

дая седовласая женщина (...). Там, за этим маленьким окном, целый мир, аил, народ» [1, с. 44]. Перцептуальное время и пространство на уровне образа Сейде к концу повести расширяется до масштабов времени и пространства истории, народа, страны. Именно с ними теперь слита душа, судьба главной героини, именно по законам их жизни будет теперь жить и поступать эта женщина, осознавшая общенародные критерии справедливости и счастья.

Повесть «Лицом к лицу» заканчивается в романтически приподнятых тонах, выражающих авторский пафос преклонения перед женщиной, сумевшей стать выше родовых предписаний адата, поднявшейся до открытого протеста против человека, хотя и близкого ей по крови, но изменившего своему народу, своей стране.

Повесть «Лицом к лицу» завершает первый этап художественных поисков Чингиза Айтматова как прозаика. Его произведения этой поры в большинстве своем динамичны и драматичны по сюжетообразующим конфликтам, имеют законченный финал, в котором конфликтные ситуации доводятся до кульминации и, исчерпывая себя, практически исчерпывающе проясняют для читателя и героев повествования — простых людей из народа — и авторское отношение к ним. Они свидетельствуют об интенсивном освоении писателем материала актуальной действительности, эволюции используемых им изобразительно-выразительных средств. Накопленный автором в этот период опыт по художественному освоению действительности в дальнейшем найдет свое отражение при создании произведений, которые принесут ему поистине всенародную популярность и известность во всем мире.

1. *Айтматов Чингиз. Лицом к лицу: Сб. рассказов. Фрунзе, 1958.*

Статья поступила в редколлегию 05.11.86.

И. В. Козлик, асп.,
*Институт литературы
им. Т. Г. Шевченко*

К вопросу о своеобразии «панаевского» цикла Н. А. Некрасова

Изучение «панаевского» цикла Н. А. Некрасова представляет большой интерес, поскольку с ним непосредственно связано решение многих важных проблем современного литературоведения, в частности проблемы стихотворного цикла.

В изучении художественной природы цикла наблюдаются разные тенденции. Некоторые ученые отождествляют цикл с художественным произведением. С этим, по-видимому, связано возникновение концепции жанровой природы стихотворного цик-

да. Однако, рассматривая цикл как «особое жанровое образование» [12, с. 180], И. В. Фоменко фактически отождествляет его с книгой стихов на основании «неопределенности, зыбкости границ между этими двумя основными формами циклизации» [11, с. 34]. Н. Н. Старыгина вообще употребляет выражения «цикл-сборник», «произведение-цикл» [10, с. 147, 154, 155].

Концепции жанровой природы цикла противостоит иная точка зрения, в соответствии с которой цикл рассматривается как «явление большого лирического контекста, отмеченное повышенной прочностью контекстуальных связей между входящими в него произведениями» [7, с. 12] и определяется как особый «тип лирического контекста или его разновидность» [3, с. 34].

Действительную природу стихотворного цикла, как нам представляется, не исчерпывают ни жанровая, ни контекстуальная концепции. Вряд ли можно согласиться с категоричностью утверждения Т. В. Майоровой, что «стихотворный цикл лишён основных жанровых признаков» [7, с. 11]. С другой стороны, существует не только контекст цикла, но и контекст поэтического творчества, контекст сборника стихов и т. д. Каждый из этих контекстов представляет собой определенный тип лирического контекста. В то же время следует отличать стихотворный цикл от тех «идейно-тематических комплексов, которые в большей или меньшей степени характерны для любой поэтической системы» [5, с. 227], цикл от сборника или книги стихов. О. Г. Золотарева обратила внимание на наличие в историко-литературном процессе, с одной стороны, определенных идейно-тематических комплексов, а с другой — циклов как жанровых форм, считая, что это «две крайние точки, между которыми располагается множество «промежуточных» циклических образований» [5, с. 227].

В работах, рассматривающих проблемы поэтического цикла, понятия «стихотворный цикл» и «лирический цикл» часто употребляются как синонимы. Такое употребление, по нашему мнению, нецелесообразно, поскольку поэзия, хотя и включает в себя лирику, но не сводится к ней. Следовательно, любой лирический цикл является стихотворным циклом, т. е. циклом стихотворений, но не каждый стихотворный цикл является лирическим. Под лирическим циклом понимается «лишь такой стихотворный цикл, который состоит из лирических стихотворений, т. е. стихотворений, посвященных прежде всего раскрытию внутреннего мира поэта (лирического героя): его мыслей, чувств, переживания» [1, с. 39—40].

