

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ УСЛОВНОСТИ

УДК 82.0; 82.09

В. Е. Головчинер, О. Н. Русанова

К ПРОБЛЕМЕ УСЛОВНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ (СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА)

Рассмотренный материал позволяет авторам статьи думать, что *условность* как понятие возникло относительно недавно, а как явление проявлялось всегда в разных приемах, способах, в исторически меняющихся принципах создания произведения как целого. Актуализация обсуждения последнего аспекта под разными обозначениями происходит, как правило, в ситуациях общественного возбуждения, в пору обновления языка искусства. Обращаясь к отечественной истории осмысления *условности*, соавторы выделяют принципиальное значение для нее рефлексии Пушкина в его полемике с последователями Аристотеля, статьи в сборниках *о новом театре* 1908 и 1914 гг., в которых *условность* предстает в значении категории, и как развитие их позиций – выступления представителей авангарда 1920-х гг.

Ключевые слова: «Поэтика» Аристотеля, статья Пушкина «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна, В. Брюсов, Вс. Мейерхольд, В. Маяковский, С. Третьяков, подражание, правдоподобие, натурализм, условность, авангард, монтаж, воздействие.

Вряд ли найдется сегодня человек, отрицающий фундаментальное значение условности в литературе и важность ее понимания в литературоведении. Но вряд ли найдется и человек, который мог бы дать удовлетворяющее его и других представление об этом явлении¹. На уровне эмпирическом есть скорее ощущение, чем ясное знание. Истории вопроса, обстоятельных теоретических исследований, как, например, о жанрах и родах литературы, о комическом и др. по условности, найти не удалось. И мы коснемся лишь некоторых моментов истории проблемы: прежде всего речь пойдет о позиции Аристотеля и Пушкина. О них в каком-то смысле можно сказать «наше все». Оба обращались к интересующей нас проблеме, но первый в этом отношении отмечен многими; позиция второго в интересующем нас аспекте не была замечена, а она представляется принципиально важной. Обратимся также к двум ситуациям обострения внимания к условности в отечественной рефлексии XX в. Может быть, это поможет что-то прояснить в понимании явления сегодня.

Ряд ученых видит у истоков изучения условности Аристотеля. Кто-то просто отмечает это как факт [2, с. 9], кто-то называет главки его «Поэтики». Так, В. Е. Хализев в названии раздела, посвященного художественному вымыслу в учебнике «Теория литературы», сразу разделяет или даже

противопоставляет *условность* и *жизнеподобие* и ссылается на 9 главку «Поэтики», на то место, где ее автор видит отличие историка от поэта в том, что первый рассказывает о случившемся, а второй о возможном – о том, что могло произойти [3, с. 115]. Действительно, к проблеме возможного, вымышленного Аристотель обращается не раз, а вот слов *условность* и *жизнеподобие* мы в русских переводах его «Поэтики» не найдем². Может быть, это связано с тем, что трактат не вполне сохранился и многие его места вне полного контекста сложны, темны для переводчиков; может быть, не вполне эквивалентен источнику перевод.

Но можно предположить и другую причину: не было в размышлениях Аристотеля об искусстве поэзии аналога слову «условность», потому что еще не было в его времена такого понятия применительно к художественному творчеству. Более того, развивая это положение, можно думать, что понятие «условность» еще не актуализировалось и во времена его русских переводчиков в XIX в.: представление об условности как категории формировалось в осмыслении явлений, создаваемых в оппозиции классическому реализму (позитивизму, натурализму) в начале XX в.

Почему же ссылаются на Аристотеля размышляющие об условности в XX в.? Видимо, потому, что наиболее цельный и ясный фрагмент трактата

¹ Такого человека в качестве автора статьи редколлегия «Словаря актуальных терминов и понятий» (2008) не нашла и заинтересовавшихся условностью отправляет к широкому спектру статей *Визуальное в литературе, Литература художественная, Фантастическое, Философская повесть, Художественность* [1, с. 276]. «У Даля, Брокгауза, Гранта, в первом и втором издании Большой советской энциклопедии, в Литературной энциклопедии, Краткой литературной энциклопедии <...> об условности как форме, приеме или принципе художественного изображения не упоминается вовсе», – отмечает В. Дмитриев [2, с. 158].

