

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

*Под научной редакцией
В.Ю. Боровко, Е.В. Крикливец*

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2020*

УДК 821.09(062)+81(062)
ББК 83я431+81я431
А41

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 4 от 26.02.2020.

Научные редакторы:
профессор кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
доктор филологических наук, профессор *В.Ю. Боровко*;
заведующий кафедрой литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
кандидат филологических наук, доцент *Е.В. Крикливец*

Рецензенты:
профессор кафедры белорусистики Варшавского университета,
доктор филологических наук *Н.В. Хаустович*;
профессор кафедры литературы и межкультурных коммуникаций
Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова,
доктор филологических наук *А.Н. Макаревич*

Аксиологический диапазон художественной литературы : сборник научных статей /
А41 Витеб. гос. ун-т ; под науч. ред. В.Ю. Боровко, Е.В. Крикливец. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2020. – 299 с.
ISBN 978-985-517-736-5.

В сборнике научных статей, составленном по материалам международной научной конференции «Аксиологический диапазон художественной литературы», рассматривается широкий спектр вопросов по проблемам литературоведения, языкознания, методики преподавания языка и литературы, искусствоведения.
Для научных сотрудников, аспирантов, студентов, всех тех, кто интересуется проблемами литературоведения.

УДК 821.09(062)+81(062)
ББК 83я431+81я431

ISBN 978-985-517-736-5

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2020

Уважаемые участники конференции, коллеги!

Международная научная конференция «Аксиологический диапазон художественной литературы», организованная кафедрой литературы Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, уже традиционно становится значимым событием в научном мире.

В 2020 году в конференции приняли участие 109 литературоведов, лингвистов, искусствоведов, культурологов, среди которых 24 доктора наук, 41 кандидат наук.

Не случайно научная конференция, проблемное поле которой направлено на разработку ценностного подхода к изучению литературы и культуры, проводится в Витебске. В нашем городе с 1920 по 1924 годы жил и работал Михаил Михайлович Бахтин, один из известнейших представителей гуманитарной науки XX века.

Направления работы конференции отражают интермедийные связи литературы с другими видами искусства, они обусловлены перспективностью углубленного изучения национальных литератур в социокультурном и этнокультурном контекстах, в инокультурном восприятии.

Об актуальности проблемного поля конференции «Аксиологический диапазон художественной литературы» свидетельствует интерес к ней ученых из Беларуси (Минск, Витебск, Гомель, Гродно, Могилев, Полоцк, Барановичи), России (Москва, Санкт-Петербург, Воронеж, Ярославль, Тула, Великий Новгород, Иркутск, Новосибирск, Сургут, Саратов, Липецк, Севастополь), Украины (Херсон, Днепр), Польши (Варшава), Молдовы (Бельцы).

Очевидно, что в современном социуме назрела потребность обращения к аксиологическим моральным императивам, возросла значимость вопросов эстетической идентичности литературы в связи с глобализацией современного мира. Научные работы участников конференции раскрывают динамику ценностных ориентаций, поиск эстетического идеала в синхроническом и диахроническом аспектах.

В.Ю. Боровко,
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова

Е.В. Крикливец,
кандидат филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой литературы ВГУ имени П.М. Машерова

УДК 821.161.09(092)

ХРИСТИАНСКАЯ АКСИОЛОГИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.С. СОЛОВЬЕВА

Ключевые слова: христианская аксиология и русская литература, творчество В.С. Соловьева, философская поэзия, библейская образность, символизм.

В статье рассматривается тесная взаимосвязь поэтического творчества В.С. Соловьева с его христианским мировоззрением. Анализируются стихотворения, в которых проявилась библейская образность, воплотились апокалиптические предчувствия поэта и его христианское видение эволюции мира («Прометею», «VIS EJUS INTEGRA», «Дракон», «Вновь белые колокольчики»); дается характеристика рождественских стихотворений, отразивших представление философа о метаистории человечества через призму важнейшего события Боговоплощения («Ночь на рождество», «Иммануэль»). Показано, что ядром философской поэзии Соловьева, несмотря на свойственные ей софийность и мистицизм, является христианское миропонимание.

На протяжении двух тысяч лет христианство было и остается важнейшей аксиологической системой для многих народов. Для русской культуры православие стало и отправной точкой зарождения письменной литературы (достаточно вспомнить блестящее начало – «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона, XI в.), и источником бесконечных религиозно-философских поисков и интерпретаций (наиболее яркими образцами считаются произведения Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А. Ахматовой, И. Шмелева, Б. Зайцева и многих других). В этот ряд можно поставить и творчество Владимира Соловьева.

В.С. Соловьев хорошо известен как русский религиозный философ и немного меньше – как поэт-мистик второй половины XIX века. И если в философии его считают основоположником нового направления, связанного с апологетикой христианства, то в поэзии он признан предтечей символизма, проявив себя, прежде всего, как певец мистического образа Софии, Вечной Женственности, Души Мира. Лирику Соловьева действительно можно назвать софийной по преимуществу (более половины стихотворений философа и его известная поэма «Три свидания» (1898) проникнуты как эксплицитным, так и имплицитным софийным содержанием), а софиология, как известно, учение не принятое в христианском догматическом богословии и рассматриваемое скорее как выражение частного мнения. Однако есть в наследии Соловьева и корпус стихотворений, которые можно отнести именно к христианской поэзии и в которых наиболее явно воплотились духовные ориентиры религиозного философа. К ним и обратимся.

