 с.

293. Пташнікаў, І.М. Збор твораў: у 4 т. / І.М. Пташнікаў. – Мінск: Маст. літ., 1992. – Т. 3. – 512 с.

294. Пташнікаў, І.М. Зерне падае не на камень; Іллюк Чачык: апавяданні і аповесці / І.М. Пташнікаў. – Мінск: Дзяржвыд. БССР, 1959. – 250 с.

295. Пташнікаў, І.М. Тартак; Лонва: аповесці / І.М. Пташнікаў. – Мінск: Беларусь, 1969. – 430 с.

296. Пустовая, В. Пораженцы и преображенцы: О двух актуальных взглядах на реализм / В. Пустовая // Октябрь. – 2005. – № 5. – С. 153–164.

297. Пустовая, В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель: О молодой «военной» прозе / В. Пустовая // Новый мир. – 2005. – № 5. – С. 151–172.

298. Пьецух, В.А. Я и прочее: циклы. Рассказы. Повести. Роман / В.А. Пьецух. – М.: Худож. лит., 1990. – 335 с.

299. Пятровіч, Б. Пуціна: аповесці / Б. Пятровіч. – Мінск: Кнігазбор, 2015. – 200 с.

300. Рагойша, В.П. Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур (типология, рецепция, художественный перевод): автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02 / В.П. Рагойша; Рос. АН, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М., 1993. – 91 с.

301. Раманы, аповесці, апавяданні / укл. У.М. Сіўчыкава. – Мінск: Маст. літ., 2004. – 510 с.

302. Распутин, В.Г. Дочь Ивана, мать Ивана / В.Г. Распутин // Наш современник. – 2003. – № 11. – С. 3–100.

303. Распутин, В.Г. Живи и помни: повести / В.Г. Распутин. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1988. – 694 с.

304. Распутин, В.Г. Повести / В.Г. Распутин. – Минск: Беларусь, 1983. – 528 с.

305. Рафай, М. Современная чехословацкая повесть. 70-е годы / М. Рафай, Я. Бенё, К. Шторкан. – М.: Прогресс, 1979. – 150 с.

306. Романова, Н.И. Повесть Л.Н. Толстого «Детство» в контексте русских художественно-автобиографических повестей середины XIX века:

Репозиторий ВГУ

автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.И. Романова; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2009. – 20 с.

307. Рубанаў, У. Грыбавар: аповесць / У. Рубанаў // Полымя. – 1984. – № 7. – С. 21–77.

308. Рубанаў, У. Каштаны: аповесць / У. Рубанаў // Полымя. – 1982. – № 7. – С. 4–79.

309. Рубанаў, У. Разам па жыцці: аповесць / У. Рубанаў // Маладосць. – 1986. – № 11. – С. 7–62.

310. Рублевская, Л.И. Сено на асфальте: «деревенская проза»: будет ли второе дыхание? / Л.И. Рублевская // СБ. Беларусь сегодня. – 2011. – 5 авг. (№ 147). – С. 9.

311. Рублеўская, Л.І. Дзеці гамункулуса: аповесць / Л.І. Рублеўская // Полымя. – 2000. – № 7. – С. 20–65.

312. Рублеўская, Л.І. Пярсцёнак апошняга імператара; Золата забытых магіл: раман, аповесць, апавяданні / Л.І. Рублеўская. – Мінск: Маст. літ., 2005. – 279 с.

313. Рублеўская, Л.І. Сэрца мармуровага анёла: аповесці, апавяданні / Л.І. Рублеўская. – Мінск: Маст. літ., 2003. – 288 с.

314. Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. – Ленинград: Наука, 1973. – 565 с.

315. Рыбаков, В. Первый день спасения / В. Рыбаков. – М.: АСТ, 2001. – 464 с.

316. С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. – М.: Совет. писатель, 1990. – 416 с.

