

УДК 821. 161.1

ХУДОЖЕСТВЕННО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ РАССКАЗ: ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ В МАЛОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЕ

Людмила Василівна Скібіцька

orcid.org/0000-0002-9623-9563

silvax@tut.by

Кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри

Кафедра журналістики

Установа освіти „Брестський державний університет імені А. С. Пушкіна”

Вул. Міцкевича, 28, 224016, м. Брест, Республіка Білорусь

Анотація. Досліджена структура оповідання, побудованого на художньому засвоєнні біографії чи фактів творчої біографії відомих письменників. У центрі подібних творів – зображення реальних людей (письменників) у вигаданих обставинах, які дозволяють авторові розкрити „загадку” письменника. Прикладом подібної форми є оповідання „Друзі” Ю. Олеші, „Дзвін брегета” Ю. Казакова. Природу творів названих авторів відрізняє різноманіття жанрових пластів – романний, новелістичний, лірико-філософський, художньо-біографічний, літературознавчий, – представлених у синкретичному типі поєднання в рамках малої оповідної форми.

Ключові слова: Ю. Олеша, Ю. Казаков, художньо-біографічне оповідання, новела, У. Бойд, синкретизм, жанрова модель.

Жанровая палитра современной малой повествовательной формы представлена многообразием моделей. В типологии, предложенной американским писателем У. Бойдом, среди других выделен такой тип рассказа, как „биографический”. Основываясь на собственном литературном опыте, У. Бойд отмечает, что структура этой жанровой разновидности привлекает „приемы из арсенала нехудожественной прозы: исторических сочинений, репортажей, мемуаров”. В центре такого рассказа – „изображение реальных людей в вымышленных обстоятельствах”. Для этого авторы используют (в частности, сам У. Бойд) необходимую литературу о персонажах. Иными словами, составляющей данного типа произведений является литературоведческая интерпретация. В целом, считает литературовед и писатель, определение

биографического рассказа может быть таким: „вымысел в рамках доступных проверке фактов. Биографический рассказ извлекает выгоду из игры с парадоксами, умудряясь сохранить пирог и в то же время съесть его. Это не что иное, как попытка высечь искру из соединения традиционно-прозаической и нехудожественной манеры повествования” [1].

Добавим к сказанному, что форма биографического рассказа предполагает синкретизм разных жанрово-стилевых слоев. В русской литературной традиции образцы такого рассказа представлены произведениями „Друзья” Ю. Олеси и „Звон брегета” Ю. Казакова, на основе которых мы попытаемся осмыслить вариации и потенциал данной жанровой модели. Полагаем, что дефиниция данной жанровой модели может быть уточнена: художественно-биографический рассказ, поскольку такое определение соответствует специфике формы и содержания повествования. Основанием для типологического рассмотрения названных произведений является „предмет” художественного освоения (факты биографии писателей).

Произведение Ю. Олеси написано в 1949 г. Короткий рассказ „Друзья” воспроизводит бытовой эпизод из школьной жизни. Заболевшего товарища пришли проведать его друзья. Все расположились вокруг болеющего, только один из них не мог найти себе места. Именно между этим посетителем и хозяином комнаты и будет развиваться сюжетное действие.

Повествователь выражает „точку зрения” неповоротливого посетителя, видит все как будто его глазами. Отсюда следующая характеристика персонажа: „Он, не спуская глаз, смотрел на хозяина комнаты, и взгляд его был полон любви” [6, с. 294].

Какова причина такого отношения? Он, хозяин комнаты, пишет стихи. Это – Пушкин, а восторженного почитателя все зовут Виленькой. Воспроизводится лицейский период жизни Пушкина, называются имена: Пушкин, Дельвиг, Виленька – этим, пожалуй, и исчерпана биографическая фактура. Но даже этих немногочисленных „реалий” достаточно: читательская „культурная память” активизируется при одном упоминании этих имен.