² Первый полный перевод «Поэтики» на русский язык осуществлен знатоком греческого языка проф. Б. И. Ордынским в 1854 г.; перевод В. Г. Аппельрота, который использован для русского издания «Поэтики» в 1957 г. как «наиболее точный», сделан в 1893 г. [4, с. 158].

(материал первых главок его «Поэтики»), посвящен поэзии как искусству *подражания* – условности в одной из возможных ее реализаций, можем сказать мы сегодня. Ведь если столько внимания, места уделено возможности создания произведений на основе *подражания*, то это можно воспринимать в качестве косвенного свидетельства существования явлений противоположных: произведений, созданных на других основаниях. Долгая история культуры до Аристотеля и после него дает множество подобных примеров.

Аристотелевед А. С. Ахманов интерпретирует идею античного автора в трех направлениях. Он полагает, что Аристотель различает подражание: 1) просто существующему; 2) возможному; 3) необходимому (тому, что иначе быть не может) [4, с. 143]. В этом представлении фиксируется возможность разной степени соответствия изображения объективному бытию. Развитие этой линии размышлений потом поведет к различению произведений по характеру вымысла, степени нарушения правдоподобия в работах Е. Н. Ковтун. Но важно отметить, что, во-первых, разграничивая варианты подражания, Аристотель отдает предпочтение возможному и вероятному³. Во-вторых, и это принципиально, Аристотель описывает, как можно было бы сказать сегодня, по принципу дополненности и другие возможности подражания: помимо подражания действиям-происшествиям⁴, героям⁵, он пишет о подражании в ритме, слове и гармонии [4, гл. 1, с. 40]. Для него также важны столь актуальные для нас сегодня возможности воздействия произведения на воспринимающих, и он размышляет о катарсисе и просто об удовольствии [4, гл. 4, с. 48], даже если оно вызвано не подражанием: «Изображенное доставит удовольствие не подражанием, но отделкой или краской, или какой-нибудь другой причиной того же рода» [4, гл. 4, с. 49]. Таким образом, следует видеть в размышлениях Аристотеля несколько линий, по которым он описывает возможности подражания. Он выделяет «искусство составлять фабу-

лы» – истории героев, искусство «составлять эпизоды и распространять целое» [4, гл. 17, с. 94, 95], а также искусство «обрабатывать их по отношению к словесному выражению» [4, гл. 17, с. 94]. Главы 20–22 посвящены именно словесной выразительности, «уклоняющейся от общеупотребительной».

Особого внимания заслуживает нарастающая от начала к концу трактата настойчивость Аристотеля в разделении возможностей драмы как искусства слова и формы ее существования в театре. Казалось бы, подражание жизни в театре с его физически осязаемыми лицами, обстановкой гораздо полнее, чем в искусстве слова, но Аристотель ставит последнее выше театра⁶. *Аристотель настолько расширяет свое представление о подражании в искусстве и так настойчиво утверждает приоритет самого абстрактного, условного искусства слова в драме над физически реальным искусством театра, что, по сути, ставит под сомнение идею подражания жизни, которую связывают с его «Поэтикой».*

Интересно, что та же сфера драмы и театра дала материал Пушкину для его рефлексии об истоках и направлении развития современного искусства. Напомним, что это было в ситуации общественного потрясения, вызванного декабристами, последствиями их выступления, в ситуации активизации поиска новых путей в литературе. Уже написан «Борис Годунов», и в пору утверждения реалистического письма, еще не получившего известного нам определения, поэт в качестве важнейшего для него понятия вводит на месте аристотелевского *подражания* слово *правдоподобие*. Он начинает статью «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» (1830), по видимости, полемикой с последователями Аристотеля, но по существу оперирует понятиями уже совсем другого ряда: «Мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе... *Правдоподобие* все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства⁷. Что если докажут нам, что самая сущ-

³ «Даже если ему (поэту. – В. Г. и О. Р.) придется изображать действительно случившееся, он тем не менее (остается – переводчик) поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли быть по вероятности; в этом отношении он является их творцом» [4, гл. 9, с. 69].

⁴ «Трагедия подражает не только законченному действию, но и страшному, жалкому...» [4, гл. 9, с. 68].

⁵ «...подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают хорошими или дурными» [4, гл. 2, с. 43].

