

1. Ленин В. И. «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция // Полн. собр. соч. Т. 20. С. 171—180. 2. Бессонов Б. Л. Повесть о переходной ситуации 1880-х годов // Русская повесть. История и проблематика жанра. Л., 1973. 3. Гречнев В. Я. Рассказ в системе жанров на рубеже XIX—XX веков (к вопросу о причине смены жанров) // Русская литература. 1987. № 1. 4. Дергачев И. А. Динамика повествовательных жанров русской прозы 70—90-х годов XIX века // Проблемы типологии реализма. Свердловск. 1976. 5. Еремушкин В. Г. Повествование в рассказах и очерках В. Г. Короленко 80—90-х годов // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. 6. Жук А. А. Русская проза второй половины XIX века. М., 1981. 7. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 8. Кирпотин В. Я. Достоевский — художник. Этюды и исследования. М., 1972. 9. Курлянская Г. Б. Диалектика души и проблема свободной воли в «Войне и мире» // Рус. литература. 1979. № 2. 10. Лакишин В. Я. Толстой и Чехов. 2-е изд., испр. М., 1975. 11. Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 т. М., 1956—1958. 12. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 13. Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Рус. богатство. 1902. № 1. 14. Михайловский Н. К. Последние сочинения: В 2 т. СПб., 1909—1914. 15. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.; Л., 1966. 16. Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1954. 17. Стенник Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. 18. Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана // Лев Толстой об искусстве и литературе: В 2 т. М., 1958. 19. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 20. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. Л., 1982. 21. Чернец Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). М., 1982. 22. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. М., 1974—1982. 23. Шаталов С. Е. Время—метод—характер. М., 1976. 24. Эртель А. И. Письма. М., 1909.

Статья поступила в редколлегию 07.11.87

С. П. Ильев, доц.,
Одесский университет

Концепция и композиция книги «Ночи и дни» В. Брюсова

Исследователи часто отмечают, что проза Брюсова ценится далеко не так, как его лирика. Сказывается традиция современной писателю критики, упорно противопоставлявшей брюсовской прозе брюсовскую поэзию.

Первую книгу прозы Брюсова критики в сущности не приняли. Если не считать А. Блока, который выступил как конгениальный интерпретатор, что подтвердил автор «Земной оси» [10, с. 87—115]. Вторая книга Брюсова также не встретила сочувствия. Имея в виду некоторые произведения («Последние страницы из дневника женщины» и «Путник»), впоследствии вошедшие в книгу «Ночи и дни» (1913), К. Д. Бальмонт писал автору в 1911 г.: «Весьма осуждаю тебя, Валерий, за твою женскую повесть и совершенно невозможную «психодраму». Ай-ай, ахах, ой-ой, мне больно. Где же Валерий Брюсов? Или его больше нет?» [11, с. 13].

Не отличались благосклонностью и рецензенты. В. Ходасе-

вич утверждал: в книге «стих упорно заявляет о своем перво-родстве»; «учась писать прозу, поэт на первых порах пытается взять врага хитростью», идет на «ряд компромиссов», к которым были отнесены повествование от первого лица, психологизм и лаконизм [16]. А некий криптоним просто назвал эту книгу Брюсова «очередным ухабом» [9].

Обстановка непонимания и непризнания порой колебала при-сущую Брюсову уверенность в своем таланте. В письме к З. Н. Гиппиус, назвавшей его «Земную ось» «прозой поэта» [12, с. 373—379], он под впечатлением первой «неудачи» на попри-ще прозаика сделал горькое признание: «Я не умею писать рас-сказов и не знаю, научусь ли когда-либо. Здесь нужен какой-то особый дар (который, например, в большой степени есть у Леонида Андреева), мною «от богов», кажется, не полученный» [13, с. 686]. Но со свойственным ему упорством Брюсов шел к цели, которую он поставил перед собою еще в ранние годы: «О «рассказах»: я намерен их писать много, и именно их писать; почему не так? почему уступить Флоберу, Гамсуну, Достоевско-му?» [5, л. 28 об.]. Значит: не просто писать рассказы, а не усту-пить мастерам эпического жанра, которых он взял себе за об-разец.