Пушкинское творчество для Ю. Олеси было образцом, прежде всего в отношении такого качества художественного мышления, как „выдумка”. Новеллистика прозаика развивает „пушкинскую линию” в эволюции русского рассказа. О том, что интерес Ю. Олеси к А. Пушкину, своеобразно отраженный в указанном рассказе, не был

случайным, свидетельствуют многие факты биографии писателя-прозаика XX века. Так, один из первых его стихотворных опытов был посвящен А. Пушкину. „Тема” Пушкина актуализируется в ироническом рассказе „Кое-что из секретных записей попутчика Занда” (1932), в цикле миниатюр „Первое мая” (1936) и др.

Названные выше произведения объединяет „точка зрения” автора на личность А. Пушкина (она затем будет „вложена” в уста Виленьки). Пафос ее – в таких строках Ю. Олеси: „На самом пороге мира – мы услышали: Пушкин” [5, с. 262]. Это детское воспоминание, но оно же будет доминировать в рассказе „Друзья”, впервые напечатаном в журнале „Мурзилка”, а следовательно, структура этого произведения осложнена и особенностями детского читательского восприятия.

Характерно, что „точка зрения” Виленьки (ребенка) связана с одним из важнейших мотивов в творчестве Ю. Олеси – мотивом зависти. В рассказе „Кое-что из секретных записей попутчика Занда” этот мотив обретает ироничную трактовку, но сущностное зерно его – восхищение и преклонение перед гением Пушкина: „Был также такой Пушкин, который писал эпические поэмы и шуточные стихи и послания, и был поэт трагический, и, кроме того, писал повести, и критические статьи, и песни, и был редактор. Ему можно завидовать более, чем кому-либо другому, потому что он, тогда ему было 24 года, написал трагедию „Борис Годунов”. Он был картежник и веселый человек, и в такой молодости, как двадцать четыре года, создал произведение – сказанную трагедию, – которая достигает такого совершенства, которого ни до него, ни после него не бывало” [5, с. 248]. Мотив зависти будет присутствовать и в художественном мире рассказа „Друзья”, но утратит даже намек на возможность иронического истолкования.

Тема рассказа „Друзья”, по сути, заявлена в заголовке. Это тема дружбы, традиционная и в пушкинской поэзии, наиболее полно представленная в лицейский период творчества (1811–1817 гг.). У Ю. Олеси в рассказе и воссоздан этот период, хотя и не назван лицейским (в художественном мире рассказа герои – школьники), зато в тексте произведения есть реминисценции из пушкинских стихотворений, посвященных друзьям.

В большинстве дружеских посланий А. Пушкина лицейского этапа звучат анакреонтические мотивы пира и веселья („Пирующие студенты”, „Мое завещание друзьям” и др.). Эти же мотивы сопряжены у юного Пушкина с темой поэта и поэзии и с темой

дружбы. В стихотворении „Моему Аристарху” утверждается, что стихи пишутся не для бессмертия и славы, а для настоящего мгновения, а ценность своих стихов молодой Пушкин видит прежде всего в их оценке друзьями. Как преобразует эту „объективную литературную” данность Ю. Олеша?

Как и реальный Пушкин, олешинский персонаж читает стихи, посвященные друзьям, в частности Дельвигу. Однако основное сюжетное действие развивается между Пушкиным и Виленкой. Его восприятием структурируется повествование. Именно Виленка, неповоротливый, неуклюжий, видит Пушкина в лучах солнца. „Пушкин уже не лежал, а сидел на постели. Лучи заходящего солнца косо падали на стену, у которой он сидел, и в этих лучах лицо его казалось золотым” [6, с. 295]. Это реализованная метафора („солнце русской поэзии”) – нимб вокруг головы Пушкина.