⁶ «Сценическая обстановка, хотя увлекает душу, но лежит вполне вне искусства поэзии и менее всего свойственна ей, так как сила трагедии остается и без состязания актеров; к тому же в отделке декораций более имеет искусство декоратора, чем поэт» [4, гл. 6, с. 61]. «Надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий... содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события. Достигать же этого посредством театральной обстановки менее всего художественно» [4, гл. 14, с. 82–83]. [Драматическое] искусство... предназначено для благородной публики, не нуждающейся в жестикуляции, а трагическое искусство (театр. – В. Г. и О. Р.) – для черни» [4, гл. 26, с. 136]. «Трагедия... обладает жизненностью и при чтении» [4, гл. 26, с. 137].

⁷ Пушкин, полемически заостряя свою позицию, ставит под сомнение и *подражание* как принцип создания произведения у Аристотеля и *правдоподобие* у классициста Корнеля («Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости»).

ность драматического искусства именно исключает правдоподобие?» [5, с. 146]. Аристотель соотносил вымышленное как возможное/вероятное с действительно случившимся [4, с. 69]; *Пушкин решительно порывает с этой традицией, главенствующей в современной ему эстетике: в новых культурно-исторических обстоятельствах для него важно не внешнее, видимое правдоподобие, а истина в представлении внутренних состояний человека.* При этом и он, вспоминая в начале статьи о литературе в самом широком составе ее жанров (романе, элегии и др.), выделяет, как и Аристотель, собственно драму как явление литературы и драму в театральном воплощении.

«Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемые происшествия не есть *вымысел*, а есть *истина* (выделено нами. – В. Г. и О. Р.). В оде, в элегии можно думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые согласились etc.

Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза... Со всем тем Шекспир, Кальдерон, Расин стоят на высоте недосягаемой, и их произведения составляют вечный предмет изучения и наших восторгов <...>

Какого же правдоподобия требовать должны мы от драматического писателя? <...> *Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя*» (выделено нами. – В. Г. и О. Р.) [5, с. 146–147].

Пушкин противопоставляет *правдоподобие*, точность деталей внешнего ряда вымыслу предполагаемых обстоятельств, цель которого – выражение внутренней жизни человека, его *страстей, чувствований*, энергия которого обращена не столько к чувствам (катарсис у Аристотеля), сколько к «уму», сознанию читателя. Принципиальная новизна пушкинской позиции в обогнав-

шем время понимании того, что воспроизведение объективного, внешнего, видимого мира не должно заслонять другой задачи: постижения более сложной сферы – жизни человеческого духа, борьбы страстей, поисков сознания. В их обнаружении, проявлении, по Пушкину, должны помочь *предполагаемые*, созданные воображением художника *обстоятельства*. Пушкин не регламентирует художника в мере правдоподобия, оставляя ему полную *свободу* (одно из частотных слов в рефлексии Пушкина о творчестве).

Как и ряд других открытий Пушкина (имеется в виду драматическая природа «Бориса Годунова» [6], др.), принципиальная новизна этих размышлений осталась незамеченной. Во всяком случае, устремленные к воплощению тайн мира и тайн человеческой души символисты и близкие им по духу деятели их пропустили. К пониманию ограниченности возможностей реалистического-натуралистического искусства в воплощении тревог, предчувствий, прозрений человека рубежной поры они шли, минуя рефлексию Пушкина⁸. Тем не менее показательно, что полемика о возможностях искусства разного типа возобновилась в начале XX в., в пору предчувствия «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (А. Блок) на материале драмы и театра, получивших с появлением института режиссуры в конце XIX в. мощный импульс для своего развития как для вида искусства. Эта полемика обрела особую остроту и масштаб в силу количества участников, их авторитета, резкости суждений в утверждении Нового искусства на месте, казалось, исчерпавшего свои возможности натурализма. И в качестве подвергнутого резкой критике в сборниках статей о театре 1908 и 1914 гг. оказался Московский художественный театр, поразивший русского зрителя еще недавно впечатлениями достоверности жизни на сцене, в том числе в деталях оформления спектакля.