В нашем литературоведении вторая книга Брюсова до недав-него времени [6, с. 15] не получала объективной оценки, что, очевидно, решило ее участь: как и «Земная ось», она не вошла в Собрание сочинений В. Я. Брюсова в семи томах.

Между тем эпические произведения Брюсова привлекают внимание за рубежом: в 1970 г. издан сборник в Мюнхене в оригинале [2], в 1976 г. — сборник рассказов и повестей в пе-реводах Р. Сливовского на польский язык [18]. Обстоятельные статьи немногочисленны, среди них выделяются исследования В. Сечкарева [19, с. 237—265] и П. Шурке [20, с. 346—356].

Для понимания книги Брюсова необходимо дать себе отчет в принципах композиции всякого символистского цикла, его про-блематике и общей концепции.

Убеждение в том, что книга не собрание произведений, «на-писанных по разным поводам и только механически составлен-ных под одной обложкой», но что она должна быть «именно *книгой*, т. е. некоторым *целым*, которое объединено единым за-мыслом», Брюсов сохранил неизменным на протяжении всей своей сознательной творческой деятельности, начиная с предис-ловия к книге «Urgi et orbi» (1903) и кончая предисловием к неосуществленному циклу «Planetaria» (20-е годы). Правда, в них Брюсов писал о книгах стихов, но его книги прозы отвечали тому же требованию композиционного единства разнообразных и разножанровых произведений, подчиненных основному замыслу, включающему в самом общем виде условие изображения дей-ствительности в художественном произведении «sub specie uni-versitatis et aeternitatis», когда в явлениях, событиях, чувст-вах, настроениях, мыслях согласованы «местное» и «злободнев-ное» с «мировым» и «вековым» [13, с. 237].

Как все символисты. Брюсов заботился о цельности материала, объединенного в книге. Такое объединение предполагает общность некоторых свойств и признаков. Обнаруженные и осознанные внутрициклические связи выступают как показатели «скрытой» структуры цикла. При этом задача заключается не в преодолении естественной фрагментарности составных частей, а в создании такой общей композиции, которая предусматривала бы именно *принципиальную фрагментарность* художественного единства. Ведь фрагментарность — принцип романтического искусства, сформулированный еще Ф. Шлегелем: «Фрагментарность — это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен» [17, с. 262]. Романтическая эстетика абсолютизировала фрагмент настолько, что склонна была выделить его в качестве жанровой формы: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу» [17, с. 300].

Русские символисты, будучи наследниками классического романтизма, внешний мир видели фрагментарным, осколочным; они придавали ему внутреннюю связь во «второй действительности» системой символов, творя *миф* о стихийной субстанции как бесконечном универсуме.

Книга Брюсова «Ночи и дни» составлена из восьми произведений: повести, пяти рассказов, эпизодов «Ночное путешествие» и одноактной «психодрамы» «Путник». Материал книги подчеркнута разнороден уже в жанровых определениях, но он объединен общим названием книги, причем имеет значение даже порядок слов: не «дни и ночи», а «ночи и дни» (ночи отведена первенствующая роль). Интерес романтиков к ночи давно отмечен в истории искусства и культуры. Как писал современный исследователь, «в соответствии с традицией философского романтизма, ночь — это время и условие познания: время духовной ясности и раскрепощения мысли. В ночи полнее и глубже постигаются тайны человеческие и тайны мироздания» [14, с. 262].

Подчеркнём, что ночи отдавали предпочтение еще в глубочайшей древности, что связано с культом Луны и смерти, а также с древнейшим календарем многих народов. В античной космогонии Хаос порождает Ночь, Ночь порождает День. Согласно учению орфиков, Хаос — это состояние мира, возникшего из безначального времени (Хронос). В новое время отражение мифа о дне и ночи находим в трагедии «Фауст» Гете. Мефистофель называет сумрак временем дьявола, а день и ночь — временем людей:

..... Мир бесконечный
Для бога одного был сотворен.
Он пребывает в славе вечной,
Нам — только сумрак отведен,
Вам — день и ночь в кругу времен
(Пер. В. Брюсова).