Исследование христианских реминисценций в поэтическом творчестве Соловьева выявляет в первую очередь активное использование им библейских образов и сюжетов, среди которых важнейшее место занимает пласт апокалиптической символики. Тема конца мира – процесса постепенной трансформации материи (через очищающие страдания) и всемирного воскресения (окончательного обожения материи), судя по всему, очень волновала Соловьева как философа и как поэта.

Отдельные элементы апокалиптической символики встречаются уже в его ранней поэзии. Одно из первых стихотворений Соловьева «Прометею» (1874) является философским размышлением над судьбой мира и насыщено апокалиптической символикой. Первый этап совершенствования мира, по мнению поэта, – это индивидуальная духовная эволюция: примирение и гармоничное соединение разрозненных частей бытия в единое целое (Всеединство) на ментальном и эмоциональном уровнях через чувство любви и «блаженного примиренья» с Божественным замыслом как результат духовного взросления:

Когда душа твоя в одном увидит свете
Ложь с правдой, с благом зло,
И обоймет весь мир в одном любви привете,
Что есть и что прошло;

Когда узнаешь ты блаженство примиренья;
Когда твой ум поймет,
Что только в призраке ребяческого мненья
И ложь, и зло живет, –

Тогда наступит час – последний час творенья... [2, 88].

Второй этап всемирной эволюции, представленный в стихотворении из-за своей метафизической сложности в более символической зашифрованной форме, – это наиндивидуальный, глобальный процесс, синергия которого будет определена соединением духовного устремления просветленного человечества и ответным вектором движения высших трансцендентных сил. Символически этот процесс воплощен в библейском апокалиптическом образе «божественного огня», результатом чего станет наступление «утра вечного» и «жизни новой», подобно тому, как это описано в Откровении Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» (Откр., 21, 1). У Соловьева же находим следующий образ освобожденного и преображенного мира:

Преграды рушатся, расплавлены оковы
Божественным огнем,
И утро вечное восходит к жизни новой
Во всех, и все в Одним [2, 88].

Итак результатом эволюции мира, по Соловьеву, станет «проявленное Всеединство», зафиксированное в философско-поэтической формуле «Одно во всем и все в Одним», где написание слова Один с заглавной буквы свидетельствует о том, что под ним подразумевается сам Бог (единный по существу – в христианском вероучении). Важно и то, что несмотря на тревожную апокалиптическую символику и семантику, стихотворение «Прометею» очень оптимистично, поскольку и в картине мира самого поэта, и в христианском миропонимании конец света – событие радостное, ибо оно возвращает миру и человеку некогда утраченную связь с Богом.

Другой пример – стихотворение «VIS EJUS INTEGRA» («Сила пребудет нераздельной...», 1876) – тоже условно можно разделить на две части. В первой – поэт упоминает отдельных персонажей античной мифологии: муз и харит, царицу Китею, древнего Кроноса, через образы которых символически воссоздается состояние непросветленного земного бытия. На контрасте с первой, насыщенной языческими образами, во второй части стихотворения предстает картина грандиозного перерождения мира, глубоко символическая, читаемая только через мистико-апокалиптическую образность. «Сокрытое пламя», прорывающееся наружу и охватывающее землю пожаром, – сродни символу метафизического небесного огня из Откровения Иоанна: «И ниспал огонь с неба...» (Откр., 20, 9), «И смерть и ад повержены в озеро огненное...» (Откр., 20, 14). В символической интерпретации пламя – это метафизическая Божественная сила, преображающая землю; не деструктивная стихия, но духовный огонь, просветляющий материю. Встреча Души Мира со своим Творцом, человечества с Богом, восстановление связи «неба с землей», материи с Духом, семантически связанное опять же с евангельским образом «нового неба и новой земли», у Соловьева описывается через емкий образ-символ восстановленной «золотой цепи», звенья которой вновь сомкнутся, возвратив утраченное единство с Богом.

Рано иль поздно пробьется наружу сокрытое пламя,
Молнией вспыхнет и землю широким охватит пожаром.
<...>
Все то в одну непреклонную силу сольется,
волшебным
Мощным потоком все думы людские обнимет,
Цепь золотую сомкнет и небо с землей сочетает [2, 28].

Начало этого великого движения к преображению и обожению всего мира, согласно концепции Соловьева, уже давно положено, а событием, ставшим важнейшим в метаистории всей Земли, философ считает приход в мир Христа, который видимым и невидимым образом изменил судьбу всего человечества: «Воплощение божественного Логоса в лице Иисуса Христа, есть явление нового духовного человека, второго Адама», который «не есть только это индивидуальное существо, но вместе с тем и универсальное, обнимающее собою все возрожденное человечество» [3, 218].

Для Соловьева Христос становится первым Богочеловеком, которому удалось идеально сочетать в себе два начала – духовное и материальное – не просто подчинив второе первому, но просветлив телесное бытие. Побеждая зло, разложение и смерть, Христос проходит весь земной путь, открывая направление эволюции всему человечеству; Его пример совершенного «должного отношения между Божеством и природой» [3, 228] и уникальный опыт воскресения – начало богочеловеческого процесса.

Учение философа о Христе воплотилось в ряде поэтических произведений, большая часть которых, разумеется, глубоко христианская по своему смысловому наполнению.