Издательство «Шиповник» в 1908 г. выпустило «Книгу о новом театре»⁹; в 1914 г. Книгоиздательство писателей в Москве опубликовало сборник статей «В спорах о театре»¹⁰. Статьи этих сборников интересны постановкой многих принципиальных проблем искусства в целом, но прежде всего – размышлениями об условности искусства драмы и театра. В интересующем нас направлении особенно важны статьи В. Брюсова и Вс. Мейерхольда,

⁸ Исключение составляет Вс. Мейерхольд, который не однажды цитировал фрагменты статьи Пушкина «О народной драме...» об «истине страстей», «правдоподобии чувствований», «предлагаемых обстоятельствах» (здесь неточно: у Пушкина: «предполагаемых») и др. [7, с. 25, 34].

⁹ Среди ее авторов были А. Луначарский, Е. Аничков, А. Горнфельд, Александр Бенуа, Вс. Мейерхольд, Ф. Сологуб, Георгий Чулков, С. Рафалович, Валерий Брюсов, Андрей Белый.

¹⁰ В нем участвовали Ю. Айхенвальд, Сергей Глаголь, В. И. Немирович-Данченко, Ф. Комиссаржевский, В. Сахновский, М. Бонч-Томашевский, А. И. Южин-кн. Сумбатов, Д. Овсяннико-Куликовский.

в которых одна из тенденций развития современного искусства и театра прямо связывается с условностью, определяется именно этим словом.

Спокойное название статьи Брюсова 1908 г. с соединительным союзом *и* «Реализм и условность на сцене» было обманчиво: брюсовская формула статьи надолго задала ощутимую меру альтернативности в понимании проблемы [см. 2]. В первом же предложении, концептуально отделенном на странице от последующего текста статьи пробелом, наделенном самостоятельностью абзаца, он «разделил» постановки современных театров на «две группы – реалистические и условные» [8, с. 202]. При этом заметил, что «и в реалистическом театре далеко не все оказывается, “как в жизни”»: сцена по-прежнему освещается лампами и софитами, и тени падают не как под естественным светом луны или солнца; изображая дождь, забывают устроить ручьи на сцене, и актеры остаются в сухой одежде и т. д. [8, с. 203–204]. Показательна в этом контексте реакция Чехова на одной первых репетиций «Чайки», о которой вспоминает Мейерхольд в статье «Театр (К истории и технике)»: автору пьесы рассказывают, что на спектакле за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

«– Зачем это? – недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

– Реально, – отвечает актер.

– Реально, – повторяет А. П., усмехнувшись.

У Крамского есть одна жанровая картинка, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена. Сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена – искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего» [8, с. 120].

Мейерхольд счел эти слова Чехова приговором натуралистическому театру. Но Брюсов мыслил шире: искусству и искусству театра в частности, полагал он, противопоставлено стремление и к абсолютной достоверности¹¹, и к чистой условности. Последнее вело бы к замене живого актера, действующего на сцене, машиной, марионеткой (заметим, о последнем мечтал Г. Крэг), это уничтожи-

ло бы театр как вид искусства. В завершении статьи Брюсов предлагает вспомнить условность истоков театра и вернуться к тому, что его природу определяло генетически: «После явной неудачи всех „реалистических“ и quasi „условных“ постановок пора решительно обратиться к приемам театра античного и шекспировского» [8, с. 214]. В понимании Брюсова это были театры с высокой степенью условности. Мейерхольд был с ним солидарен: «Античный театр... есть тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру» [8, с. 146].

В поисках театральной выразительности этого плана Мейерхольд работал после революции на основе текстов Маяковского («Мистерия-буфф»), Третьякова (перемонтировавшего по просьбе режиссера пьесу М. Мартине «Ночь для агитспектакля «Земля дыбом»). В этом же направлении на театральной ниве начиналась деятельность его ученика Эйзенштейна¹². Почти каждый их спектакль вызывал бурные дискуссии¹³. В центре споров было представление о назначении искусства, выразительной природе спектакля. Сторонники «Театрального Октября», провозглашенного Мейерхольдом, обрушивались на сторонников «иллюзии» жизни на сцене. Гипертрофируя тенденцию, они протестовали против спектаклей усыпляющих, погружающих зрителя в сон, требовали активизации его сознания, на языке своего времени звали к созданию «агитспектакля». Действовали в этом направлении не только на материале пьес современных драматургов, но и классических. Это вызывало сопротивление их оппонентов. В разгар полемики случился 100-летний юбилей крупнейшего русского драматурга, и А. В. Луначарский, не раз выступавший на диспутах с позиций неприкосновенности классики, в своей речи в начале апреля 1923 г. провозгласил лозунг «Назад, к Островскому!»