А сам Виленка, хотя считал поэзию призванием всей своей жизни, очень тяжело писал: „Поэзию он считал призванием своей жизни, и вместе с тем ничего не было для него труднее, как написать стихотворную строчку” [5, с. 295]. Он все-таки верил, что когда-нибудь „у него из-под пера вылетит стих, такой же легкий, такой же звонкий и так же попадающий в сердце, как стих Пушкина”. Преданный поэзии, он, в отличие от остальных, не ждет, когда же наконец Пушкин прочитает стихи о нем, – он ждет чуда: „Он вообще забыл о себе, весь отдавшись поэтическому восторгу. Он чувствовал по голосу поэта и по его жесту, что чтение подходит к концу, и очень страдал от этого: ему хотелось, чтобы Пушкин читал вечно!” [5, с. 295].

Пушкин читает стихи, посвященные ему, – и раздается хохот, товарищи скандируют строки по нескольку раз, Виленка растерянно стоит среди них.

Моцарт и Сальери? Еще одна пушкинская тема. Но Олеша ее решает по-другому:

„Но тут белая рубашка появилась среди синих мундирчиков. Пушкин, вскочив с постели, подбежал к другу.

– Что я должен сделать, чтобы ты простил меня? – воскликнул он.
– Ну, говори! Что же ты молчишь? О, как я себя презираю! Что я должен сделать?

Глаза Пушкина горели. Маленькими руками он комкал рубашку на своей широкой груди. Видно было, что он готов на все.

– Что я должен сделать? Ну, говори!..

– Я тебя прощу, если ты...
– Ну?
– Если ты...
– Ну, говори!
– Если ты еще раз прочтешь это дивное стихотворение! Ах, Пушкин, Пушкин...
И Виленька обнял друга.
– Ах, Пушкин! – повторял он. – Ведь я знаю, что ты добрый друг! А если судишь меня строго, то ведь это потому, что ты знаешь, как высок долг поэта. Ты и себе строгий судья, а что я перед тобой? Ну, прочти, прочти еще раз! Тебя можно слушать вечно, Пушкин!” [5, с. 296].

Итак, темы дружбы, поэта и поэзии в рассказе Олеси тоже соединяются, как и в лирике Пушкина. Однако Олеша пишет о художнике самоотреченном (Виленька каждую ночь жег упорно свечу, добиваясь легкости пушкинской фразы), о том, как сурова поэзия, и что самый строгий судья – это сам поэт, сам художник. Таким образом, из бытового эпизода делается широкое обобщение. Олеша взял за основу пушкинский биографический фрагмент, представил его живым, наполнил светом, жизнью и использовал для решения целого комплекса проблем: что есть искусство? кто такой художник? в чем тайна творчества? в чем истинность оценки творчества?

Во многом слова, обращенные Виленькой к Пушкину, – это квинтэссенция авторской тенденции в произведении, суть которой в признании высокой миссии художника, которая есть одновременно высокой ответственностью.

В книге „Ни дня без строчки” (раздел „Золотая полка”) Олеша часто размышляет об особенностях функционирования литературы, о колебаниях литературных репутаций: „Как они, Гоголь, Пушкин, заслонили собой почти всех, кто писал одновременно! Того же Анненкова, Аксаковых, еще многих... Великие фигуры Пушкина, Лермонтова, Гоголя заслонили от нас целый ряд писателей тех времен...” [6, с. 483]. Эта авторская мысль отчетливо ощущается и в рассказе „Друзья” (В. Кюхельбекер (это он назван Виленькой), как и другие поэты пушкинской поры, находился в тени величия гения Пушкина).

В пушкинской трактовке образа Кюхельбекера присутствует юмористический пафос. Строки, посвященные Виленьке в рассказе

Олеши, взяты автором из стихотворения Пушкина „Пирующие студенты” (1814):

Писатель за свои грехи,
Ты с виду всех трезвее,
Вильгельм, прочти свои стихи,
Чтоб мне заснуть скорее!

Подобный пафос (ближе к иронии) окрасит строки из стихотворения 1819 года „За ужином...”. В позднем творчестве Пушкина появится иной тип авторской эмоциональности – элегический и трагический („Кюхельбекеру”, 1825, „19 октября”, 1825), где адресат стихотворений будет назван „братом родным по музе, по судьбам”.