Так, например, в стихотворении «Имману-эль» (1892), посвященном событию Рождества Христова, в сильной позиции названия произведения используется имя, которое, согласно христианской традиции, представляет собой одно из пророческих имен Христа, данного в ветхозаветной книге

пророка Исаии, связанного с его рождением и в переводе означающего торжествующую песнь «С нами Бог!». Важно, что Соловьев в стихотворении «Иммануэль» ни разу не называет имени Христа, но предпочитает поэтическую отстраненность и символическую недосказанность: он активно использует в тексте выражение «с нами Бог», трижды по разному обыгрывая его, а так же новозаветное христианское наименование Христа – Слово, следуя традиции начала евангелия из Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоан 1,1), и тем самым соединяет ветхозаветную и новозаветную традиции в рамках одного стихотворения. А заключительные строки этого рождественского текста звучат радостной верой, даже уверенностью в онтологически непреложных христианских законах, над которыми ничто земное и кратковременное не властно:

Да! С нами Бог, – не там, в шатре лазурном,
Не за пределами бесчисленных миров,
Не в злом огне и не в дыхании бурном,
И не в уснувшей памяти веков.

Он здесь, теперь – средь суеты случайной,
В потоке шумном жизненных тревог.
Владеешь ты всерадостною тайной:
Бессильно зло; мы вечны; с нами Бог [2, 34].

К рождественской поэтической традиции следует отнести и еще одно стихотворение Соловьева с соответствующим названием «Ночь на Рождество» (1894). Как и ранее, символически, через христианские и даже мистические образно-поэтические формулы: «к земле небо преклонилось», «распахнулся вечности чертог», «глагол истины звучит», «родился в мире свет» и т.д. – поэт описывает важнейшее метафизическое событие, происшедшее много веков назад. Стихотворение начинается несколько пессимистичными рассуждениями о том, что событие Рождества было давно и на первый взгляд, мало что изменилось в человеческой истории: друг за другом следуют тысячелетия непрекращающихся преступлений, войн, насилия, мир лежит во зле настолько, что, казалось бы, стоит задуматься, не тщетным ли было само событие Боговоплощения... Но Соловьев остается верен христианским идеалам добра и, вопреки всем сомнениям, гимном духовного оптимизма звучит последнее четверостишие, в котором, перефразировав известную цитату из Евангелия от Иоанна («И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» Иоан. 1,5), поэт символически описал борьбу света и тьмы и провозгласил окончательную победу первого в светлую рождественскую ночь:

Родился в мире свет, и свет отвергнут тьмою,
Но светит он во тьме, где грань добра и зла.
Не властью внешнею, а правдою самою
Князь века осуждён и все его дела [2, 34].

Подобным образом и в стихотворении «Воскресшему» (1895) предчувствие радостного события весеннего перерождения мира ассоциируется у поэта с христианским представлением об окончательной победе жизни над смертью – всемирного воскресения, что символизируется в образах «веселого траура», победного блеска солнечных лучей, вечной «грядущей весны» [2, 61].

В последние годы жизни Соловьева в его творчестве вновь актуализируются апокалиптические образы, поскольку поэт предчувствовал приближение скорой смерти и воспринимал ее как микроапокалипсис собственной души: предстояло пройти через горнило сомнений и страданий, через процесс болезненного умирания, который он всегда по-христиански воспринимал как метафизический переход, как возвращение души в свою небесную обитель. «Я смерти не боюсь» [2, 33], – так и писал Соловьев в стихотворении 1892 года.

Незадолго до смерти Соловьев издает одно из своих последних и самых сложных произведений «Три Разговора» (1898–1900), заканчивающихся «Повестью об Антихристе», в которой, по утверждению самого Соловьева, описываются формы «крайнего проявления зла в истории, его краткого торжества и решительного падения» [4, 365]. Обостряются пессимистические настроения философа в его оценке сложившейся мировой ситуации, все более нарастает экзистенциальное ощущение бытия. В поэзии это гнетущее настроение передается символикой беспросветной темной ночи и приближающейся грозы («Непроглядная темень кругом...», 1890).

Но, изменив свое отношение к реальности, Соловьев не отказывается от созданного им учения, основа которого – непреложная христианская вера в необходимость борьбы со злом и неизбежность конечного торжества Божественной истины на земле. В стихотворении «Дракон» (1900), написанном за месяц до смерти, поэт выводит образ Богочеловека – последователя Христа, рыцаря духа, борца с метафизическим драконом (апокалиптическим символом антихриста). Тревожные предчувствия умирания мира и противоречивые настроения поэта здесь воплощаются в образе священной войны, в которой побеждает носитель «Христового огня», мужественно поднимающий не меч, а крест. В мистическом плане дракон символизирует саму смерть, в схватку с которой должен

вступить каждый человек, вооружившись лишь крестом – личной верой в Бога, в победу Христа над законами земного бытия и в возможность собственного воскресения:

Полно любовью Божье лоно.
Оно зовет нас всех равно...
Но перед пастию дракона
Ты понял: крест и меч – одно [2, 97].