317. Савелова, Л.В. Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860–1890-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Л.В. Савелова; Ставроп. гос. ун-т. – Ставрополь, 2005. – 22 с.

318. Сарсенова, И.Ж. Художественная концепция личности в повестях А.И. Герцена: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / И.Ж. Сарсенова; Астрахан. гос. ун-т. – Волгоград, 2013. – 23 с.

319. Сартаков, С.В. Горный ветер / С.В. Сартаков. – М.: Совет. писатель, 1980. –528 с.

320. Сачанка, Б.І. Апошнія і першыя; Ноч няволі: аповесці / Б.І. Сачанка. – Мінск: Беларусь, 1968. – 264 с

321. Сачанка, Б.І. Барвы ранняй восені: апавяданні, аповесці / Б.І. Сачанка. – Мінск: Дзяржвыд. БССР, 1962. – 327 с.

322. Сачанка, Б.І. Ваўчыца з Чортавай Ямы; Палессе: аповесці, апавяданні / Б.І. Сачанка. – Мінск: Маст. літ., 1978. – 239 с.

323. Сачанка, Б.І. Выбраныя творы: у 3 т. / Б.І. Сачанка. – Мінск: Маст. літ., 1995. – Т. 3. – 511 с.

324. Сачанка, Б.І. Выбраныя творы; Пакуль не развіднела: у 2 т. / Б.І. Сачанка. – Мінск: Маст. літ., 1981. – Т. 1. – 638 с.

Репозиторий ВГУ

325. Сачанка, Б.І. Памяць: аповесці, апавяданні / Б.І. Сачанка. – Мінск: Маст. літ., 1973. – 301 с.

326. Свечникова, Е.В. Универсальные и этнокультурные архетипы в современной белорусской антиутопии: автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.01 / Е.В. Свечникова; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – 22 с.

327. Семенов, Ю.С. Собрание сочинений: в 8 т. / Ю.С. Семенов. – М.: МШК МАДПР, 1994. – Т. 5. – 590 с.

328. Синенко, В.С. Задачи курса и система преподавания / В.С. Синенко // Русская литература. – 1975. – № 2. – С. 107–114.

329. Сінькова, Л.Д. Беларуская проза XX стагоддзя: дынаміка жанравых структур: аўтарэф. дыс. … д-ра філал. навук: 10.01.01 / А.М. Макарэвіч; БДУ. – Мінск, 1996. – 40 с.

330. Сіпакоў, Я. Крыло цішыні; Усе мы з хат: кніга вёскі / Я. Сіпакоў. – Мінск: Маст. літ., 1976. – 477 с.

331. Сіпакоў, Я. Падары нам дрэва: аповесць, прытчы і метафары / Я. Сіпакоў. – Мінск: Юнацтва, 1997. – 239 с.

332. Сіпакоў, Я. Тыя, што ідуць: кніга прытчаў / Я. Сіпакоў. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 175 с.

333. Сіўко, Ф.І. Удог: аповесць / Ф.І. Сіўко // Полымя. – 2001. – № 6. – С. 73–121.

334. Скобелев, Э.М. Кристина: повесть / Э.М. Скобелев. – Минск: Маст. літ., 1986. – 221 с.

335. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык: монография / И.С. Скоропанова. – Минск: Ин-т современных знаний, 2000. – 350 с.

336. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

337. Славянство. Православие. Традиции русской и белорусской литературы / ОО «Белорусский славянский комитет». – Мозырь: Белый ветер, 2008. – 194 с.

338. Словин, Л.С. Задержать на рассвете: повести / Л.С. Словин. – М.: Мол. гвардия, 1969. – 333 с.

339. Смаль, В.М. Беларуская аповесць для юнацтва 20-х гадоў XX стагоддзя: стылёва-жанравая спецыфіка: дыс. … канд. філал. навук: 10.01.01 / В.М. Смаль; БДУ. – Брэст, 2004. – 20 с.