Во многом рассказ Олеши представляет собой попытку осмыслить взаимоотношения Пушкина и Кюхельбекера – гения и трудолюбивого поэта. Пушкинская антиномия „Моцарт и Сальери” присутствует в структуре олешинского рассказа подтекстово. Автор намеренно упрощает эту коллизию в бытовом времени рассказа: „Все ждали: что же именно скажет Пушкин о злополучном поэте? Всегда есть в среде школьников один, над которым посмеиваются. Хоть и любят, но все же посмеиваются. В школе, где учился Пушкин, посмеивались над Виленькой” [2, с. 295]. В этом фрагменте доминирует педагогический аспект (рассказ предназначен детям и назван „Друзья”). „Упрощение” ситуации только высвечивает внутренний план произведения: развязка рассказа устраняет остроту пушкинской оппозиции. Высокий долг поэта – вот что является препятствием для зависти, подлости, низких поступков. Этим долгом ведомы и олешинский Пушкин, и Виленька. Это понятие – основа нравственно-эстетического мышления автора рассказа.

Заметим, что Олеша намеренно уклоняется от такой характерной для биографического рассказа составляющей, как авторская литературоведческая интерпретация (наличие которой мы увидим в рассказе Ю. Казакова „Звон брегета”). Вероятно, во многом это обусловлено тем, что рассказ предназначался детям, и в целом его структура соответствует особенностям детского восприятия (внешняя „упрощенность” коллизии – перевод ее в плоскость бытового конфликта между школьниками, драматизация повествования, „дидактические” элементы и т. д.). На наш взгляд,

своеобразие этому произведению как раз и придает симбиоз „детского” и „биографического” рассказов, которые, по сути, являют собой оксюморонное сочетание. В свою очередь, соединяясь с поэтикой новеллы, оксюморон осознается как структурный стержень произведения.

Внимание писателя Ю. Казакова привлек другой поэт-классик – М. Ю. Лермонтов. Роковая тайна „изжелта-смуглого поэта с сумрачными глазами” тревожила сердце и творческое сознание Ю. Казакова, не давала ему покоя, „смутила непостижимостью очевидных противоречий” [3, с. 99].

„Образ его, смутен, загадочен для нас” [3, с. 99], – писал Казаков в 1964 году, через пять лет после создания рассказа о Лермонтове „Звон брегета”, в котором он и представил свою, художническую интерпретацию тайны образа поэта XIX века. Это рассказ, в основе которого воссозданы события одного дня жизни Лермонтова (накануне трагической гибели Пушкина на дуэли).

Мысль Казакова-художника – понять тайные движения души героя – реализуется через проникновение в глубины психологии персонажа и воссоздание этих самых „пробежавших чувств, промелькнувших событий” (М. Ю. Лермонтов) в иной реальности – художественной, устанавливая, таким образом, диалог с прошлым. Композиционно произведение состоит из трех частей, функционально, структурно, стилистически отличающихся друг от друга: „предыстория”, „рассказ о событии”, „эпилог”.

Исследователи прозы Ю. Казакова называют такой характерный для него стилевой принцип, как „поэтика психологического параллелизма” (Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий). Он организует и ассоциативное поле рассказа. Начинается произведение с зимнего пейзажа, структурированного оппозицией „тьма – свет”. „Еще далеко было до солнца <...>, но по темным, с редкими пятнами тускнеющих фонарей улицам <...> торопился мелкий чиновный люд”; „Чуть ли не к десяти часам вошло наконец солнце, и поднималось оно медленно <...> вошло будто затем только, чтобы взглянуть, не исчезла ли, не рассыпалась ли прахом за ночь великолепная столица. И увидев, что не исчезла, тут же подвернулось мглой облаков. Так начинался этот ослепительный с утра и тотчас померкнувший зимний петербургский день” [2, с. 171]. Последняя фраза – своеобразный итог природному состоянию, но одновременно и тезис, который затем получает свое развитие в иной плоскости – в сфере человеческой души, ее тайных

движений. Казаков в одном предложении обозначил необычность дня, о котором пойдет речь, а также роковую подоплеку в нем: „...начинался ослепительный с утра и тотчас померкнувший” – антиномичность здесь обрела законченную форму, задав лирико-драматическую тональность последующему повествованию.