Таким образом, *ночное* и *дневное* предстают как первоначала мифологизированного бытия. В книге «Ночи и дни» создан миф о Хаосе как бесконечности (Вечности), которая проявляет себя в смене дня и ночи — двух темпоральных измерений бытия человечества. В архитектонике книги Брюсова дихотомия ночного и дневного маркируется названием цикла и эпитафией к нему (стихами из авторского произведения 1892 г.):

И ночи и дни примелькались,
Как дольняя тень волхву.

Эпитафия не только переключается со словами названия, но и намечает направление интерпретации цикла. Следующие два стиха вводят эпитафию в первоначальный контекст и раздвигают семантическое поле как слов эпитафии, так и топонимов *ночь*—*день*:

В безжизненном мире живу,
Живыми лишь думы остались.

Однообразная смена дня и ночи как бы лишает эту действительность ее материальной субстанции. От вечной повторяемости (цикличности, «вечного возвращения») остаются лишь призраки, тени, мечты и думы, т. е. все то, что составляет «феноменологию духа». Отождествление жреца (здесь — волхв) и поэта как теурга в эстетике символизма — принцип общезвестный.

Краткое «Предисловие» автора направляет внимание на время и место действия и задачу, — не раскрывая главного, всего того, что внутренне, а не внешне скрепляет все произведения в одну книгу. «Кроме времени и места действия (наши дни, современное русское общество), эти повествования объединены еще и общей задачей: всмотреться в особенности психологии женской души» [1, с. 1]. Главное же высказано в последнем предложении: «Эпизод «Ночное путешествие» служит как бы символическим послесловием к рассказам» [1, с. 1]. Этот эпизод — фантазия на темы ряда мировых мифов. Один из их литературных источников — «Божественная комедия» Данте. И полет, и видения, и имя дьявола (Люцифер), и финал (страшный удар и падение как параллель к стихам из «Ада»: «И я упал, как тот, кто схвачен сном») — все это сознательные реминисценции из произведения Данте.

Эпизод стал символическим итогом книги «Ночи и дни»; ее смысл: жажда познания равносильна восстанию падшего серафима Люцифера (светоносца или огненного ангела) против бога. Ветхозаветная мифология именно дьяволу приписывала желание высшего знания: «Выше звезд божих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов» (Книга пророка Исаяи, XIV, 13). Как лучи Гелиоса (Солнца) вернули зрение Ориону (в книге Брюсова эпизод начинается с упоминания Ориона: «Гляди: видишь ты эту звезду α в созвездии Ориона?»), так полет воображения в сновидении открывает возможность прозрения иных миров. Но как Люцифер был низвергнут в ад за свою дерзость, так и герой эпизода очнулся *внизу* и «увидел себя сидящим на

полу, в своей комнате, подле письменного стола» [1, с. 135]. Здесь мифопоэтически выражена мысль о недоступности абсолютной истины (в мифе об Орионе — путешествие смертного к Солнцу).

В эпизоде Дьявол неоднократно демонстрирует свою эрудицию, почерпнутую им из мифологических текстов о познании: «А забыл ты, как Фауст пал ничком на пол, когда явился Дух Земли, или как Семела была испепелена, узрев Зевса? Того же хочешь и ты?» [1, с. 135]. Но в том отношении и герой не уступает Духу Тьмы и познания: например, он заметил даже очень незначительное искажение цитаты из «Рая»: вместо «Так я был осиян ярчайшим светом» (XXX, 49) Люцифер прочитал: «Так ты был осиян ярчайшим светом» (разумеется, цитируется оригинал).

Тьма и свет, любовь и познание — это магистральные топысы книги Брюсова, которые в каждом произведении раскрываются в новом контексте, пронизывая земной эмпирический быт и связывая его с универсальным бытием.

В повести «Последние страницы из дневника женщины» герои пытаются подменить жизнь искусством. Такая позиция сталкивает художника Илецкого с общественными нормами поведения: убийство по законам детективного романа кончается для него каторгой. Попытки Натальи Глебовны облагородить свою темную страсть ссылками на образцы мировой литературы свидетельствуют об утилитарном понимании назначения искусства: «Трагедии прекрасны на сцене и в книгах, но в жизни Мариво куда приятнее Эсхилла» [1, с. 15]. Илецкий и Наталья Глебовна превыше всего ставят любовную страсть, якобы возносящую их над миром и оправдывающую «сверхчеловеческий» аморализм с его девизом «все позволено». Объективно позиция эстетизма делает любовников сообщниками преступлений и одновременно служит ширмой для их сокрытия. В повести дан самоанализ душевого состояния женщины из буржуазного общества. Записки в ее интимном дневнике предстают как анатомия и физиология женской души, подлинный документ трагедии индивидуализма.