Для истории обсуждения проблем условности этой поры сюжет с Островским можно считать кульминационным. Дело в том, что к моменту юбилейной речи Луначарского заканчивались репетиции «Мудреца» в театре Пролеткульта: композицию в духе актуального тогда политобозрения на международные и внутренние темы по пьесе Островского «На всякого мудреца до-

¹¹ «Условные театры, исходя из верного положения, что полная иллюзия на сцене не достижима, отказались от надежды обмануть зрителей и передразнить жизнь и природу <...> “условные” театры уже стали намеренно в деталях и обстановке удаляться от форм действительности <...> Условный театр верно понял, что воображение зрителей лучше и вернее сумеет создать необходимую картину, чем ухищрения декораторов» [8, с. 206–207, 213].

¹² Он поставил в Театре Пролеткульта как минимум четыре спектакля, из них три по текстам С. Третьякова.

¹³ По понедельникам (день, когда не играют спектакли) в театре РСФСР собирались известные драматурги, режиссеры, артисты, критики, состав которых по авторитету сопоставим с составом авторов сборников о театре 1908 и 1914 гг. Бурные споры о современном театре стенографировались, выступления публиковал журнал «Вестник театра» – этот материал еще ждет своего исследователя.

вольно простоты» составил Третьяков, поставил Эйзенштейн¹⁴. В январе 1924 г. состоялась премьера «Леса» в Театре им. Мейерхольда. Режиссер, добивавшийся максимального сближения сцены и зала, активизации его энергии, искал выразительные средства не только у Шекспира, но в народном русском театре, в опыте Пушкина. Он оценил в «Борисе Годунове» «народную тенденцию», выразившуюся в разбивке пьесы на эпизоды и, подобно Третьякову в «Мудреце», в «Земле дыбом», других его пьесах, монтирует спектакль по «Лесу» из тридцати трех эпизодов¹⁵, использует многое из опыта русского балагана. Разрушение «гипноза иллюзорности» на сцене [7, с. 55] было столь сильным, ярким, что пришлось объяснить свою позицию: он вел речь уже не об условности этого спектакля, а об условной природе театральности, о том, что приемы целого ряда современных экспериментальных спектаклей заимствованы из прошлого: театр во все века *перделывал* пьесы под влиянием жизни, состояния зрителей. «Если бы Островский воскрес, он должен был бы радоваться тому, что его произведения развивают так, как этого требует новая эпоха» [7, с. 55].

Но времена эксперимента, актуализации опыта прошлых эпох, фольклорных начал, ярко выраженных условных форм уходили. Воспринимавшийся при своем появлении как повод для полемики лозунг Луначарского, уже независимо от произнесшего его, становился директивой. Еще далеко было до утверждения метода социалистического реализма основным в советском искусстве, до борьбы с формализмом, но условность, ее возможности выражения позиции и апелляция художника к воспринимавшему сознанию становились все более подозрительны. Эта тенденция в критике официальных периодических изданий, в практике государства нарастала со второй половины 20-х гг. вплоть до *оттепельных* 1960-х гг. и снова обнаруживала себя в *застойные* 1970–80-е гг.

Тем не менее попытки реабилитации условности можно обнаружить в отдельных статьях, докладах и сборниках конференций, посвященных романтизму, возвращению его специфических способов пре-

ображения мира на свое законное место в искусстве. Появляются небольшие книги, посвященные условности¹⁶. Но инерция установок предшествующих лет еще довлеет над их авторами, исходящими из «правильного понимания условности в советской литературе». Они отделяют *подлинный реализм прогрессивного искусства* советских и зарубежных писателей от *искаженной картины мира* модернистов в силу того, что те «проникнуты идеями дегуманизирующих философий и потеряли перспективу выхода из заколдованного круга» [2, с. 240, 257].

