

## Литература

1. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т.– М.: Худож. лит., 1990.– Т. 1.– 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т.– М.: Худож. лит., 1994.– Т. 4.– 639 с.
3. Беззубов В. И., Карлик Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг. // Учен. зап. Тарт. ун-та, 1979.– Вып. 491.– № 31.– С. 59–83.
4. Гомон А. М. „Сміховий світ” прози Леоніда Андреева: Автореф. дис. ... канд. ... філол. наук.– Х., 2004.– 21 с.
5. Мескин В. А. Художественный метод Л. Андреева и экспрессионизм // Пробл. поэтики рус. лит. XIX века.– М., 1983.– С. 141–149.
6. Московкина И. И. Между „pro” и „contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева.– Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005.– 288 с.
7. Московкина И. И. Проза Леонида Андреева: жанровая система, поэтика, художественный метод.– Х.: ХНУ, 1994.– 152 с.
8. Татаринев А. В. Леонид Андреев // Рус. лит. рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 х кн.– М.: Наследие, 2001.– С. 286–340.
9. Топоров В. Н. К символике окна в мифологической традиции // Балто-славянские исслед.– М., 1983.– С. 164–185.
10. Сухоруков В. А. Мифопоэтика и жанровое своеобразие драмы Л. Андреева „Океан” // Вісн. Харк. ун-ту.– Х., 1999.– № 448.– С. 206–209.
11. Шишкина Л. И. Роль природы в повести Л. Андреева „Жизнь Василия Фивейского” // Человек и природа в художественной прозе.– Сыктывкар: Б. и., 1981.– С. 15–32.

УДК 821.161.0

*Людмила Скибицкая*

### ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (на примере рассказов Ю. Казакова и М. Стрельцова)

Автор статьи исследует, как реализуются в заглавиях сущностные признаки лирической прозы. Анализируются функции и структура заглавия в жанровой модели лирического рассказа русского и белорусского писателей.

**Ключевые слова:** лирическая проза, лирико-психологический рассказ, лирико-философский рассказ, заголовочно-финальный комплекс.

**Скибицкая Л. Поэтика заголовків ліричної прози (на прикладі оповідань Ю. Казакова й М. Стрельцова).** Автор досліджує, як у заголовках реалізуються сутнісні ознаки ліричної прози. Проаналізовано функції та

структура заголовка в жанровій моделі ліричного оповідання російського й білоруського письменників.

**Ключові слова:** лірична проза, лірико-психологічне оповідання, лірико-філософське оповідання, заголовно-фінальний комплекс.

**Skibitskaya L. Poetics of Lyric Prose Titles (on the Examples of Y. Kazakov and M. Streltsov's Short Stories).** The author of the article investigates how essential features of lyric prose are realized in titles. The functions and the structure of the titles in the genre model of a lyric short story of Russian and Belarusian writers are analyzed.

**Key words:** lyric prose, lyric-psychological short story, lyric-philosophical short story, title-final complex.

К числу актуальных в современной литературоведческой науке относятся проблемы поэтики заглавия и лирической прозы, ее родовых, видовых и жанровых характеристик. Они находятся в стадии актуализированного изучения, о чем свидетельствуют научные публикации, появившиеся за последнюю четверть XX века. „Феномен заглавия” является, например, предметом научных интересов участников международных конференций „Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста” (РГГУ). Начиная с 60–70-х годов XX века в связи с интенсивной лиризацией эпоса и драмы продолжается активная дискуссия по проблемам лирической прозы (в работах Э. Бальбурова, М. Кузнецова, А. Эльяшевича и др.). Мы попытаемся объединить эти две проблемы и определить частное направление, связанное с постановкой вопроса о том, может ли заголовочно-финальный комплекс рассматриваться в качестве существенной черты лирической прозы и на какие аспекты в лирическом мироощущении авторов он указывает. Актуальность обозначенной проблемы обусловлена также тем фактом, что проза Ю. Казакова и М. Стрельцова детально не исследована в типологическом отношении. Исключение – статья Н. Игруновой [3], которая, на наш взгляд, наиболее точна в предположениях относительно того, с кем сравнивать творчество Михася Стрельцова в русско-белорусском литературном контексте.