340. Смирнов, А.Ю. Литературная антиутопия: проблема генезиса / А.Ю. Смирнов // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. – 2009. – № 1. – С. 39–43.

341. Смирнов, А.Ю. Русская литература антиутопия рубежа XX–XXI вв. / А.Ю. Смирнов // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. – 2006. – № 3. – С. 29–33.

342. Смирнов, А.Ю. Утопическая модель мира в повести О. Минкина «Праўдзівая гісторыя краіны хлудаў» / А.Ю. Смирнов // Язык и социум:

Репозиторий ВГУ

материалы VII Междунар. науч. конф., г. Минск, 1–2 дек. 2006 г.: в 2 ч. / под общ. ред. Л.Н. Чумак. – Минск: РИВШ, 2007. – Ч. 1. – С. 28–32.

343. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции, школы, термины: энцикл. справочник / науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М.: Наука, 1995. – 560 с.

344. Солженицын, А.И. Избранное: рассказы / А.И. Солженицын. – Мінск: ООО «Сэр-Вит», 2001. – 752 с. – (Школьная библиотека)

345. Соловьев, В.С. Избранное / В.С. Соловьев. – М.: Совет. Россия, 1990. – 496 с.

346. Солоухин, В.А. Владимирские проселки: лирический дневник / В.А. Солоухин. – М.: Мол. гвардия, 1958. – 304 с.

347. Сперанский, М.Н. Из истории русско-славянских литературных связей / М.Н. Сперанский. – М.: USSR, 2011. – 280 с.

348. Станкевіч, Ю.В. Любіць ноч – права пацукоў; Рыфма: раман, аповесці, апавяданні / Ю.В. Станкевіч. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 332 с.

349. Станкевіч, Ю.В. Мільярд удараў; Эрыніі: аповесці, апавяданні, п’еса / Ю.В. Станкевіч. – Мінск: Галіяфы, 2008. – 324 с.

350. Степанов, Н.Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды / Н.Л. Степанов. – М.: Совет. писатель, 1959. – С. 136.

351. Стральцоў М.Л. Адзін лапаць, адзін чунь: аповесць / М.Л. Стральцоў. – Мінск: Беларусь, 1970. – 69 с.

352. Страшнов, С.Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте / С.Л. Страшнов. – Иваново: ИвГУ, 1983. – С. 231.

353. Супа, В. Проблематика и поэтика повести В. Катаева «Уже написан Вертер» / В. Супа // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – 1999. – № 3. – С. 20–24.

354. Тамарченко, Н.Д. Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра: монография / Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2007. – 256 с.

355. Тендряков, В.Ф. Апостольская командировка: повести / В.Ф. Тендряков. – Киев: Политиздат Украины, 1987. – 368 с.

356. Тендряков, В.Ф. Избранное / В.Ф. Тендряков. – Минск: ООО «Сэр-Вит», 1998. – 477 с. – (Школьная библиотека).

357. Тендряков, В.Ф. Люди или нелюди: повести и рассказы / В.Ф. Тендряков. – М.: Современник, 1990. – 654 с.

358. Тендряков, В.Ф. Не ко двору. Чудотворная. Суд. Чрезвычайное. Короткое замыкание: повести / В.Ф. Тендряков. – Горький: Волго-Вят. кн. изд., 1964. – 447 с.

359. Тендряков, В.Ф. Расплата: повести / В.Ф. Тендряков. – Минск: Юнацтва, 1988. – 271 с.

360. Тендряков, В.Ф. Собрание сочинений: в 5 т. / В.Ф. Тендряков. – М.: Худож. лит., 1988.

Репозиторий ВГУ

361. Теория литературы. Роды и жанры: в 3 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3. – 592 с.

362. Теория литературы: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования: в 2 т. – 5-е изд., испр. – М.: Изд. центр «Академия», 2014. – Т. 1. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н.Д. Тамарченко. 512 с.

363. Терц, А. Собрание сочинений: в 2 т. / А. Терц. – М.: СП «Старт», 1992.