Следующие за повестью рассказы («Пустоцвет», «За себя или за другую?», «Ее решение», «Через пятнадцать лет») развивают и варьируют топысы *дня—ночи, любви—страсти* как начала, господствующие в психике мужчины и женщины. Мифотворческая поэтика русского символизма наделяла женское начало лунным, ночным значением, а мужское — солнечным, дневным (8, с. 416). В книге Брюсова последовательно осуществлена дихотомическая корреляция женского и мужского как *ночного* и *дневного*.

«Последние страницы из дневника женщины» и «психодрама» «Путник» составляют архитектурный свод, поскольку они замыкают цикл. Кроме того, они перекликаются общей постановкой кардинальных проблем: страсти—гибели и любви—знания. Повесть — письменный монолог хроникального характера (дис-

яркое время выражено во фрагментарной форме отдельных дневниковых записей). «Психодрама» — драматический монолог и как таковой обладает цельностью, хотя в нем также маркирована фрагментарность, обусловленная родовой формой произведения.

Если в обрамляющих произведениях действительность дана в восприятии женщины («ночного сознания»), то в произведениях, составляющих ядро книги, мир показан в восприятии мужчины («дневного сознания»). Таковы рассказы «Пустоцвет», «За себя или за другую?», для которых характерно объективированное повествование, и следующие за ним произведения («Ее решение», «Через пятнадцать лет», «Только утро любви хорошо»). Изложение от имени рассказчика-мужчины подчеркнуто соответствующими подзаголовками: «Рассказ старого врача», «Рассказ нашего современника», «Рассказ бывшего студента». Здесь выделяется не жанровая разновидность, а тип «мужского сознания» повествователя, по-видимому, поставленный в зависимость от возраста и профессии.

Все восемь произведений книги Брюсова имеют общую сюжетно-проблемную основу, а именно: отношения мужчины и женщины в сфере интимных переживаний. Любовное чувство трактуется по-тютчевски, — как темная страсть, роковой поединок (не случайно книги, имя и стихи Тютева упоминаются уже в первом, программном произведении цикла — в «Дневнике...»; например «день был ясный, «Тютчевский» «как бы хрустальный»). Столкновение мужчины и женщины определяет судьбу каждого из участников рокового поединка и нередко заканчивается убийством, самоубийством, смертью как результатом извечного и непримиримого конфликта («Последние страницы из дневника женщины», «Пустоцвет», «Ее решение», «Через пятнадцать лет»).

Таким образом, «земная ось» существования человека протягивается между двумя полюсами, создавая одну из универсальных оппозиций *эрос-танатос*. Она соотносима с оппозицией *день—ночь*. По словам В. Иванова, ««между Ананке—Судьбой и Афродитой—Любовью поделен мир... не было в первоначальном веровании этого дуализма Судьбы—Губительницы и Любви—Родительницы, но улыбающаяся богиня и была сама Судьба. «Познай меня, — так пела Смерть. — Я — страсть»» [8, с. 410].

В книгах «Земная ось» и «Ночи и дни» произведения объединены в цикле по принципу фрагментарной композиции. Смысл принципа — в свободе от общей фабулы и общего сюжета, которые требуют единства мотивировки, как в романе. Здесь макроструктурой выступает композиция, иерархически объединяющая такие микроструктуры, как фабула и сюжет отдельных произведений, составных частей цикла. Фрагментарность становится полифоническим принципом для выражения внутреннего единства (Космоса) внешне беспорядочного множества (Хаоса) — первичного состояния мира. Хаос и Космос (ночное и

дневное, женское и мужское начала, Эрос и Танатос) — различные формы проявления дихотомической структуры Вселенной, частной жизни людей, субстанции личности (раздвоения двуединого человека).