Конечно, нужно понимать, что подобные высказывания, появлявшиеся часто в конце книг, были вынужденными в обстоятельствах советского времени: без них авторы вообще не имели надежды на публикацию своих работ. А некоторым из них было что сказать. Так, С. Батракова в статье «Художественное воображение» [10], учитывая наработки психологов, выделяет такие приемы воображения, как комбинирование и акцентирование, которые в ряде случаев могут быть использованы для анализа условности в поэтике произведения. Без указания автора это представление положено в основание классификации приемов условного в соответствующей статье в современной «Литературной энциклопедии терминов и понятий».

Резко изменившиеся с конца 1980-х социокультурные обстоятельства с возвращением отечественному читателю огромного объема запрещенной прежде русской и зарубежной литературы, с публикацией зарубежных и русских литературоведческих и общеполитических трудов, неизбежность встраивания в общеевропейский культурный процесс, самоидентификация в условиях постмодернизма и выхода из него заслонили, точнее, поглотили проблему условности.

Вопросы о верности натуре и деформации ее составляющих, нарушении привычных связей в произведении сегодня редко становятся специальным предметом изучения, в основном для типологического обозначения сюжета, образа героя, пространства, художественного приема [11–14].

Но в смене приливов и отливов интереса к более или менее точному воспроизведению ситуаций ре-

¹⁴ «Островский был мобилизован на службу современности! Но делалось это из самых благих побуждений, никто не стремился оскорбить память великого классика. Все мы были очень молоды и очень задиристы. И время было озорное, – вспоминает игравший в том спектакле М. Штраух. – Это было блестящее политобозрение, поставленное с неистощимой выдумкой и великолепным по остроте и хлесткости текстом Третьякова» [9, с. 180, 182]. Осмыслением результатов работы над этим спектаклем стали две статьи драматурга о монтаже как способе работы над текстом и получившая известность манифеста статья «Монтаж аттракционов» (1923) Эйзенштейна. Из нее выросла серия его статей и большая работа о монтаже. В центре внимания Эйзенштейна – еще театрального режиссера был зритель и забота о целенаправленном воздействии на него.

¹⁵ После премьеры 19 января 1924 г. количество эпизодов сокращалось – спектакль с успехом шел четырнадцать лет, вплоть до ареста режиссера и разгрома его театра.

¹⁶ Михайлова А. А. О художественной условности. М., «Мысль» 1967; Оганов А. Логика художественного отражения. М., Искусство, 1972; Дмитриев В. В. Реализм и художественная условность. М., Сов. писатель, 1974; др.

альности можно заметить закономерности. Смена ориентаций в искусстве приходится, как правило, на времена общественного возбуждения. Во всяком случае, сегодня, когда ушла в прошлое эйфория *перестройки* и в чем-то соответствующие ей эксперименты с формой, деформации постмодернизма, соотносимые с авангардом первой трети XX в., появляются авторы, провозглашающие «новый реализм» (З. Прилепин и др.). Апелляция

к мысли, способности воспринимающего сознания соотносить, сопоставлять фрагменты и отдельные их составляющие сменяется более или менее целостной картиной мира с цементирующей ее судьбой героя. Знаковой фигурой для понимания одной тенденции был и остается Аристотель, в самом начале другой в искусстве Нового времени нам видится грандиозная фигура Пушкина.

Список литературы

1. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. 358 с.
2. Дмитриев В. Реализм и художественная условность. М., 1974. 279 с.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
4. Аристотель. Поэтика. М., 1957. 183 с.
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Л., 1978. Т. VII. 543 с.
6. Головчинер В. Е. А. С. Пушкин о «реформе» драмы // Текст – Комментарий – Интерпретация. Новосибирск: НПГУ, 2008. С. 50–58.
7. Мейерхольд В. Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть II. 1917–1939. М., 1968. 482 с.
8. Театр. Книга о новом театре. М.: РАТИ – ГИТИС, 2008. 239 с.
9. Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! М., 1966. 240 с.
10. Батракова С. О природе художественного обобщения // Виды искусства и современность, М., 1962. С. 174–199.
11. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: монография. 2-е изд., доп. и испр. Томск, 2007. 320 с.
12. Дашевская О. А. «Дракон» Е. Шварца и «Железная мистерия» Д. Андреева: условные модели драмы в литературе 1940-х – 1950-х годов // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2008. Вып. 2 (76). С. 91–96.
13. Измestьева К. В. Трансформация сказочных мотивов в пьесе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2014. Вып. 7 (148). С. 204–210.
14. Ефремова О. А. Художественное пространство как условная модель в романе А.М. Ремизова «Пруд» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2014. Вып. 11 (152). С. 36–38.