В русской поэзии XIX в. существуют два типа стихотворных лирических циклов, классифицируемых по наличию (отсутствию) осознанной авторской воли в их выделении и организации. Это авторские (собранные) и несобранные стихотворные циклы (или читательские, «свободные», как их еще называют ученые). Под авторскими понимают циклы, выделенные и орга-

низованные самими поэтами, под несобранными — циклы, возникающие стихийно, объективно, на основе соответствующих внутренних признаков стихотворений, воспринимающиеся как единство в практике читательского восприятия и в исследованиях ученых-литературоведов. Отличительной особенностью таких циклов является, как известно, их «несообразность», открытость, незамкнутость [5, с. 227—229]. Именно к разряду несобранных стихотворных циклов принадлежит «панаевский» цикл Некрасова, одно из самых малоисследованных явлений некрасовского творчества, что во многом связано с неизученностью проблемы несобранного стихотворного цикла. Изучение его ограничивалось либо анализом отдельно взятых стихотворений-компонентов, либо рассмотрением тех или иных особенностей и черт. Но специальных работ о «панаевском» цикле нет [2, с. 31]. В связи с этим спорной остается обоснованность выделения «панаевского» цикла как объекта самостоятельного изучения, не ясен хотя бы примерный состав цикла, не выяснено в должной степени своеобразие его художественной структуры, композиции и т. п. Решение данных вопросов позволит раскрыть глубже идейно-художественное своеобразие лирики Н. А. Некрасова и в то же время прояснить природу несобранного стихотворного цикла.

Как несобранный стихотворный цикл «панаевский» цикл Некрасова характеризуется следующим комплексом идейно-художественных признаков: концептуальностью (или единством концепции); сюжетно-тематическим единством (значение термина см. [13, с. 6—7]); внутренней логикой в построении цикла, определяемой логикой развития лирического переживания, художественной концепцией цикла; внутренними контекстуальными, циклическими связями, рождающими добавочные смыслы, которые не выражены по отдельности в стихотворениях-компонентах цикла; единым характером героев, отношений между ними; единством конфликта; стилистически-языковым своеобразием; хронологико-биографическим единством биографической основы, адресата, реальной романной истории взаимоотношений двух людей, протяженной во времени и имеющей выход в биографию поэта.

Исходя из этого, в «панаевский» цикл Некрасова можно включить такие стихотворения: «Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...» (1847); «Когда горит в твоей крови...», «Поражена потерей невозвратной...» (1848); «Так это шутка? Милая моя...» «Так, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...» (1850); «Мы с тобой бестолковые люди...» (1851); «О письма женщины, нам милой!...» (1852); «Давно — отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Тяжелый крест достался ей на долю...», «Ты меня отослала далеко...», «Где твоё личико смуглое...» (1855); «Тяжелый год — сломил меня недуг...», «Ты гордись, что в цветущие лета...» (1855—1856); «Прощание», «Прости» (1856); «Горящие письма» (1856—1877); «Я посетил

твое кладбище...» (1956); «Три элегии» (1874). Разумеется, ни о каком окончательном составе некрасовского цикла не может быть и речи, поскольку это несобранный цикл. Но выделение примерного состава необходимо для изучения его как жанрового образования, определенного художественного целого.

Процесс циклизации, захвативший также и любовную лирику Некрасова, обусловил возрастание роли диалогических отношений как жанрообразующего начала. Диалогичность стала важнейшим принципом построения и всего «панаевского» цикла, и отдельных его стихотворений. Конкретные формы построения диалога, специфика его содержания обусловлены своеобразием постановки Некрасовым темы любви, динамикой ее разворачивания, формированием художественной концепции в «панаевском» цикле.

Любовь воспринимается Некрасовым прежде всего как сложно, иногда противоречиво развивающиеся отношения между двумя людьми. Это привело к усилению драматического начала, выдвигению на первый план драматической сцены, где герои раскрываются также в поступках и действиях.

В некрасовском цикле перед нами предстают три ведущих образа: автор, герой и героиня. Причем диалектика развития цикла такова, что в его заключительной части образы автора и героя сливаются в один. Но в начале цикла они полностью дифференцированы.

«Панаевский» цикл открывается стихотворением «Если, мучимый страстью мятежной...» (1847), которое содержит в себе многие общие особенности цикла. Уже здесь поэт «берет любовную тему в ее ежедневной текучести, дробности, мелочности» [9, с. 36]. Уже в этом начальном стихотворении изображен диалог двух людей — сцена, лежащая в основе большинства стихотворений некрасовского цикла.