Между тем оснований для подобной типологической параллели немало. Обе фигуры в русском и в белорусском литературоведении осмысливаются как феноменальные явления (критики говорят о

„загадке” этих писателей). Они уходят из жизни в 55-летнем возрасте, оставив ощущение „незавершенности”, „неразгаданности”.

Ю. Казаков и М. Стрельцов – представители „филологического” поколения (термин принят белорусским литературоведением, однако вполне уместен для обозначения поколения Ю. Казакова в русской литературе). В 50-е годы на первом курсе Литературного института учился Юрий Казаков, практически в одночасье ставший писателем после создания рассказа „На полустанке”. М. Стрельцов оканчивает в 1959 году отделение журналистики филфака БГУ. Дебютный рассказ „Блакiтны вецер” (1957), как считают современные критики, засвидетельствовал литературный феномен писателя: „...твор... вызначаецца, паводле стылёвай манеры, iнтанацыi, пачуцця мастакоўскай меры як абсалютна сталы, прафесiянальны. Па сутнасцi, прэзаiк у сваiм станаўленнi абмiнуў стадыю вучнёўства. Яно засталася ў ценю...” [1, 405]. Сравним: „Его (Казакова.– Л. С.) рассказ «На полустанке» высоко оценили... Казакова перевели на отделение прозы, и все приходили смотреть на странного долговязого очкарика, который сразу, с одного прыжка достиг высокой планки мастерства: вот что значит талант...” [2]. Как видим, начало творческого пути у писателей не просто сходно, а практически полностью совпадает.

Исследователи обозначили и „составляющие” прозы авторов (не в типологическом рассмотрении): „...утонченная стилистика, благородная красота и живописность русского языка, чувство художественной меры...” (о Ю. Казакове) [2]; „...iмпрэсiяiнiстычнасць успрыняцця, эмацыянальная чуйнасць..., тонкi лiрызм, пачуццёвая, iнтэлектуальная i стылявая далiкатнасць, асацыятыўнасць мастацкага мыслення...” (о Стрельцове) [1, 404] – и на этом уровне очевидны совпадения.

Ю. Казаков приходит в литературу, чтобы, по его словам, „возродить и оживить жанр русского рассказа” (письмо В. Конецкому в ноябре 1959 года), и все его творчество преимущественно представлено в этом жанре. М. Стрельцов также начинает с рассказов, однако в отличие от Казакова белорусский писатель реализовал себя во многих жанрах: к 30-летнему возрасту он „прощается” с рассказом, написав ему своеобразную „эпитафию” – произведение „Смаленне вепрука”, а потом обращается к поэзии.

Стрельцов-критик, размышляя над природой художественного таланта вообще, подчеркивал стремление писателя лирической концепции

постижения жизни освоенный фрагмент действительности „...упісаць у шырокую, найшырачэйшую, хоць і не аформленую сродкамі мастацтва, раму жыцця...” и указывал, что „...не пісьменнік выбірае жанр, а жанр выбірае яго...” [5, 339–340]. Таким образом, в представлении белорусского писателя лирическая концепция жизни, связанная с понятием неограниченности бытия, с одной стороны, „диктует” форму выражения, а с другой – детерминируется „требованиями” жанра. Задача автора в таком случае – привести к соответствию „жанровое мышление” и „жанровый выбор”, что и осуществил Стрельцов в собственном творчестве.