Но полифонический принцип не сводится к дихотомической структуре: в перспективе «Ночей и дней» обозначается трихотомическая система, как онтологически и гносеологически вполне возможная. В принципе допустимы системы целых порядков. В «Ночном путешествии» свои ожидания иных миров герой высказал в форме инвективы, обращенной к Люциферу: «Я думал, что ты поведешь меня в области духов света и огня, чьи чувства и понятия в миллион раз сложнее и утонченнее моих; я думал, что ты поведешь меня во вселенные иного измерения, где что-то новое прибавится к мере всех предметов, или во вселенные иного времени, где кроме прошедшего, настоящего и будущего окажется нечто четвертое» [1, с. 134]. В отличие от Орфея, Одиссея, Энея и Данте, спутник Люцифера *взмыл в бездну*, где уже не было земных измерений, но не в ту, где, по выражению Гермеса Трисмегиста, «то, что вверху, подобно тому, что внизу» [4, с. 145].

Другой формой выявления ночного и дневного начал может служить оппозиция *сна* и *яви*. Вспомним эпиграф к книге и роль сновидений в композиции всего цикла и каждого произведения. С этой точки зрения, книга (ее нарративный корпус) обоснованно завершается эпизодом-сновидением, которому по-своему соответствует последнее произведение книги («психодрама» «Путник»). В названиях рассказа и «психодрамы» общее — однокоренные слова (действующие лица — путники), ибо познание — это *движение* и *пытание* естества. Познание есть путь, который начинается и продолжается Любовью (не случайно Эрос—желание и Пафос—страсть — братья как сыновья Хроноса), а прекращается Смертью. Мотив гносеологического озарения под влиянием эротических переживаний вообще присущ творчеству Брюсова. Одной из формул такого понимания связи любви и познания стали известные брюсовские стихи:

Любовью — с мировым началом
Роднится дух бессильный твой
(«Любовь», 1901).

В статье «Страсть» Брюсов связывал с любовным чувством духовное начало в человеке, а со страстью — телесное. Он переосмыслил концепции любви и страсти в учениях своих предшественников А. Шопенгауэра («Метафизика любви») и Вл. Соловьева («Смысл любви»). Отдавая должное любви как чувству в ряду других чувств, Брюсов связывал страсть с наукой и искусством, знанием и тайной: «Страсть в самой своей сущности загадка... Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша «голубая тюрьма», наша сферическая, плывущая во времени, Вселенная. Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них» [3, с. 25]. Эти слова подтверждают спра-

ведливость вывода исследователя темы ночи и дня в поэзии Брюсова: «Брюсовская ночь совершенно свободна от мистики. О тайне ночи Брюсов иногда говорит, но эта тайна вполне конкретная и определенная — страсть. Ночной мир Брюсов проектирует по образцу человеческого мира...» [7, с. 144].

В обеих книгах Брюсова суть два полюса (Любовь и Смерть) и соединяющая их «земная ось» экзистенции человека. В первой книге «ось» проходит через историю человечества и нанизывает прошлое, настоящее и будущее, тогда как во второй — проникает лишь будничное настоящее людей, ничем не замечательных вне сферы интимного чувства и чувственности. Всемирно-исторический фон создан как *вневременной* с помощью сложного переосмысления мифологических образов всех народов и всех времен. Иными словами, в книге «Земная ось» Вечное, как Эрос и Танатос, дано в его исторической длительности в трех ее объективных формах, а в книге «Ночи и дни» оно предстает лишь в одной из них — форме настоящего как единственно доступной человеку чувственной реальности, лишенной исторического (и героического) содержания, реальности как чередования временных мгновений в настоящем (символ пролетающих мгновений — мифические Оры), которые складываются в бесконечность, как «день и ночь в кругу времен».

Несомненно, Брюсов помнил слова Вл. Соловьева из статьи о лирике любимого им Ф. Тютчева: ««День» и «ночь», конечно, только видимые символы двух сторон вселенной, которые могут быть обозначены и без метафор» [15, с. 471], — когда 8 июня 1901 г. писал А. Шестеркиной: «Смена дня и ночи. Так бесконечность» [13, с. 635], и много позже, создавая книгу «Ночи и дни».