Спустя две недели поэт пишет свое последнее стихотворение, в котором ключевым символом становятся «стройно-воздушные белые ангелы», отсылающие к образу Ангелов смерти из Откровения. На формальном уровне данное произведение интересно использованием двустопного дактиля – совсем нехарактерного для Соловьева размера, благодаря чему создается ощущение нервного обрывочного стиха, подобного учащенному биению «больного сердца». На содержательном уровне можно отметить элементы поэтики сна-откровения: «здесь вы нездешние, верные сны», – замечает поэт, для которого все более реальным становится трансцендентное бытие. Грани между мирами размываются, и потому мысль лирического героя фрагментарна, непоследовательна (каждая новая строфа представляет один или несколько новых образов, которые между собой связаны лишь условно), образы туманны, загадочны, символичны. Земная реальность уже тяготит своими «тяжкими, душными, грозными, летними днями», и сознание, соскальзывая в инобытие, фиксирует знаковые символические образы: долгожданный восход солнца, омытый кровью страданий, и присутствие ангелов – метафизических сущностей, сопровождающих переход, которых лирический герой уже начинает видеть духовным взором:

Зло позабытое
Тонет в крови, –
Всходит омытое
Солнце любви.

Замыслы смелые
В сердце больном, –
Ангелы белые
Встали кругом... [2, 98].

Итак, в поэтическом творчестве Соловьева прослеживается воплощение важнейших христианских идей через использование библейских ветхозаветных и новозаветных образов и сюжетов, через само мироощущение лирического героя, основанное на вере в невидимое, на прославлении важнейшей роли Христа в развитии мира, на глубоко христианском отношении к смерти, на борьбе с реальным и метафизическим злом, на предчувствии возможного бессмертия. Стремясь к уникальному синтезу различных мировоззренческих систем, включая мистико-эзотерические, Соловьев создал свою оригинальную поэтическую картину мира, в которой не утрачивались и не обесценивались, но приобретали новое значение и звучание многие достижения человеческого духа, но ядром этой системы всегда была христианская аксиология.

Литература

1. Библия. Синодальный перевод. – М.: Рос. библиотечное общество, 1997. – 1376 с.
2. Соловьев, В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / В.С. Соловьев // Собр. соч.: в 12 т. – Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1970. – Т. 12. – С. 1–235.
3. Соловьев, В.С. Чтения о Богочеловечестве / В.С. Соловьев // Чтения о Богочеловечестве / В.С. Соловьев; ред., вступ. статья и комментарии С.П. Заикина. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 37–240.
4. Соловьев, С.М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция / С.М. Соловьев. – М.: Республика, 1997. – 431 с.

L.L. Avdeichik

Belarusian State University
e-mail: milar25@gmail.com

Christian axiology in poetic creativity of V.S. Soloviev

Key words: Christian axiology and Russian literature, V.S. Soloviev's creativity, philosophical poetry, biblical imagery, symbolism.

The article considers the close connections between the poetic creativity of V.S. Solovyov and his Christian worldview. The separate poems are analyzed as the examples of the biblical imagery manifestation and the apocalyptic Christian visions of the evolution of the world ("Prometheus", "VIS EJUS INTEGRA", "Dragon", "Again White Bells"). Also there is the characteristic of Christmas poems, which reflect the philosopher's view of the meta-history of mankind through the prism of the most important event of the God-Incarnation ("Christmas Night", "Immanuel"). It is shown that in spite of its sophianism and mysticism the core of the Soloviev's philosophical poetry is the Christian outlook.

УДК 82-3

**«ФИЛОСОФСКАЯ СКАЗКА», «ФИЛОСОФСКИЙ ДИАЛОГ»
И «ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН» В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Ключевые слова: философская сказка, философский диалог, философский роман, французское Просвещение, литература XVIII века.

Статья посвящена проблеме дифференциации жанровых форм внутри философского метажанра в литературе французского Просвещения. В исследовании рассматриваются особенности проявления философичности в различных художественно-философских формах: в философской сказке, философском диалоге и философском романе.

Именно в эпоху Просвещения и именно во Франции, как пишет Н.В. Забабурова, проявилось самосознание жанра философского романа [3]. Формулировка «философский роман» по отношению к произведениям просветителей в первой своей части не проблемна (философичность и её проявление здесь почти всегда очевидны), однако, во второй она вызывает ряд вопросов. До сих пор существует определённая неясность в дифференциации жанровых форм внутри философского метажанра. Литература эпохи Просвещения – яркий пример ангажированной литературы (когда утверждаются «принципы гражданской ответственности искусства» [4, с. 235]), и ангажированных писателей в XVIII веке. В это время далеко не случайно обращение философов к художественной литературе как к способу популяризации и пропаганды своих идей. Способы выработки этих идей в произведениях мыслителей Франции XVIII века могут быть разными: Забабурова выделяет «роман-полемику», когда происходит «опровержение неких философских теорий и понятий» [3], «роман-дискуссию», предполагающий «столкновение взаимоисключающих точек зрения или теорий, имеющее целью найти истину» [3], и «роман-апологию», когда в произведении утверждается какая-либо философская идея. Однако в какой степени являются романами философские сказки (или повести) Вольтера и диалоги Д. Дидро? Что тогда представляет собой и как философствует собственно просветительский *философский роман*? Природу одного из главных жанров литературы XVIII века и специфику проявления в нём философской идеи мы попытаемся прояснить в этой статье *путём дифференциации философской сказки, философского романа и философского диалога внутри философского метажанра.*

Вокруг полемики с теми или иными философскими идеями построены многие сказки (contes) Вольтера. Известно, что в эпоху Вольтера «не существовало строгих жанровых делений: “романом” называли и “повести”, и “истории”, и “рассказы”, и “сказки»» [8, с. 5]. Сам «Вольтер, – пишет Л.С. Савкова, – как и другие французские писатели, избегал слов “роман” и “conte” по отношению к своим произведениям, называя их “фрагментами”, “мелкими фрагментами”, “вещицами»» [8, с. 5]. Здесь сказывается и цензура на роман во Франции в то время, и противоречивая приверженность самого Вольтера классицистической поэтике, и пренебрежительное отношение философа к «низким» жанрам в определённый период. Вместе с тем уже прижизненные издания произведений философа назывались «Romans et contes philosophiques» (например, лондонское издание 1773 года). В подзаголовках же свои произведения сам Вольтер часто обозначал как «histoires».