То же происходит с жанром рассказа и у Казакова: заявленная им программа «возрождения» рассказа есть не что иное, как „раздвижение” границ жанра. Казаков настаивал на том, что „задача литературы – изображать именно душевные движения человека” [4, 528]. Под эту масштабную задачу он „подстраивает” жанр рассказа, приводит их к соответствию: рассказ, по мнению автора, „учит видеть импрессионистически – мгновенно и точно” [4, 524], что совпадает с казаковской „сверхзадачей” и в стилевом отношении.

Попытаемся осмыслить аспекты художественной связи „Юрий Казаков – Михась Стрельцов” в разрезе заявленной проблемы. Согласно концепции, предложенной В. И. Тюпа, заглавие есть „манифестация сущности” произведения и включает три „важнейшие интенции: референтную – соотношенность текста с художественным миром, с «ценностным уплотнением»” (Бахтин) этого мира вокруг своего «ценностного центра» (героя); креативную – соотношенность текста с творческой волей автора как организатора некоторого коммуникативного события; рецептивную – соотношенность текста с сотворческим переживанием читателя как потенциального реализатора некоторого коммуникативного события... взаимосоотношенность перечисленных интенций в каждом отдельном случае образует один из трех фундаментальных типов заглавий” [6]. Аргументация выдвинутых положений убедительна и может быть принята в качестве методологической базы нашего исследования.

Если заглавие есть „манифестация сущности”, то оно может выступить проясняющим моментом для „лирической прозы”, разное понимание сути которой сразу же обнаружилось в литературоведческих работах по мере их появления. Мы не ставим своей целью

исследовать природу лиропрозаического текста, а пытаемся решить частный вопрос, который, на наш взгляд, непосредственно связан со спецификой этого литературного явления. Даже простая статистика довольно красноречива в случае Ю. Казакова и М. Стрельцова. „Голубое и зеленое”, „Двое в декабре”, „Осень в дубовых лесах”, „На острове”, „Адам и Ева” и т. д. – Ю. Казаков; „Пасля завірухі”, „Восеньські ўспамін”, „Сена на асфальце”, „Блакiтны вецер”, „Двое ў лесе” и т. д. – М. Стрельцов. Такие заглавия формируют, „программируют” читательское восприятие, авторами намеренно актуализируется рецептивная „интенция” (В. Тюпа), ибо сущностная характеристика лирической прозы напрямую связана с читательским восприятием и сотворчеством. „Душевное движение” (Ю. Казаков), или „образ-переживание”, или „правда чувств” как предмет изображения в лирической прозе призваны вызвать ответное „движение” в воспринимающем сознании.

Однако что есть „правда чувств”? Как понять рационально, аналитически образы „осень в дубовых лесах” или „сено на асфальте”? В них ритм, музыка, слово представлены в нерасчленном единстве – они синкретичны, как и авторские дефиниции лирической прозы. Например, определение Янки Брыля, цитируемое Стрельцовым-критиком: „Вас когда-нибудь били по обнаженному сердцу?.. Вось што такое лірычная проза” [5, 371]. Или казаковское определение лирической прозы: „...и вздох может пронзить” [4, 518]. Синкретическую природу имеет и определение Казаковым „достоинств” лирической прозы: „...чувствительность, глубокая и вместе с тем целомудренная ностальгия по быстротекущему времени, музыкальность..., чудесное преображение обыденного, обостренное внимание к природе, тончайшее чувство меры и подтекста, дар холодного наблюдения и умение показать внутренний мир человека...” [4, 518]. Эти составляющие образуют слитное, нерасчленное единство, подобное начальному синкретизму.

Такую синкретичность и манифестируют заглавия. Причем в качестве первичного манифеста выступает уже имя автора, а заглавия окончательно «проясняют» ситуацию. Сравнительное рассмотрение заглавий рассказов указывает на характерные совпадения, которые в отношении художников лирической концепции жизни носят не случайный, а, скорее, закономерный характер. Такие совпадения

обнаруживают следующие „пары” заглавий: „Голубое и зеленое” (Казаков) и „Блакiтны вецер” (Стрельцов), „Двое в декабре” (Казаков) и „Двое ў лесе” (Стрельцов), „По дороге” (Казаков) и „Перад дарогай” (Стрельцов), „В город” (Казаков) и „І зноў, зноў горад” (Стрельцов) и некоторые другие.