364. Титов, В.А. Всем смертям назло…: дилогия, повесть / В.А. Титов. – Ленинград: Лениздат, 1980. – 399 с.

365. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1928–1958. – Т. 13. – С. 54; Т. 30. – С. 298–299.

366. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие для вузов по направлению «Филология», специальностям «Филология» и «Литературоведение» / [Вступ. ст. Н.Д. Тамарченко] / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 334 с. – (Классический учебник).

367. Трифонов, Ю.В. Московские повести / Ю.В. Трифонов. – М.: Совет. Россия, 1988. – 477 с.

368. Трифонов, Ю.В. Отблеск костра: докум. повесть о В.А. Трифонове / Ю.В. Трифонов. – М.: Совет. писатель, 1988. – 301 с.

369. Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. / И.С. Тургенев. – М.: Акад. наук СССР, 1965. – Т. 10. – С. 429.

370. Тычына, М.А. Аляксандр Пушкін і Якуб Колас / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы / М.А. Тычына. – Мінск: Беларус. навука, 1999. – 167 с.

371. Тычына, М.А. Народ і вайна / М.А. Тычына. – Мінск: Беларус. навука, 2015. – 433 с.

372. Тычына, М.А. Якуб Колас і руская літаратура першай паловы XIX ст.: аўтарэф. дыс. … д-ра філал. навук: 10.01.01 / М.А. Тычына; НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск, 2001. – 33 с.

373. Тюбеева, С.А. Эволюция жанра повести в балкарской литературе: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / С.А. Тюбеева. – Нальчик, 1999. – 165 л.

374. Тюпа, В.И. Грани и границы притчи / В.И. Тюпа // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск: СОАН, 1999. – С. 381–386.

375. Улицкая, Л.Е. Бедные, злые, любимые: повести, рассказы / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2006. – 381 с. – (Современная проза).

376. Утехин, Н.П. Русская советская повесть 20–30-х годов / Н.П. Утехин, Н.А. Грознова, В.В. Бузник. – Ленинград: Наука, 1976. – 254 с.

377. Уэллек, Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.

Репозиторий ВГУ

378. Федарэнка, А.М. Вёска: аповесці, апавяданні / А.М. Федарэнка. – Мінск: Беларусь, 2013. – 349 с.

379. Федарэнка, А.М. Гісторыя хваробы: аповесць, апавяданні / А.М. Федарэнка. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 135 с.

380. Федарэнка, А.М. Ланцуг: аповесці / А.М. Федарэнка. – Мінск: Маст. літ., 2012. – 237 с.

381. Федарэнка, А.М. Нічые: аповесці, раман / А.М. Федарэнка. – Мінск: Маст. літ., 2009. – 430 с.

382. Федотова, Е.В. Герой и время в повестях А. Лиханова: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Федотова; Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2006. – 20 с.

383. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 286 с.

384. Фридлендер, Г.М. Поэтика русского реализма: очерки о русской литературе XIX в. / Г.М. Фридлендер. – Ленинград: Наука, 1971. – 293 с.

385. Хазанов, Б. Третье время: романы и повести / Б. Хазанов. – СПб.: Алетейя, 2010. – 444 с.

386. Хальпукова, Е.Л. Специфика модернизма в русской и белорусской литературе / Е.Л. Хальпукова // Весн. БДУ. Сер. 4 Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2008. – № 2. – С. 7–10.

387. Ханеня, С.І. Амплітуда мастацкасці: Умоўнасць у беларускай прозе канца XX стагоддзя / С.І. Ханеня. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2001. – 117 с.

388. Ханеня, С.І. Праблема мастацкай умоўнасці ў сучаснай беларускай прозе: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук / С.І. Ханеня; БДУ. – Мінск, 1998. – 19 с.

389. Хомчанка, В.Ф. Пры апазнанні – затрымаць: аповесць / В.Ф. Хомчанка. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 334 с.