Хотя во французском литературоведении произведения Вольтера не случайно гораздо чаще называют «contes philosophiques» чем «romans philosophiques», в советской и российской науке они за редким исключением вписываются в историю развития именно романа, а не сказки и вместе с тем чаще всего называются «философскими повестями» (т.е. «contes philosophiques» переводят как «философские повести»).

Слово «histoire» также может переводиться на русский язык как «повесть». Поскольку сам Вольтер часто называл свои прозаические произведения «histoires», определение произведений Вольтера как «философских повестей» кажется вполне оправданным. Однако необходимо учитывать, что в литературоведческом ракурсе французские термины «histoire» и «conte» и русский термин «повесть» имеют мало общего. «Histoire» означает не жанр, но лишь определённый вид рассказа, (например, «récit d'événements imaginaires» [9, p. 600], «рассказ о вымышленных событиях»), к тому же «histoire» – это, в первую очередь, рассказ о событиях прошлого; «сказка», «conte» («récit, assez court, d'aventures imaginaires» [9, p. 287], «короткий рассказ о вымышленных приключениях»), при всех своих модификациях в XVIII веке остаётся все же именно сказкой и имеет мало общего с жанром повести. Во французской литературе (в отличие от английской и немецкой) просто нет термина, который соответствовал бы русскому термину «повесть».

В конце концов, поэтика, характерная для жанровой формы повести, не соответствует поэтике произведений Вольтера. Повесть – «древнейший жанр русской литературы «...» нередко принимает форму как бы устного рассказывания, стремится в буквальном смысле слова “поведать”, а не “изобразить”, в объективной, “безличной” манере. Именно таковы “Вечера на хуторе близ Диканьки” Гоголя, “Первая любовь”, “Степной король Лир” Тургенева, “Очарованный странник” и “Левша” Лескова «...». Повесть тяготеет к хронике, она в сравнении с романом часто более спокойна, эпична, нетороплива» [5, с. 272]. Как видно, поэтика произведений Вольтера не имеет ничего общего с поэтикой жанровой формы повести, которую описывает В.В. Кожин. Однако под повестью в отечественном литературоведении понимают и «среднюю (по объёму и охвату жизни) форму эпической прозы, которая меньше романа, но больше новеллы» [5, с. 271], и в этом отношении некоторые произведения Вольтера можно назвать повестями.

Дело, однако, здесь не в том, как правильно нам следует называть его «истории», а в том, что гораздо более важную информацию, *поэтику* и *генезис* произведений французского просветителя отражает жанр «conte philosophique».

Термин «философская сказка» уже содержит в себе отсылку к генетике произведения, проясняя тем самым аллегоричность, притчевость, условность, экзотизм произведений французского просветителя, исключительное влияние на них восточных сказок, сборника «Тысяча и одной ночи». Стремительное развитие событий, быстрая смена декораций (то есть особая организация пространства и времени), *schemaactantiel* (особая схема развития событий [10, р. 11], характерная для многих литературных произведений, но наиболее отчётливо проявляющаяся себя именно в сказке) – сказочный характер произведений Вольтера обнаруживается «невооружённым» глазом. Конечно, этими особенностями поэтика сказок Вольтера не исчерпывается, но, по крайней мере, они составляют её ядро, что и позволяет французскому литературоведению говорить именно о «conte philosophique» [10, р. 115; 11, р. 277–288, р. 289–296]. Философские произведения Вольтера – сказки, которые вбирают в себя многие жанры, в том числе, и черты многих романских жанров.

Дискуссионным оказывается жанровое определение не только философских сказок Вольтера, но и произведений других просветителей, в частности, диалогов и романов Дидро. «Совершенно очевидно, что я не пишу романа, поскольку пренебрегаю тем, чем не преминул бы воспользоваться романист» [2, с. 292], – признаётся Дидро в «Жаке Фаталисте», и, действительно, создаёт иной раз скорее не роман, а философский диалог. Если «Монахиня» и «Нескромные сокровища» и являются романами, «Жак Фаталист» – это скорее диалогизированный роман (или роман-диалог, или всё же диалог, который расширен до пределов романа и вобрал в себя его черты?), то «Племянник Рамо» – «сатира» [11, р. 96–97] по сути, «философский диалог» по своей форме. Философские диалоги Дидро полифоничны, что и придаёт им «романный» характер; «романного» в диалогах Дидро гораздо больше, чем в философских сказках Вольтера.

Диалогическую природу произведений французского энциклопедиста можно объяснить его влечением к театру. Интересна дальнейшая модификация философского диалога, который сохраняет свою связь с театром и в другую эпоху наиболее тесного сотрудничества философии и литературы и наиболее отчётливо проявит себя в пьесах Сартра и Камю.