Креативная функциональность заглавий, связанная с авторской волей, проявляется в этих заглавиях в стремлении творцов создать максимально точный образ, предельно концентрирующий художественный мир произведения, „стягивающий” к себе все нити повествования. Одновременно это актуализирует не столько эпическую, сколько лирическую составляющую: в лиропрозаическом в центре находится лирический в своей основе образ. Называя рассказ „Осень в дубовых лесах” (Казаков) или „Восеньскi ўспамiн” (Стрельцов), авторы не столько очерчивают границы воссозданной художественной действительности, сколько указывают на центр, ядро созданной художественной модели. И читатель, условно говоря, „вбирает” в себя этот образ – так же целостно и нерасчлененно. Заглавие, манифестирующее подобный образ, при этом может получить конкретное словесное выражение в художественном мире, оно также может быть импрессионистическим по своей структуре. Различие в композиции заголовочного комплекса в соотносительности с художественным миром позволяет понять специфику лирического мироощущения каждого автора.

Возьмем для примера ранние рассказы “Голубое и зеленое” Ю. Казакова и “Блакiтны вецер” М. Стрельцова, заглавия которых указывают на определенное сходство (хотя бы в колористике). Время создания этих произведений играет особую роль: именно в них, на наш взгляд, определялись векторы эстетических пристрастий авторов.

Суть лирической прозы, как отмечают исследователи, в „правде чувств”, которая достигается разными способами. В обоих рассказах словесно-образные компоненты – „голубое и зеленое” (у Казакова) и „голубой ветер” (у Стрельцова), одновременно выступающие в качестве заглавий, являются апофеозом лирического чувства. Личности персонажей и авторов характерным образом преломились в этих образах. Однако если Казаков сосредоточен на цвете как основе образа, то Стрельцов добавляет к нему движение, стремительность. Если цветовой образ соответствует эмоциональному уровню Алеши,

то, безусловно, синэстетический по своей структуре компонент „голубой ветер” адекватен сознанию героя Стрельцова.

Внутреннее строение образа „голубое и зеленое” импрессионистично; этот образ соткан из многих штрихов и ни разу конкретно не обозначен в речевой ткани рассказа (кроме заглавия). Он текуч, неуловим, как текуч поток чувств-переживаний Алеши, который постигает мир интуитивно, констатирует, задумывается, но к анализу практически не приходит. Он весь погружен в мир „тайных движений” своей души, жадно фиксирует (не анализирует) текучесть чувств. Такое структурирование придает образу символическое наполнение, основной составляющей выступает психологизм, и только в финале произведения обнаруживается и другой уровень – философский.

Центральный образ в рассказе Стрельцова намеренно актуализирован автором и словесно обозначен героем в его внутренних монологах. Рассказ начинается сном о голубом ветре, затем он появляется в основной части в развернутом виде, наконец, последний раз – в финале. Перед нами как будто развитие самодостаточного образа, имеющего четко обозначенную трехчастную структуру, в логическом плане представленную триадой „тезис – аргументация – вывод”. Исходное положение – сон, в котором появился голубой ветер. Развитие – философская наполняющая: „І сапраўды вецер быў блакітны, як у сне. У ім было ўсё: трывожная смуга даляглядаў і незабыўнае святло маленства; дажджы густыя, як вецер, і пах суніц; шчымлівая радасць у сэрцы і непрыкрытае вясёлае здзіўленне перад светам. Якраз усё тое, чаго не хапала цяпер Лагацкаму” [5, 52]. Эти мысли навеяны старым домом, который вызвал в памяти героя картины детства, с запахами, цветом, яркими эпизодами. Ощущение чуда – самое главное в воспоминании персонажа – не покидает Логацкого даже в зрелом возрасте, оттого он, как в детстве, затаенно ожидает прихода чуда. Характерно, что „чудо” видится герою в намеренно приземленных деталях (сравним сон Алеши и его составляющие, отмеченные романтически-возвышенной интонацией), что свидетельствует о зрелости персонажа. „Голубой ветер” разрушает спокойствие, равнодушие, не дает герою „уладкаваць сваю душэўную гаспадарку” [5, 54]. Но Логацкий ждет этот ветер, стремится измениться, чтобы «голубой ветер» не покинул его, потому