390. Хомчанка, В.Ф. Цар – зэк Сямён Івашкін; Крэсла з гербам і розныя крымінальныя гісторыі: аповесці, апавяданні / В.Ф. Хомчанка. – Мінск: Маст. літ., 1992. – 303 с.

391. Храпченко, М.Б. Собрание сочинений: в 4 т. / М.Б. Храпченко. – М.: Наука, 1982.

392. Цыбакова, С.Б Прырода – чалавек – культура, альбо Касмічнае ўсведамленне ў творчасці Анатоля Бароўскага / С.Б. Цыбакова // Полымя. – 2011. – № 3. – С. 116–121.

393. Чаропка, В. Гений смерти: повесть / В. Чаропка // Неман. – 1995. – № 6. – С. 142–167.

394. Чаропка, В. Перамога ценю: аповесці, апавяданні, эсэ / В. Чаропка. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 270 с.

Репозиторий ВГУ

395. Чарота, І.А. Пошук спрадвечнай існасці: Беларуская літаратура ХХ стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння / І.А. Чарота. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 159 с.

396. Чарота, У.І. Дантэ Аліг'еры і беларуская літаратура ХХ стагоддзя: аўтарэф. дыс. … канд. філал. навук: 10.01.01 / У.І. Чарота; Беларус. гос. ун-т. – Мінск, 2007. – 20 с.

397. Чергинец, Н.И. Служба – дни и ночи: повести / Н.И. Чергинец. – Мінск: Харвест, 2016. – 496 с.

398. Чернец, Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.

399. Черняк, М.А. Современная русская литература: учеб. пособие / М.А. Черняк. – 2-е изд. – М.: Форум: Сага, 2010. – 352 с.

400. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск: Маст. літ., 1975.

401. Шагинян, М.С. Семья Ульяновых: тетралогия / М.С. Шагинян. – М.: Сов. писатель, 1988. – 639 с.

402. Шамякін, І.П. Выбраныя творы: у 3 т. / І.П. Шамякін. – Мінск: Маст. літ., 1992. – Т. 3. – 462 с.

403. Шамякін, І.П. Збор твораў: у 2 т. / І.П. Шамякін. – Мінск: Саюз пісьменнікаў Беларусі, 2009. – Т. 2. – 1568 с.

404. Шамякін, І.П. Збор твораў: у 23 т. / І.П. Шамякін. – Мінск: Маст. літ., 2011. – 23 т.

405. Шамякін, І.П. Збор твораў: у 6 т. / І.П. Шамякін. – Мінск: Маст. літ., 1978. – Т. 3. – 608 с.

406. Шамякін, І.П. Сэрца на далоні; Гандлярка і паэт: раман, аповесць / І.П. Шамякін. – Мінск: Маст. літ., 2002. – 670 с.

407. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языка славянской культуры, 2003. – 312 с.

408. Шпаковский, И.И. Сюжетно-композиционная структура современного рассказа: (на материале белорусской и русской прозы): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.08 / И.И. Шпаковский; НАН Беларуси, Ин-т лит. им. Я. Купалы. – Минск, 1996. – 20 с.

409. Штейнер, И.Ф. Белорусская баллада XX века в контексте славянских литератур: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02 / И.Ф. Штейнер; НАН Беларуси, Ин-т лит. им. Я. Купалы. – Минск, 1994. – 56 с.

410. Шукшин, В.М. Избранное: рассказы, повести / В.М. Шукшин. – Минск: Сэр-Вит, 2001. – 608 с.

411. Шумко, В.В. Фантастический жанр в литературе XIX–XX веков: становление и развитие / В.В. Шумко. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ имени П.М. Машерова», 2006. – 77 с.

412. Щербакова, Г.Н. Мальчик и девочка: повесть, рассказы / Г.Н. Щербакова. – М.: Вагриус, 2001. – 254 с.