„Параллелью” состоянию в природе выступает непреодолимое стремление героя-Лермонтова, который „в день этот... положил себе ехать к Пушкину” [2, с. 171]. Изображение душевного состояния героя также построено на антитезе, но она многоаспектна: противопоставлено то, что вызывало „смертельную тоску бесцельности жизни”, тому одному, что „он любил еще, мучительно и жарко”, – поэзии [2, с. 172].

В свою очередь и это „единственное” оказывается также раздвоенным: в поэзии „царствует Пушкин”, но „не тот, маленький и вертлявый, уже лысеющий Пушкин...”, а „другой – о котором нельзя было думать без слез” [2, с. 171]. Подобным же противоречием объясняется, почему Лермонтов ранее не встретился с Пушкиным: он жаждал быть знакомым, но не хотел „пустого знакомства” [2, с. 172].

Новое противоречие осложняется бытийной мотивацией, переводит прежнее в иное времяизмерение, сопрягается с антиномичностью житейного плана „праведник – грешник”. „Он хотел прийти к нему как поэт и не мог еще, не смел, не был уготован” [2, с. 172]. Далее оппозиция „праведник – грешник” будет развиваться в настоящем, реализуясь в противопоставлении „идеального” (поэзия) и „греховного” (обычная жизнь), породит ощущение фатальности, предопределенности пути (условно назвать который можно „обращением грешника” (И. И. Шпаковский). Путь героя осложнит романтический мотив рока: звон брегета будет отсчитывать этапы этого пути, сообщит высокую трагедийную ноту повествованию, а библейский реминисцентный фон („...какой-то вещий голос сказал ему: «Иди!»” [2, с. 172]) наполнит мотивацию действий онтологической семантикой. Лермонтов придет к осознанию важности встречи, которую ничто не сможет предотвратить, и устремится к перелому в своей судьбе. Все то, что привело его к решению, подано в ретроспекции: так создавался фон прошлой жизни, сформировавшей личность героя.

Переход к настоящему передан в движении: Казаков поминутно прослеживает географию пути героя. „В час пополудни” – „ресторация Дюме, на углу Гороховой и Морской”;

„половина третьего” – „дом Ростопчиной”; „в пять часов” – „к дому на Мойке”; затем прогулка „по Зимней канавке, выходя каждый раз на Мойку”; „шесть” [2, с. 172–177] – встреча, которая состоялась и не состоялась. Путь героя воссоздается намеренно детально: беседы, диалоги с многочисленными приятелями, знакомыми. Но это внешняя динамика – „тайная лихорадка” его более существенна, она просвечивает светскую, явную жизнь персонажа, показывая ее иллюзорность, несправедливость, „греховность”.

Увидев умирающего Пушкина, Лермонтов слышит тот голос, который повелевал ему идти: „Так вот оно что! – как будто произнес кто-то в нем. – Так вот оно что!” [2, с. 178]. Уже дома он „воображал весь свой сегодняшний день”: ресторацию Дюме, визиты, залы, лестницы, разговоры – и „себя среди всего этого” [2, с. 179]. В сознании Лермонтова возник образ из прошлого – того, кто воплощал для него идеальное начало: „И среди всех, точно такой же, как и все, так же отдавший руку чему-то яркому, бледному, сверкающему <...> так же шел, как шли впереди и сзади него, в глубь дворца по бесчисленным анфиладам залов – шел камер-юнкер с усталым лицом и пепельными африканскими губами” [2, с. 179]. Ассоциативность воображаемых картин устанавливает бытийные связи между прошлым и настоящим и расширяет художественное время и пространство произведения. Она же не поляризует оппозицию „праведник – грешник”, а приводит эти полюсы в состояние „перевыражения”. Лермонтову открывается то, что уже знал Пушкин – не тот, „о котором нельзя было думать без слез”, а „камер-юнкер с усталым лицом”, идущий по анфиладам залов.