что без нерешенных вопросов жизнь не представляется молодому человеку чудом, а чудо должно быть, ведь оно дает смысл и полноту восприятия. Таково логическое завершение образа „голубой ветер”. Отметим, что стрельцовский образно-ассоциативный элемент, аккумулирующий в себя потоки речевого поля произведения, выражает авторскую концепцию более четко как раз из-за своей философской, интеллектуальной сущности (по сравнению с образом в рассказе Казакова). Русский прозаик на первый план выдвигает текучесть переживаний, тончайшие психологические нюансы, на что и указывает заглавие.

В рассказах заголовный комплекс акцентирует важнейшие черты личностей персонажа и автора, его создавшего: у Казакова – черты психолога, у Стрельцова – способности философа, постигающего мир в общих закономерностях. Произведения представляют собой особые модели мира – лирико-психологическую и лирико-философскую, которые в последствии были плодотворно развиты писателями. При этом в дальнейшем авторы будут тяготеть к синтезу рецептивной и референтной интенций в заглавии. Об этом свидетельствует, например, такая „пара” произведений – „Двое в декабре” (Казаков) и „Двое в лесу” (Стрельцов). Заглавия „манифестируют” совершенно определенную тематику – любовь.

В центре произведений – на самом деле „двое”: Он и Она (в казаковском) и Василь и Микола (в стрельцовском). Отметим подчеркнуто указательную референтность заглавий: авторы стремятся не к конкретизации, а, напротив, к максимальному обобщению уже в пределах заголовочного комплекса. Однако в соотношении с текстом выявляется камерный характер повествования в казаковском рассказе и расширение повествовательного поля в стрельцовском.

Казаков не называет своих героев, оставляет их безымянными, чем усиливает психологическую тональность повествования, углубляя ее природно-нравственной характеристикой – „в декабре”. В литературоведческих работах о писателе сочетание „двое в декабре” почти приобрело характер общего места, поскольку оно отражает специфику отношений казаковских мужчины и женщины. И в данном произведении декабрь не просто месяц, а предчувствие, психологическая мотивация лирического сюжета. Отношения между Ним и Ею сопряжены с движением времени в природе, с круговоротом,



почти с мифологическим циклом умирания и воскресания. Лето в сознании персонажей ассоциируется с расцветом чувств, в то время как декабрьская встреча – это подведение итогов и одновременно угасание чувства. „Поэтика психологического параллелизма” (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий) как конструктивный принцип творчества писателя явлена в этом рассказе в своем предельном, концентрированном выражении, и заглавие отражает это.

„Двое в лесу” по структуре сходно с казаковским заглавием, однако местоположение актуализирует не столько психологическую интонацию, сколько философскую. Лес давно осознается как архетипический образ, пробуждающий рефлексии героя. Рассказ Стрельцова также написан о любви, заглавие не обманывает ожиданий читателя. Но любовный подтекст особым образом оттеняет ситуацию нахождения в лесу, ибо там находятся не Он и Она, а два соперника, естественно, один из них удачливый, другой – нет. Под шум леса один из них – Василь – вспоминает счастье первых встреч с любимой девушкой, переосмысливает их начинавшееся чувство, проясняет для себя причины несостоявшейся любви. Шум леса актуализирует мыслительный процесс персонажа, он как будто логически выстраивает историю взаимоотношений, анализирует, ищет причины разрыва – и находит их. Одновременно герой выясняет для себя перспективу жизни: „І цяпер ён не баяўся, што паміж імі (Мариной и Василем. – Л. С.) стаяў Клыбік” [5, 42].