Репозиторий ВГУ

413. Щербакова, Г.Н. У ног лежачих женщин: повести / Г.Н. Щербакова. – М.: Вагриус, 2004. – 445 с.

414. Элиот, Т. Традиция и индивидуальный талант / Т. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Наука, 1987. – С. 48–74.

415. Юрьева, Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л.М. Юрьева. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 317 с.

416. Якушева, Н.Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века: автореф. дис. … канд. философ. наук: 24.00.01 / Н.Б. Якушева; С.-Петер. гос. ун-т. – СПб., 2001. – 16 с.

417. Ялугін, Э. Без эпітафіі: дакум. аповесць / Э. Ялугін. – Мінск: Беларусь, 1989. – 256 с.

418. Alpers, P. What is pastoral? / P. Alpers // Critical Inquiry. – № 8. – 1982. – P. 437–460.

419. Baldensperger, F. Bibliography of Comparative Literature / F. Baldensperger, W.P. Friederich. – New York, 1960. – 480 p.

420. Burke, K. Attitudes towards history / K. Burke. – Boston, 1937. – Vol. 1–2.

421. Dubrow, H. Genre / H. Dubrow. – London, etc., 1982. – 133 p.

422. Elliot, R.C. The definition of satire / R.C. Elliot // Yearbook of comparative and general literature. – Totowa, 1962. – № 2. – P. 17–53.

423. Fishelov, D. Genre theory and family resemblance – revisited / D. Fishelov // Poetics. Amsterdam, 1991. – Vol. 20. – № 1. – P. 123–138.

424. Fowler, A. Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes / A. Fowler. – Oxford, 1982. – 327 p.

425. Guillen, C. Literature as system. Essays toward the theory of literary history / C. Guillen. – Princeton, 1971. – IX. – 528 p.

426. Hamburger, K. Die Logik der Dichtung / K. Hamburger. – Stuttgart, 1957. – 255 p.

427. Hernadi, P. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification / P. Hernadi. – Ithaca; L., 1972. – 224 p.

428. Jauss, H.R. Litterature medievale et theorie des genres / H.R. Jauss // Poetique. – Paris, 1970. – Vol. 1. – P. 79–101.

429. Kleiner, J. The Role of Time in Literaty Genres / J. Kleiner. – Zagadnienia rodzajów literacklich, t. 2, z. 1(2). – Lodz, 1959. – S. 9.

430. Mandelbaum, M. Family resemblances and generalization concerning the arts / M. Mandelbaum // American philosophical quaterly. – Pittsburgh (Pa.) – 1965. – № 2. – P. 219–228.

431. Margolin, U. The concept of genre as historical category. Doctoral dissertation / U. Margolin. – Cornell, 1973. – 135 p.

432. Olson, E. An Outline of Poetic Theopy / E. Olson. – In Critics and Criticism. Essays in Method. – Ed. by R.S. Crane. Chicago, 1957 (ist impr. – 1952).

Репозиторий ВГУ

433. Pearson, N.H. Literary Forms and Types or a Defence of Polonius / N.H. Pearson. – N.Y. Inglish Institute Annual, 1940. – Vol. 1. – N.Y.: Reprinted, 1965.

434. Tieghem, P. van. La litterature compare / P. van Tieghem. – Paris, 1946. – 282 p.

435. Weitz, M. The role of theory in aesthetics / M. Weitz // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – Madison, Wis., 1956. – V. 15. – № 1. – P. 27–35.

Репозиторий ВГУ

Научное издание

КРИКЛИВЕЦ Елена Владимировна

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ МОДИФИКАЦИЯ ПОВЕСТИ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ И МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Монография

Технический редактор *Г.В. Разбоева*

Корректор *Т.В. Образова*

Компьютерный дизайн *Л.Р. Жигунова*

Подписано в печать 26.02.2020. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 12,61. Уч.-изд. л. 14,47. Тираж 100 экз. Заказ 20.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий № 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». 210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

Репозиторий ВГУ