Классификация Забабуровой («роман-полемика», «роман-дискуссия» и «роман-апология»), хотя и очень точно отражает способы проявления философии в том или ином произведении, не различает жанры философского диалога, философского романа и философской сказки. В какой же степени произведения Вольтера являются романами? «Не следует требовать от “философских повестей” качеств психологического – или даже просто – романа» [8, с. 14], – пишет Савкова. Философский роман эпохи Просвещения – это «роман без романа» [6, с. 561], утверждал Леонид Пинский. На наш взгляд, философско-художественное творчество просветителей не ограничивается романом и теми или иными его модификациями, которые содержат в себе элементы сказки, диалога и т.д. Всегда есть наиболее очевидные черты (ядро, доминанта, традиция), которые и позволяют различать роман, диалог и сказку внутри философского метажанра.

В различной поэтике этих жанров философское содержание реализуется разными способами. Вольтер «не столь созидал, – пишет А.Д. Михайлов, – сколько разрушал, выворачивал наизнанку, ставил с ног на голову» [1, с. 9]. Сказка – жанр, легко реализующий сатиру и иронию, и в то же время дающий особые средства для овладения читательским вниманием, является для Вольтера наиболее подходящей формой для полемики с какими-либо философскими концепциями, для их высмеивания, *критики* и оспаривания не перед судом философов, но перед простыми читателями. В свою очередь, жанр философского диалога предоставил Дидро и Вольтеру («Уши графа Честерфилда и капеллан Гудман») все возможности для реализации философской *дискуссии*.

Ставя различные задачи, просветители обращались к различным жанрам, которые эти задачи помогали им реализовывать. Конечно, модель философского произведения (сказки, диалога или

романа) изменяется в соответствии с целями, которые ставят перед собой авторы. Меняется и направление философствования в произведении (так, философский диалог может быть не дискуссией, как у Дидро, а именно апологией той или иной философской идеи: «Диалоги» Платона, философский диалог в пьесах Сартра). Однако, на наш взгляд, именно жанр философской сказки наиболее плодотворно реализует философскую критику как в эпоху Просвещения, так и в последующие времена; жанр философского диалога предрасположен как к дискуссии, так и к апологии; наконец, *собственно роман наиболее полно и последовательно реализует философскую апологию*. Не «роман без романа», а именно роман как большая эпическая форма с романическим типом содержания. Именно такой роман-апология представлен в творчестве Жана-Жака Руссо.

Действительно, романы Руссо отличаются своим пафосом апологии и заметно контрастируют с часто фривольными произведениями Монтескье, Вольтера и Дидро. Проза Вольтера и Дидро пропитана духом несерьёзности, сатиры и пародии; романы Руссо, напротив, серьёзны и дидактичны. Смех, которым пользуются Дидро и Вольтер, помогает разрушать и сомневаться; для апологии же смех не годится.

«Эмиль» и «Новая Элоиза» Руссо открывают нам природу жанра «философского романа» или *«roman à thèse»*. В «Эмиле», – отмечает Андреев, – «подтвердилась одна из важнейших особенностей творчества Руссо: его пропагандистский, просветительский пафос, насыщенность проблематикой, рефлексия. «Эмиль» больше похож на трактат, чем на роман, он выполняет роль иллюстрации к той системе воспитания, которую предлагал писатель в трактатах» [4, с. 260]. «Новая Элоиза» и «Эмиль», – пишет Забабурова, – содержат своего рода экспериментальное испытание руссоизма как философской системы» [3]. Романы Руссо – это последовательное развёртывание в художественном тексте и при помощи художественного текста собственной философской системы, которая, как известно, получила название сентиментализма.

«Я указал, как надобно действовать, и сказал всё, что мне следовало сказать; и что за беда, ежели у меня получился роман! Развитие человеческой природы уже само по себе увлекательный роман И разве я виноват, если её можно встретить лишь в этой книге? Это, по существу говоря, история человеческой природы. А вы, искажители природы, делаете роман из моей книги» [7, с. 626], – пишет Руссо в «Эмиле». Философ вынужден оправдываться за то, что написал «историю человеческой природы» в романе, хотя и замечает, что вышло это *естественным* образом. «Развитие человеческой природы уже само по себе увлекательный роман», – Руссо и не мог бы выбрать лучшую форму выражения для своего «Эмиля». «Метод Руссо – углубление в себя, – пишет Леонид Пинский, – постижение себя и через себя – человеческой природы. Постигание людей, считает он, возможно только через постижение индивидуальности, следует идти от конкретного к общему» [6, с. 670]. Таким образом, модель философствования Руссо ставит в центр человека и условия его существования, что и осуществляется в форме романа, где, как правило, человек и его судьба находятся в самом центре. Черты этой модели будут затем использованы экзистенциалистским романом, образцы которого также представляют собой особые типы романа-апологии.

Таким образом, философские сказка, диалог и роман в эпоху Просвещения закладывают фундамент для дальнейшего развития философско-художественной литературы и демонстрируют различные модели проявления философичности в художественном произведении. Форма романа позволяет особенно плодотворно использовать апологию философской идеи, и хотя философский роман в XVIII веке может и опровергать, и разоблачать, и вести дискуссию, именно модель романа-апологии, на наш взгляд, намечает один из основных векторов дальнейшего развития жанра философского романа во французской литературе.