Концовка рассказа Казакова: „Им обоим стало как-то буднично, покойно, легко, и простились они, как всегда прощались, с торопливой улыбкой, и он ее не провожал” [4, 220], в отличие от стрельцовского, намеренно не закончена, она протяженна во времени, исключает какую бы ни то было конкретику. Стрельцовский финал напоминает по своей структуре вывод, он результативен, в то время как для казаковского персонажа результат давно перестал быть желанным. „Имена” этих двух рассказов и выявляют разницу в авторской субъективности.

Подобного рода „пару” образуют произведения, заглавие которых связано с архетипическим образом „Пути” – „По дороге” (Казаков) и „Перад дарогай” (Стрельцов). Название казаковского рассказа в целом характерно для автора: для него слово „дорога” составляет ядро мироощущения, а в персонажной сфере писателя тип „стран-

ника” – один из главных. Об этом свидетельствуют и такие заглавия, как „На полустанке”, „Странник”, „В город” и другие. В них как будто обозначены пунктиры большой дороги, маленькой или бесконечной, как жизнь. Рассказ невелик по объему, состоит из двух частей, первая – своеобразная мотивация тяги персонажа в дорогу, вторая – собственно дорога к поезду, встречи на дороге, мысли и чувства героя, прощание с матерью, ожидание новых дорог. В центре лирического сюжета – образ-переживание, связанный с предстоящей дорогой, он реализуется не в „мыслительном” дискурсе, а в излюбленном писателем способе запечатления душевных движений, передаваемых через параллель с природой. „Но в тот февральский вечер стояла оттепель. Небо зеленело поверху, смугло рдело за лесом, деревья были черными и набухли. В воздухе так явственно тянуло весной, что Илья почувствовал ее, подышал, высморкался и, забираясь в настывшую кабину, тогда же решил ехать” [4, 136]. Дорога обостряет чувства персонажа, особенно – дорога перед дорогой. Он замечает то, чего в суете не видел, как будто очищается душой, устремляясь в путь, покидая что-то важное и в то же время не менее важное приобретая.

Заглавие стрельцовского рассказа, актуализируя образ пути, локализует ситуацию в бытовом времени (раздумья перед возвращением в город семьи), но одновременно углубляет ее, как будто соединяет пласты времени и пространства. Если у казаковского персонажа они разделены, на что и указывает заголовочный комплекс, то стрельцовский герой соединяет их, потому что находится в „пороговой” ситуации, сопряженной с подведением итогов.

Тема этого рассказа перекликается с темой казаковского в плане „траектории” пути героев. Илья („По дороге”) уезжает из деревни, где вырос, о чем сетует его старенькая мама, адресуя свои горькие мысли молодым, бросающим свои истоки: „Господи! – думает она. – Не нужен им дом родной! Ездют, ездют, вся земля поднялась – время какое ноне настало! В рубашонке... бегал босый, беленький, царица небесная! А теперь эвон – полетел!..” [4, 139].

Персонажи рассказа белорусского писателя приехали в деревню утром, как сообщается в начальной строке рассказа, за грибами. Цель, как видим, совершенно иная, чем у казаковского героя. Семен Захарович – горожанин с сорокалетним стажем – прибыл в деревню