Брежет отзванивал этапы этого открытия: среди привычного застолья с гусарами Лермонтов „вдруг... вспомнил о Пушкине и смолк на полуслове”, встал и вновь отправился по пути; затем в доме Ростопчиной упоминание о Пушкине заставило его отринуть суетную мишуру светской беседы и возобновить прерванный путь; наконец, прогулки-размышления у дома на Мойке, ожидание встречи и трагический ее исход, принесший Лермонтову осознание сопричастности к миру „анфилад и лестниц”, несмотря на прежнее противопоставление „я – мир”.

Художественными средствами реалистического письма Казаков не дал возможности своему герою, с его поистине романтической раздвоенностью, создать миф и утвердиться в статусе „праведника” (который Лермонтов признавал за

Пушкиным). Казаков пишет „эпилог” к своему рассказу, в котором события вновь утрачивают детализацию и представлены в пространственно-временной перспективе. Вновь реализуется принцип психологического параллелизма: „чернели и серели деревни, торчали вытаявшие из-под снега голые лозины, дрожали на ветру” – „и было у Лермонтова смутно на душе. Он ехал далеко, ехал, чтобы через пять лет, точно так же, как и Пушкин, пересказав и описав смерть свою, быть убитым из пистолета выстрелом в сердце” [2, с. 179]. Новеллистический пуант ослабляется подобным постфактным повествованием, ибо оно придает произведению (наряду с „предысторией”, совмещением временных пластов в центральной части) черты иного жанрового образования.

В центр повествования Казаков поставил один фрагмент из жизни героя и выстраивал его в соответствии с поэтикой новеллы. Но экскурсы в прошлое, сопоставление его с настоящим и будущим создали впечатление пространственно-временной полноты, а это позволило увидеть „связь решающего, поворотного момента в жизни героя со всей его судьбой, а ту судьбу – в связи с другими жизнями и судьбами, с миром, с бытием” [4, с. 55]. Так реализовалось в рассказе романное начало.

В то же время романизация рассказа Казакова осложнена сильнейшим лирико-философским началом, которое связано с понятием „автобиографичность”. „Произведения всех авторов автобиографичны... автобиографичны в том смысле, что все, чем их произведения наполнены,... когда-то... происходило в жизни самого автора” [3, с. 31], – писал Казаков. Можно понимать это высказывание и буквально: прозаик „темным декабрьским днем 1958 года приехал специально в Ленинград, направился к пушкинской квартире на Мойке, не зная, как справиться с мыслью – почему Лермонтов, боготворивший Пушкина, так с ним никогда и не встретился?” [3, с. 99]. Ему пришлось „реинкарнировать” в Лермонтова, чтобы понять его тайну, ответить на вопросы, с этой тайной связанные. Постигал же внутренний мир своего героя Казаков, практически полностью устранив внешние проявления повествователя, который „не рядом с читателем, а рядом с героями, не вне, а внутри художественного мира” (Л. М. Цилевич). Лирическая природа такого образа повествователя в казаковском рассказе несомненна: она в отсутствии специальных отступлений, в раздумьях героя, в изображении его эмоций, настроения, в самой поэтике психологического параллелизма. Сопряжена эта

лирическая интонация со стремлением придать психологическим нюансам внутренней жизни универсально-бытийный характер.