Литература

1. Вольтер, Философские повести / Вольтер. – М. : «Правда», 1985. – 576 с.
2. Дидро, Д. Монахиня; Племянник Рамо; Жак-фаталист и его Хозяин / Д. Дидро. – М. : Правда, 1984. – 544 с.
3. Забабурова, Н. В. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра [Электронный ресурс] / Н. В. Забабурова // Литература эпохи просвещения. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zababurova-francuzskij-filosofskij-roman.htm>. – Дата доступа: 11.03.2019.
4. История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М.: Высш. шк., 1987. – 543 с.
5. Кожин, В.В. Повесть / В.В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М., 1974. – С. 271-272.
6. Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции / Л. Е. Пинский. – М. : РГГУ, 2002. – 829 с.
7. Руссо, Жан-Жак. Об искусстве и литературе. Поэзия. Драматургия. Философская сказка. Педагогический роман : в 3 т. / Жан-Жак Руссо. – Т. 1. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – 850 с.
8. Савкова, Л. С. «Философские повести» Вольтера (Проблематика и поэтика): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Л.С. Савкова; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб, 1995. – 18 с.
9. Dictionnaire du Français contemporain, Larousse. Paris, 1971. – 1223 p.
10. La littérature française de A à Z / sous la direction de Claude Eterstein. – Paris : Hatier, 2011. – 477 p.
11. Lecture intégrales. Dossier des professeurs / 1. – Paris : Librairie Générale Française, 1984. – 351 p.

**"Philosophical Fairy Tale", "Philosophical Dialogue" and "Philosophical Novel"
in the Epoch of the Enlightenment**

Key words: philosophical fairytale, philosophical dialogue, philosophical novel, French Enlightenment, 18th-century literature

The paper deals with the problem of differentiating genre forms within the philosophical meta-genre in the literature of French Enlightenment. It explores peculiarities of the way the philosophical aspect reveals itself in different artistic philosophical forms: philosophical fairytale, philosophical dialogue, and philosophical novel.

Л.В. Алейнік
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: lada_oleinik@mail.ru

УДК 821.161.3.09

**ЗАСВАЕННЕ АКСІЯЛАГІЧНЫХ КАШТОЎНАСЦЕЙ
ЯК АСНОВА САЦЫЯЛІЗАЦЫІ Ў АЎТАБІЯГРАФІЧНАЙ АПОВЕСЦІ
У. СЦЯПАНА "АКВАРЭЛЬНЫЯ МАЛЮНКІ. ДЗЕД"**

Ключавыя словы: мастацкая літаратура, аўтабіяграфічная проза, жанр, аксіялогія, сацыялізацыя.

У артыкуле разглядаюцца жанравыя асаблівасці мастацка-аўтабіяграфічнай прозы. Падставовым тэкстам з'яўляецца апавесць "Акварэльныя малюнкi. Дзед" сучаснага беларускага пісьменніка Уладзіміра Сцяпана. Даследуюцца патэнцыял мастацкай аўтабіяграфіі ў выяўленні аксіялагічных каштоўнасцей асобы і этапаў яе сацыялізацыі.

Мастацкая аўтабіяграфія з'яўляецца адной з тых літаратурных форм асэнсавання рэчаіснасці, якія дазваляюць найбольш аб'ектыўна зразумець унутраны свет аўтара, усвядоміць яго маральныя арыенціры і каштоўныя прыярытэты. Нават сам пісьменнікi выбар біяграфічнага матэрыялу дае магчымасць вызначыць ключавыя факты ў станаўленні асобы мастака, агульную сістэму яго аксіялагічных каардынат. Апроч таго, эпізоды жыцця, на якіх засяроджваецца ўвага ў творы, выяўляюць шматлікія кантэксты (гістарычны, нацыянальны, сацыяльны, культурны і інш.), якімі непасрэдна абумоўлена фарміраванне светапоглядных перакананняў і духоўных запатрабаванняў аўтара, у рэчышчы якіх гартавалася яго асоба. Узоры аўтабіяграфічнай прозы, як падкрэслівае літаратуразнаўца В. Стральцова, "важныя для чытача і даследчыка не толькі як хроніка жыцця канкрэтнага чалавека, але і як рэальная магчымасць далучэння да псіхалогіі творчасці пісьменніцкай індывідуальнасці, сведчанне выпявання ідэй і задум. Яны існуюць як аб'ектыўны адбітак аўтарскай свядомасці, замацаваны вербальна і графічна" [3, с. 11].