вместе с женой отдохнуть, „приобщиться” к истокам. Находясь в деревне, он вспоминает и свое деревенское детство, сравнивает нынешнюю и тогдашнюю деревни. У жены – свой путь воспоминаний: она, горожанка, вспоминает, как „перестала быць гараджанкай і стала вясковай кабетай” [5, 46]. Социальные превращения „горожанин – крестьянин” и наоборот обусловлены войной, которая и весь привычный уклад жизни изменила и разрушила. Однако традиционная для „деревенской” прозы антиномия „город – деревня” не обостряется ни Казаковым, ни Стрельцовым. Напротив, авторы намеренно понижают эту остроту, и снижающим средством здесь выступает заголовный комплекс, имеющий внесоциальный характер. Структура рассказа Казакова имеет линейный, горизонтальный характер, как движение „по дороге”, в то время как композиция произведения белорусского автора обнаруживает вертикальную линию, исходная позиция которой – на земле, а движение получает разнонаправленный характер. Потому естественны экскурсы в прошлое, а не только движение вперед, о чем, на первый взгляд, манифестирует заглавие. В соотнесенности с линейным построением художественного мира заглавие выявляет приоритет русского прозаика к психологическому анализу феномена странничества. Вертикальная структура стрельцовского вкуже с заглавием формирует общефилософский фон повествования, несмотря на внешнюю локальность изображенной ситуации.

Заглавия названных рассказов, таким образом, выявляя сходство в „плане выражения”, обнаруживают различие в контекстуальном наполнении. Формальные совпадения тем не менее весьма показательны в отношении писателей Казакова и Стрельцова, ибо это сходство детерминировано лирической концепцией мира и личности, свойственной прозаикам. Разница в „плане содержания” указывает на доминанту лирического поиска: психологического – у Ю. Казакова, философского – у М. Стрельцова.

### *Литература*

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т.– Мінск, 2003.– Т. 4, Кн. 2: 1986–2000.– 952 с.
2. Грибов Ю. Очарование талантом / Ю. Грибов // Красная звезда.– 2002.– 10 авг.
3. Игрунова Н. Загадка Михася Стрельцова // <http://magazines.russ.ru>.

4. Казаков Ю. П. Поедемте в Лопшеньгу.– М.: Совет. писатель, 1983.– 560 с.
5. Стральцоў М. Л. Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ.– Мінск: Маст. літ., 2005.– 430 с.
6. Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр.– М.; Тверь, 2000 // <http://poetics.nm.ru>.

УДК 80.01

*Виктор Удалов*

## СЛАВЯНСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПЬЕСЫ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА „НА ЗОЛОТОМ ДНЕ”

Речь идет о пьесе “Золотопромышленники” (1887) и ее окончательной редакции – комедии „На золотом дне (1888)”. Пьеса по праву является предшественницей „новой драмы” – пьес чеховского типа.

**Ключевые слова:** Мамин-Сибиряк, „Золотопромышленники”, „На золотом дне”, пьеса чеховского типа.

**Удалов В. Слов’янська рецепція п’єси Д. Н. Маміна-Сибіряка „На золотому дні”.** Ідеться про п’єсу „Золотопромисловці” (1887) та її остаточну редакцію – комедію „На золотому дні” (1888). П’єса є попередницею „нової драми”, п’єс чеховського типу.

**Ключові слова:** Д. Н. Мамін-Сибіряк, „Золотопромисловці”, „На золотому дні”, п’єса чеховського типу.

**Udalov V. Mamin-Sibiriak’s Comedy „On a Gold Bottom” (Final Edition of the Play „Obtaining Gold”).** The speech goes about the play „Obtaining gold” (1887) – and about final edition of a comedy „On a gold bottom” (1888). Play under the right precedes „a new drama”, plays Chehov’s type.

**Key words:** Mamin-Sibiriak, „Obtaining gold”, „On a gold bottom”, plays Chehov’s type.

Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1852–1912) вошел в литературу как один из крупных представителей критического реализма в русской литературе конца XIX – начала XX в. наряду с Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, В. Г. Короленко.

Мамин-Сибиряк-прозаик широко известен: он автор романов “Приваловские миллионы” (1883), „Горное гнездо” (1884), „Золото”