В эпических произведениях книги «Ночи и дни» заметно усилено субъективно-лирическое начало. Роль лирического героя играет рассказчик, часто выступающий как действующее лицо. Эта особенность сближает книги прозы с лирическими циклами. Однако финальные субциклы последних составлены из лиро-эпических произведений (лирических поэм, баллад), а первых — из драматических. Правда, «психодрама» «Путник», в отличие от трагедии «Земля» в «Земной оси», представляет собою монодраму или монолог, чем, в сущности, является всякое лирическое стихотворение.

В контексте художественного творчества Брюсова, стремившегося к синтезу искусств, прозаические циклы были переходной формой от лирики к роману. Так, цикл «Земная ось» предшествовал роману «Огненный ангел», а цикл «Ночи и дни» — роману «Алтарь Победы». Именно в этих циклах отработан прием повествования: в брюсовских романах повествователь выступает одновременно и как главное действующее лицо, благодаря которому последовательно осуществляется синтез лирического (субъективного) и нарративного (объективно-го) принципов художественного отражения действительности.

1. Брюсов Валерий. Ночи и дни: Вторая книга рассказов и драматических сцен. 1908—1912. М., 1913.
2. Брюсов В. Я. Рассказы и повести. Мюнхен, 1970.
3. Брюсов Валерий. Страсть // Весы, 1904, № 8.
4. Брюсов Валерий. Собрание сочинений в 7 т. М., 1974. Т. 4.
5. Брюсов В. Я. Письма к К. Д. Бальмонту // ГБЛ, ф. 386, оп. 69, д. 26.
6. Гречишкин С., Лавров А. Брюсов-новеллист // Брюсов Валерий. Повести и рассказы. М., 1983.
7. Давидович М. Г. Тема ночи в поэзии В. Я. Брюсова (К характеристике брюсовского стиля) // Науч. зап. науч.-исслед. каф. истории европ. культуры. Харьков, 1927, Т. 2.
8. Иванов Вячеслав. По звездам: Статьи и афоризма. СПб., 1909.
9. И. Л. Валерий Брюсов. Ночи и дни // Моск. ведомости. 1913. 23 апр.
10. Ильев С. П. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
11. Коншина Е. Н. Переписка и документы В. Я. Брюсова // Зап. отд. рукописей ГБЛ. М., 1965. Вып. 27.
12. Крайний Антон (Гиппиус З. Н.) Проза поэта // Литературный дневник. М., 1908.
13. Литературное наследство. М., 1976. Т. 85.
14. Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
15. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Собр. соч. Изд. 2-е. СПб., 1913. Т. 9.
16. Ходасевич В. Лед и пламень // Голос Москвы. 1913. 18—33 мая.
17. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: В. 2 т. М., 1983. Т. 1.
18. Briusov Valery. Rea Silvia i inne opowiadania. Warszawa, 1976.
19. Setschkareff V. The narrative prose of Briusov // Harvard University International Journal of Slavic Linguistic and Poetries. Harvard, 1959. Vol. 1—2.
20. Surcke Patricia. The function of narrative view-point in Brjusov's «Zemnaja os» // Die Welt der Slaven (München), 1981. Jg. 26, NES. H. 2. P. 346—356.

Статья поступила в редколлегию 15.10.88

А. С. Волковинский, асп.,
Черновицкий университет

Фельетон и поздняя проза В. Катаева (внутренняя преемственность)

Существенной особенностью современного литературного процесса является взаимопроникновение различных родов и жанров, образование необычных, во многом синтетических, жанровых форм. Уже несколько десятилетий специфика советской прозы в значительной степени определяется наличием лирико-документальных произведений. В их числе — прозаические сочинения В. Катаева 60-х — первой половины 80-х годов. «Его книги — не каприз фантазии автора, они подготовлены логикой художественного процесса» [4, с. 124].

Важное место в катаевских произведениях занимает мемуарно-биографический элемент. Сочетание документа и преобразующей его в эстетическую данность фантазии писателя повышает роль личностного начала в репродуцировании объективной реальности. Звеном, органично соединяющим достоверное и воображаемое, выступает авторское «я». Узаконение собственного присутствия не только вне сюжета, но и внутри его Катаев осуществляет путем внедрения принципа свободной компоновки материала. Фигура автора-творца, его мировос-