«...В стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...», — пишет В. И. Коровин, — изображена обычная семейная сцена... Герои стихотворения — пылкие, горячие и умеющие любить люди. Герой стихотворения уже раскаялся в нечаянно брошенном слове, но он признает за своей подругой право гневного и даже беспощадного ответа и только ждет прощения» [6, с. 115]. Подобную точку зрения поддерживает и Н. А. Портнова, отмечая, что перед нами — герой и героиня и именно «герой подсказывает все нюансы ее <героини, женщины> поведения» [9, с. 36].

Нам представляются подобные суждения ошибочными. В стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...» перед нами так или иначе предстают все три действующих лица некрасовского цикла: автор, героиня и герой. Но диалог ведут лишь автор и героиня. Образ героя, характеристика его чувства и поведения возникают только через диалог, в частности в речи автора. Здесь перед нами не «я»+«ты» — и возвращение за судом к «ты» [9, с. 36], как считает Н. А. Портнова, а только «ты», «твой», по отношению к героине и «рев-

нивый твой друг», «ему», «его», «безумный, но любящий друг» по отношению к герою. А носитель речи («я») — автор. То обстоятельство, что разговор ведет автор, а не герой, подтверждается назидательным тоном стихотворения. Само начало стихотворения союзом «если» и употребление глаголов прошедшего времени «позабылся», «проснулося» свидетельствует: речь автора — это ответ на только что произнесенную речь героини (союз «если», включающий в себя всю предыдущую реплику), а далее изображается не реально происходящая «обычная семейная сцена», как считает В. И. Корвин, а уже происшедшая сцена между героем и героиней, вызванная его ревностью. Ведь не может герой одновременно и создавать сцены ревности своей любимой, и учить ее тому, как она должна себя вести и как на эти сцены реагировать?!

Уже в этом стихотворении утверждаются новые отношения между мужчиной и женщиной, основанные на их полном равенстве, и любовь осмысливается как отношения свободных людей. Стихотворение условно можно разделить на две части: первая—третья строфы — назидание героине в том, как она должна защищать свое женское достоинство; четвертая—шестая строфы — объяснение героине того, как она должна поступить, когда несправедливость ревнивых упреков будет признана героем и «дождется минуты прощенья // Твой безумный, но любящий друг» [8, т. 1, с. 61]. Требуя от героини активно защищать свое человеческое достоинство, беспощадно отвечать на неоправданную ревность героя, автор в то же время подчеркивает, что главным остается сохранение любви, умение прощать. Именно в женщине видит поэт постоянную опору любви, считая, что любовь ее великодушнее, самоотверженнее любви героя. В стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...» нет никаких предопределений об исходе отношений между героями. Автор, предстает перед нами как искренний, доброжелательный, видевший и знающий жизнь человек. Он дает героине лишь правильный совет, но ничего не предсказывает. Любовь у Некрасова драматична, она сопровождается борьбой в душах любящих, но в ней нет изначальной трагичности, безысходности. Трагичной, безысходной любовь у Некрасова становится только на определенной стадии своего развития и в определенных условиях.

Стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...» связано диалогическими отношениями со стихотворением «Ты всегда хороша несравненно...» (1847), которое продолжает «панавский» цикл. Стихотворение представляет собой диалогизированный, драматизированный монолог. В первом стихе речь идет о героине, выражается ее оценка героем; во втором стихе объектом становится состояние самого героя; в третьем-четвертом стихах изображается реакция героини на данное состояние героя; в пятом—двенадцатом стихах на первый план выдвигается «ты» героини, и только в последней строфе герой опять предстает в роли объекта изображения, подытоживая все ска-

занное. Герой является субъектом речи (употребление местоимения «я»), но он также вместе с героиней включен в объект изображения («Но когда я уныл и угрюм» [8, т. 1, с. 64]). Момент речи героя дан в настоящем времени, изображаемая сцена происходила в прошлом. Обобщенный характер строки «Но когда я уныл и угрюм» говорит о том, что дальнейшая сцена и поведение в ней героини происходили неоднократно.

В стихотворении «Ты всегда хороша несравненно...» героиня как бы практически реализует советы автора, высказанные им в предыдущем стихотворении цикла. Не случайно здесь избирается ситуация, когда герой «уныл и угрюм». Именно в этот момент «скупая на ласки», имеющая веселый, но «насмешливый ум» героиня совершенно преобразается, чтобы поддержать любимого человека в трудную для него минуту, стремится рассеять его печаль и уныние.