Исследователи (в частности, В. Турбин) отмечали, что у Казакова был „прочен” дар стилизации. Особенный случай в этом смысле – „Звон брегета”. В нем не предполагается даже „некоторое отчуждение от собственного стиля автора” (К. А. Долинин), как раз в силу того, что стилизуемое органично свойственно Казакову. По сути, жанровую природу с точки зрения стиля можно определить как „рассказ-стилизация”, ориентированный на воспроизведение черт и свойств не столько индивидуально лермонтовского стилевого контекста, сколько контекста исторической лермонтовской эпохи. А это напрямую связано еще с одной жанровой особенностью произведения, которая являет ипостась Казакова-биографа.

Казаков использует фактуру реальной биографии Лермонтова: она создает атмосферу подлинности происходящего. Скрупулезно прослеженная география пути Лермонтова в роковой день, и встречи с реальными лицами (Монго-Столыпин, Ростопчина, Данзас – им всем даны лаконичные портретные характеристики), и воспроизведение диалогов с обращениями-прозвищами (Монго, Майошка) и т. д. – все это призвано сообщить образу Лермонтова черты реального исторического человека. Но со всей этой историко-документальной конкретикой соседствует полное отсутствие исторических дат (они опознаются ассоциативно, рассчитаны на культурную память читателя). Отсчет детально ведется в эпическом времени, но отсутствует во времени историческом, поскольку это оказывается неактуальным с точки зрения идеи, равно как и необходимость назвать стихотворение, написанное Лермонтовым.

„Эпилог” начинается с констатации: „Стихи на смерть Пушкина Лермонтов написал в ту же ночь” [2, с. 179]. В этом контексте все предшествующее повествование можно трактовать как художественно-литературоведческое исследование истории создания знаменитого стихотворения „Смерть поэта”, которое, вероятно, и подсказало Лермонтову, что „он уготован”. Одним констатирующим предложением автор рассказа и ограничился, открыв тем самым путь к установлению разноуровневых связей лермонтовского произведения и казаковского рассказа, что, на наш взгляд, заслуживает отдельного изучения.

Проведенный анализ позволяет нам утверждать, что особенности художественного исследования биографии в рамках

художественно-биографического рассказа обусловлены рядом факторов:

– толчком к появлению подобных произведений является интерес авторов к личностям Лермонтова (Ю. Казаков) и Пушкина (Ю. Олеша);

– в центре подобного повествования находится один факт из биографии писателя, что обусловлено требованием объема малой формы;

– жизнь главного героя дается не развернуто, его характер раскрывается через одно или ряд обстоятельств, являющихся, однако, поворотными, тем самым раскрывающими сущность его личности;

– сюжет в рассказе концентрический, построенный на принципе симметрии двух событий, составляющих минимум;

– в рассказе отсутствует многоплановость речевых пластов (как, например, в романе, а также в повести), преобладает однонаправленность речевого стиля – она реализуется в принадлежности речи одному субъекту;

– структуре финала рассказа свойственна смысловая незавершенность и двуплановость – он может трактоваться и как некий казус (новеллистический признак), и как притча (поучение, приведение к какому-либо общему знаменателю).

1. Бойд У. Короткие встречи [Электронный ресурс] / У. Бойд. – Режим доступа : <http://old.russ.ru/perevod/20041019-pr.html>.
2. Казаков Ю. П. Осень в дубовых лесах: Рассказы, повести / Ю. П. Казаков. – М. : Современник, 1983. – 575 с.
3. Кузьмичев М. Юрий Казаков: набросок портрета / М. Кузьмичев. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 286 с.
4. Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика / А. В. Кубасов. – Свердловск : СПТИ, 1990. – 73 с.
5. Олеша Ю. К. Избранное / Ю. К. Олеша. – М. : Правда, 1983. – 639 с.
6. Олеша Ю. Избранное / Ю. К. Олеша ; вступ. ст. В. Б. Шкловского. – М. : Худож. лит., 1974. – 576 с.