Головчинер В. Е., доктор филологических наук, профессор.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: golovchiner@mail.ru

Русанова О. Н., кандидат филологических наук, доцент.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
Национальный исследовательский Томский политехнический университет.
Пр. Ленина, 30, Томск, Россия, 634050.
E-mail: oksanikol@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 16.09.2014.

V. E. Golovchiner, O. N. Rusanova

ABOUT THE PROBLEM OF CONVENTION IN LITERATURE (THE FIRST ARTICLE: HISTORY OF THE QUESTION)

The examined material allows the authors of the article to believe that convention as a concept has arisen relatively recently and as the phenomenon it showed itself always in different ways and in historically varying creation principles of a work of literature as a whole. Actualisation of the discussion of the latter aspect designated differently occurs, as a rule, in situations of social commotion or during the time of renewal of art language. As regards to Russian history of trying to interpret convention, co-authors attach great importance to Pushkin's reflexion in his polemics with Aristotle's followers. In collected articles about new theatre of 1908 and 1914 years, convention means a category and later avant-gardist in their performances of 1920s developed the ideas of Aristotle's followers.

Key words: "Poetics" by Aristotle, article «About a national drama and the drama "Marfa-posadnitsa" (Martha the Mayoress)» by A. Pushkin, "The Montage of Attractions" by S. Eisenstein, V. Bryusov, V. Meyerhold, V. Mayakovsky, S. Tretyakov, imitation, realism, naturalism, convention, avant-guard, montage, effect.

References

1. *Poetics: dictionary of modern terms and concepts*. Moscow, 2008. 358 p. (in Russian).
2. Dmitriev V. A. *Realism and artistic convention*. Moscow, 1974. 279 p. (in Russian).
3. Khalizev V.E. *Theory of literature*. 3-d edition. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 437 p. (in Russian).
4. Aristotle. *Poetics*. (Russ. ed. Aritotel Ob iskusstve poezii. per. V. G. Appelrot. Moskow, Gospolitizdat Publ., 1957. 183 p.)
5. Pushkin A. S. *Collected works*. Leningrad, vol. 7, 1978. 543 p. (in Russian).
6. Golovchiner V. E. A. S. Pushkin on "reform" of drama. Text – Commentary – Interpretation. *Novosibirsk State University Bulletin*. 2008, pp. 50–58 (in Russian).
7. Meyerhol'd V. E. *Artices. Speeches. Letters. Conversations*. Part 2. 1917–1939. Moscow, 1968. 482 p.
8. *THEATRE. Book about new theatre*. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2008. 239 p. (in Russian).
9. Tretyakov S. M. *Do you hear, Moscow?! Moscow?! Moscow*, 1966. 240 p. (in Russian).
10. Batrakova S. O. *On the nature of artistic generalisation. Types of art and contemporaneity*. Moscow, 1962. 174–199 p. (in Russian).
11. Golovchiner V. E. *Epic Drama in the Russian Literature of the XX century*. Second, revised and expanded edition. Tomsk, TPSU Publ., 2007. 320 p. (in Russian).
12. Dashevskaya O. A. "Dragon" E. Shvarts's and "Iron mystery" D. Andreev's: conditional models of the drama in the 1940-1950ies literature. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2008, no. 2 (76), pp. 91–96 (in Russian).
13. Izmesteva K. V. Transformation of the fairy-tale motifs in the play L. Filatov "About Fedot-shooter, daring good fellow". *Tomsk State Pedagogical Universitu Bulletin*, 2014, no. 7 (148), pp. 204–210 (in Russian).
14. Efremova O. A. The spatial organization of "The mere" by A. Remizov as a conditional model. *Tomsk State Pedagogical Universitu Bulletin*, 2014, no. 11 (152), pp. 36–38 (in Russian).

Golovchiner V. E.

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: golovchiner@mail.ru

Rusanova O. N.

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

National Research Tomsk Polytechnic University.

Pr. Lenina, 30, Tomsk, Russia, 634050.

E-mail: oksanikol@yandex.ru