Характерно построение стихотворения: первая—третья строфы представляют эмпирическую его часть, в которой собственно изображается сцена между героями, четвертая строфа — вывод героя, обобщающая часть стихотворения. Оценка героини героем дается не только в непосредственном изображении (вторая—третья строфы), но и через изображение результата ее усилий:

...С тобой настоящее горе
Я разумно и кротко сношу
И вперед — в это темное море —
Без обычного страха гляжу... [8, т. 1, с. 64]

Две заключительные строки показывают отношение героя к будущему, его страх перед ним. Свидетельством наличия постоянной тревоги за внешне мажорным, светлым, радостным настроением (тоном) является и тот факт, что звуковая форма стихотворения «Ты всегда хороша несравненно...» не соответствует содержанию [4, с. 123]. Это несоответствие «само по себе способно породить художественный эффект, создав за «кадром» тревожный, напряженный эмоциональный фон» [4, с. 124]. В этом, видимо, отражен внутренний кризис, который явился следствием необычности, кризисности положения героев, чья любовь была «незаконна», что прямо отразилось в тексте следующего стихотворения цикла «Когда горит в твоей крови...» (1848).

В стихотворении диалог ведут снова автор и героиня. И это не случайно. «Незаконность» любви героев, двойственность положения, в котором оказалась героиня, связанная законным браком с нелюбимым мужем и полюбившая героя, поставили ее перед необходимостью страшного для того времени выбора. Теперь становится ясным, почему именно к героине в начале цикла обращено прежде всего внимание поэта — ведь именно ей предстоит выбирать. Автор осмысливает две возможные ситуации: 1) «Когда горит в твоей крови // Огонь действительной любви...» и 2) «если страсть твоя слаба // И убежденье не глубоко...». Противоположность ситуаций обуславливает и противоположность решений: в первом случае —

Постыдных, ненавистных уз
Отринь насильственное бремя
И заключи — пока есть время —
Свободный, по сердцу союз [8, т. 1, с. 65];

во втором —

Будь мужу вечная раба,
Не то — расквасишься жестоко!... [8, т. 1, с. 65]

Автору по душе заключение свободного, по сердцу, союза (этому посвящены 10 из всех 14 стихов стихотворения). Но в то же время он требует выбора от героини полной сознательности. Характерно, что и в конце любовной истории некрасовских героев именно героиня ставит последнюю точку в их отношениях. Это символически отразилось в стихотворении «Горящие письма»:

Свободно ты решила выбор свой,
И не как раб упал я на колени;
Но ты идешь по лестнице крутой
И дерзко жжешь пройденные ступени!... [8, т. 3, с. 200]

Выражение героя «не как раб» указывает на свободный характер его отношений с героиней.

В своем цикле Некрасов изображает историю зарождения, развития и распада «свободного, по сердцу союза» своих героев. Почему же этот «союз» распался? Своеобразие изображаемой Некрасовым любви заключается в том, что это любовь юности, молодости, т. е. той поры, когда перед человеком впереди еще вся жизнь. Люди соединяют свои судьбы для того, чтобы, будучи поддержкой и опорой друг другу, вместе пройти всю жизнь. Наличие искреннего чувства у некрасовских героев является только необходимой основой (условием) для создания их «союза», не гарантируя еще постоянной прочности. Для того, чтобы этот «союз» был крепок, необходимы постоянные усилия двоих. «Фактическое равенство героев» заключается не только в допустимости взаимных упреков, но объективно делает необходимым равенство вклада героев в постоянное укрепление своего «союза». Именно такого равенства у некрасовских героев и нет («Поражена потерей невозвратной...», 1848). Уже в его первом стихе указывается на то, что в жизни героев произошло страшное событие. Хотя носителем речи является здесь герой, в стихотворении перед нами возникает сцена: меняется объект изображения — вначале герой, потом героиня. Причем изменение объекта происходит таким образом, что в поле зрения читателя попадают и герой, и героиня. В горькие минуты герой опять ждет спасительного участия со стороны любимой им женщины, не проявляя такого же участия по отношению к ней:

Я жду... но ночь не близится к рассвету,
И мертвый мрак кругом... и та,
Которая воззвать могла бы к свету, —
Как будто смерть сковала ей уста! [8, т. 1, с. 68].

Это и стало одной из главных причин разрыва отношений между ними. У Некрасова гибнет не героиня, а распадается «союз» героев, гибнет любовь героини, не нашедшая себе долж-

ной поддержки в любви героя. Трагедия некрасовских героев заключается в том, что, избрав и заключив «свободный, по сердцу союз», они не смогли сберечь его, развить и пронести через всю свою жизнь.