ХУДОЖЕСТВЕННО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ РАССКАЗ: ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ В МАЛОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЕ

Людмила Васильевна Скибицкая
orcid.org/0000-0002-9623-9563
silvax@tut.by

*Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой
Кафедра журналистики
Учреждения образования
„Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина”
Ул. Мицкевича, 28, 224016, г. Брест, Республика Беларусь*

Аннотация. Анализируется жанровая модель рассказа, предметом художественного освоения в которой выступает биография или факты творческой биографии известных писателей. В центре подобных произведений оказывается изображение реальных людей (писателей) в вымышленных обстоятельствах, которые позволяют автору раскрыть „загадку” писателя. Примером подобной формы являются рассказы „Друзья” Ю. Олеша, „Звон брегета” Ю. Казакова. Природу произведений названных авторов отличает многообразие жанровых слоев (романный, новеллистический, лирико-философский, художественно-биографический, литературоведческий), представленное в синкретическом типе соединения в рамках малой повествовательной формы.

Ключевые слова: Ю. Олеша, Ю. Казаков, художественно-биографический рассказ, новелла, У. Бойд, синкретизм, жанровая модель.

ART-BIOGRAPHICAL STORY: ESPECIALLY STUDY THE BIOGRAPHY OF THE WRITER IN A SMALL NARRATIVE FORM

Liudmila Skibitskaya

orcid.org/0000-0002-9623-9563

silvax@tut.by

Department of Journalism

Educational establishment „Brest state University named after A. S. Pushkin”

Ul. Mickiewicz, 28, 224016, Brest, Republic of Belarus

Abstract. The article analyzes the genre model of the story the subject of artistic exploration in which advocates biography or facts biography famous writers. In the center of such works is the image of real people (writers) in the imaginary circumstances, which allows the author to reveal the mystery of the writer. An example of such forms are stories of “Friends” Y. Olesha, “Jingle Breguet” Y. Kazakova. Yuri Olesha recreated scene of the Lyceum period of Pushkin's life. Y. Kazakov tried to unravel the mystery of the fateful day in the life of Mikhail Lermontov. The nature of the works of these authors distinguish the variety genre layers: a novel, short story, lyrical and philosophical, artistic and biographical, literary – which are presented in a syncretic type of connection within a small narrative forms.

Features of the study of biography in the framework of artistic-biographical story based on several factors:

- the cause of these works is the interest of the writers to the personalities of Lermontov (Yuri Kazakov) and Pushkin (Yuri Olesha);
- the connection of the facts of biography with fiction and conjecture;
- in the center of the story – one fact from the biography of the writer, due to the volume of small form;
- the nature of the character is revealed in situations that define the essence of his personality;
- the narrative is dominated by “point of view” of one subject;
- the structure of the finale of the story, inherent to semantic incompleteness and diversity.

Key words: Y. Olesha, Y. Kazakov, art-biographical story, a shot story, William Boyd, syncretism, genre model.

References

1. Boid U. Korotkie vstrechi [Short meeting]. Available at: <http://old.russ.ru/perevod/20041019-pr.html> (accessed 22 September 2015). (in Russian).
2. Kazakov Iu. P. *Osen' v dubovykh lesakh: Rasskazy, povesti* [Autumn in the oak forest: Stories]. Moscow, 1983, 575 p. (in Russian).
3. Kuz'michev M. *Iurii Kazakov: nabrosok portreta* [Yuri Kazakov: Sketch portrait]. Leningrad, 1986, 286 p. (in Russian).
4. Kubasov A. V. *Rasskazy A. P. Chekhova: poetika* [Rasskazy A. P. Chekhova: poetika]. Sverdlovsk, 1990, 73 p. (in Russian).
5. Olesha Iu. K. *Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, 1983, 639 p. (in Russian).
6. Olesha Iu. *Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, 1974, 576 p. (in Russian).

Suggested citation

Skibitskaya L. Khudozhestvenno-biograficheskii rasskaz: osobennosti issledovaniia biografii pisatel'ia v maloi povestvovatel'noi forme [Art-biographical Story: Especially Study the Biography of the Writer in a Small Narrative Form]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2015, no. 92, pp. 117–130. (in Russian).

Стаття прийнята до друку 10.10.2015 р.