Как показал анализ, в «панаевском» цикле Некрасова нет четко определенной и сформулированной общей исходной концепции, с которой поэт подходил бы к изображению событий, чувств и отношений героев. Он раскрывает главную тему цикла — тему любви как отношений между людьми — индуктивно, идя не от идеи к факту, а от факта к идее. Это обусловило особенность развития лирической темы и диалогических отношений между стихотворениями цикла, при которой каждое последующее стихотворение является «кирпичиком» в постоянно надстраиваемом общем концептуальном «здании». Стихотворения как бы следуют за течением жизни и развитием чувств героев и отражают все то новое, что в этой жизни появляется. С этим связаны очевидная сюжетность и преобладание описательного начала в цикле. Те или иные обобщения делаются лишь на основе эмпирической, конкретно изображенной или происшедшей «за кадром», но описанной или охарактеризованной одним из героев сцены, хотя ни одно из них не является окончательным. Таким образом, идейно-художественная концепция некрасовского цикла формируется по всему ходу его сюжетного развития и определяется, в конечном счете, только обобщением всей совокупности происходящего в нем. Причем, большая доля обобщения лежит на читателе, его активности, стремлении понять и разобраться в происшедшем.

Создавая цикл в период становления реалистического метода, вбирая и творчески осваивая все лучшее, что было создано в русской поэзии в области психологического анализа, Некрасов по-своему подошел к изображению диалектики души, реалистически исследовав и показав объективные закономерности развития чувства, интимных отношений между людьми в социально-конкретных условиях жизни.

1. Гаркави А. М. Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1980. Вып. 5.
2. Гаркави А. М. Тютчев в восприятии Некрасова // «В Россию можно только верить...». Ф. И. Тютчев и его время: Сб. ст. Тула, 1981.
3. Дарвин М. Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982.
4. Журавлев А. П., Филиппова Т. С. Содержательность звуковой формы лирических стихотворений Н. А. Некрасова // Некрасовский сборник. Калининград, 1972.
5. Золотарева О. Г. К вопросу о «несобранных стихотворных циклах» 40—60-х гг. XIX в. («Утинский цикл» К. К. Павловой) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9.
6. Коровин В. И. Русская поэзия XIX века. М., 1983.
7. Майорова Т. В. Своеобразие циклических структур в поэтической системе Некрасова («На улице» и «Песни») // Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1983. Вып. 7.
8. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1—10.
9. Портнова Н. А. Из наблюдений над некрасовской «поэзией сердца» // Вопросы развития русской поэзии XIX века: Науч. тр. Куйбышев, 1975. Т. 155.
10. Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова (постановка вопроса) // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984.
11. Фомен-

ко И. В. О жанровом своеобразии лирического цикла // Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. 12. Фоменко И. В. «Последняя любовь» Н. Заболоцкого как лирический цикл // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. 13. Цилевич Л. М. О проблеме сюжетно-композиционного единства // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

Статья поступила в редколлегию 03.11.88

Б. П. Иванюк, ассист.,
Черновицкий университет

Значение «контекста целого» для аналитического восприятия художественного произведения (на материале стихотворений-сравнений Ф. И. Тютчева «Лето 1845» и «Н. Ф. Щербине»)

Основная проблема аналитического восприятия стихотворения связана с «контекстом целого», под которым мы понимаем воссоздаваемое рецептирующим сознанием структурно-смысловое единство произведения.

Во-первых, контекст целого способствует различению элементов содержательной формы, в роли которых выступают композиционно-речевые повторы. Во-вторых, он не только обнажает факт «двойного бытия» элемента содержательной формы — языкового, закрепляющего его словарное, так сказать, значение, и речевого, структурного, обусловленного его конкретно-индивидуальным значением, но и мобилизует воспринимающее сознание на соотнесение этих значений. В результате определяется стилевая характерность каждого отдельно взятого элемента формы. В-третьих, контекст целого, с одной стороны, обособляет каждый из элементов структуры на основании выполняемой им конкретно-индивидуальной функции. С другой стороны, восстанавливая синтагматические связи между элементами, контекст способствует осознанию того, что все многообразие функционального проявления последних обладает закономерностью, обусловленной в конечном счете авторским замыслом. Другими словами, контекст целого делает ощутимой стилевую организацию произведения.

Таким образом, контекст целого, обуславливая постепенное узнавание произведения превращает его из *вещи в себе* в *вещь для нас*, в факт читательского сознания.

Методологической основой использования контекста целого в качестве инструмента анализа произведения является диалектическая связь части и целого. Поскольку каждый элемент формы содержанием своей конкретно-индивидуальной функции участвует в осуществлении структурно-смыслового единства (в той или иной степени опосредованности), сам элемент оказывается частичным носителем контекста целого. Иначе говоря,