Мастацка-аўтабіяграфічная апавесць Уладзіміра Сцяпана "Акварэльныя малюнкi. Дзед" вылучаецца відавочнай неардынарнасцю адразу па некалькіх пазіцыях. Найперш варта заўважыць, што пісьменнік не вызначае жанравую прыналежнасць свайго твора. Як спецыфічную аўтарскую маркіроўку жанра можна расцэньваць першую частку назвы – "акварэльныя малюнкi". Па-другое, навідавоку адмысловая кампазіцыйная будова твора, які складаецца з асобных мініячур-абразкоў, пазначаных самастойнымі назвамі. У кожнай мініячурі ўзнаўляецца пэўны эпізод з маленства ці юнацтва апавядальніка, які запаў у свядомасць, адыграў істотную ролю ў яго светаасэнсаванні, паўплываў на фарміраванне маральных каштоўнасцей, светапоглядных перакананняў. Сэнсаватэматычная і храналагічная знітанасць тэксту пазбаўляе гісторыю фрагментарнасці, надае ёй цэласнасць і завершанасць. Таму варта адзначыць, што паводле фармальных прыкмет (агульнай сюжэтабудовы, сістэмы вобразаў, апавядальнай манеры) нізка мініячур У. Сцяпана цалкам адпавядае жанру аповесці. Па-трэцяе, галоўным героем у аўтабіяграфічнай прозе, як правіла, выступае непасрэдна аўтар. "Ацэньваючы свае дзеянні, апавядальнік прапануе своеасаблівую інтэрпрэтацыю ўласнага "я" [2, с. 213]. Аднак у аповесці У. Сцяпана асоба аўтара быццам бы адступае на другі план, цэнтральнай фігурай твора з'яўляецца яго дзед, выхаванне і ўплыў якога зрабіліся для пісьменніка лёсавызначальнымі.

Думаецца, што на выбар прафесійнай дзейнасці ўнука ў вялікай ступені паўплываў менавіта яго дзед, маўклівае адабрэнне якога было калісьці надзвычай важным для дзіцяці. Згадваючы сваё ранняе дзяцінства, у мініячурі "Імя" У. Сцяпан заўважае: "Мяне назвалі па дзеду. Памятаю свайго

дзеда Уладзіміра добра. Ён памёр, калі мне ішоў дваццаць першы год. Ні разу, калі я сядзеў за кніжкай ці маляваў, не выключыў святло, не загадаў і нават не папрасіў, каб я ішоў нешта рабіць па гаспадарцы. Ён ставіўся да кніжак і да малявання з павагай неверагоднай” [4, с. 199]. Апошняя фраза асабліва красамоўна сведчыць, што дзедава меркаванне адыграла значную ролю ў далейшым жыцці ўнука.

Першыя крокі на шляху творчай рэалізацыі У. Сцяпан зрабіў у выяўленчым мастацтве: ён скончыў мастацкае вучылішчы імя Глебава (1977), пазней – Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут (1983) па спецыяльнасці “жывапісец”, працаваў мастаком-афарміцелем, займаўся кніжнай графікай. Паралельна з працай у галіне выяўленчага мастацтва пачаў спрабаваць свае сілы ў літаратурнай творчасці. Вынікам сталі зборнікі апавяданняў “Вежа” і “Сам-насам” (абодва – 1990 г.), якія засведчылі выразную адметнасць творчай індывідуальнасці аўтара, неардынарнасць яго пісьменніцкага почырку і арыгінальнасць бачання рэчаіснасці.

Між іншым, у літаратуразнаўчых артыкулах і крытычных рэцэнзіях, прысвечаных прозе У. Сцяпана, вельмі часта ўжываюцца словы “малюнак”, “жывапіс”, “фарбы”, “колеры”, “контур”, “штрых”, “накіды”, “адценні” і да таго падобныя. Так, напрыклад, літаратуразнаўца І. Шаўлякова падкрэслівае: “Ці не кожны твор Уладзіміра Сцяпана – узор “выяўленчай прозы”. <...> Кожны фрагмент уражае выбудаванай экспазіцыяй, рэльефнасцю вобразаў, раскрыццём сутнасных прыкмет той ці іншай з’явы з дапамогай тонкіх сэнсавых і эмацыянальных нюансаў, спалучэннем дакладна выпісаных контураў і багацця колеравых пераліваў-пераходаў. “Выяўленчасць” пісьма бачыцца сёння адной з найважнейшых адзнак індывідуальна-творчага стылю Уладзіміра Сцяпана” [5, с. 7]. Насамрэч, у творчай манеры пісьменніка гарманічна спалучыліся яго досвед жывапісца (увага да няўлоўных падрабязнасцей, пільнасць да рухаў, жэстаў, партрэтных дэталей) і чуйнасць да мовы, да адпаведнасці слова вобразу. Засваенне роднай мовы – сапраўднай, жывой, народнай, як падкрэслівае У. Сцяпан, гэтаксама адбывалася ў яго пад уплывам дзеда, але не столькі ў размовах, колькі ў варунках звычайных сялянскіх спраў, якія якраз і дазваляюць асабліва даткліва адчуць дакладнасць слова, трапнасць назвы, досціп жарту, рытм фразы. “Ён навучыў мяне касіць, кляпаць касу і гайстрыць яе шурпатай мянташкай. Пілаваць і калоць дровы, араць і скарадзіць, вадзіць каня і хадзіць за плугам... <...> Здавалася б, а што мне, гарадскому чалавеку, з той сялянскай навукі, дзе я магу яе скарыстаць сёння? Але за кожным з гэтых заняткаў стаяць зямля, лес, пожня, жывёлы і птушкі, дождж і снег. За гэтым хаваюцца родныя словы. І не важна, што зараз многія амаль выйшлі з ужытку, зрабіліся старажытнымі. Але музыка захавалася. Тая сапраўдная, адзіная. Не руская і не літоўская, не польская і не ўкраінская, а свая” [4, с. 200]. І яшчэ адзін урывак з мініяцюры “Словы”: “Дзед ведаў назвы ўсіх траў, птушак, кветак, звяроў, інструментаў, зорак, дарог і сцежак, мясцін у лесе і на балотце, на пожні... <...> Ён не адмахваўся ад маіх пытанняў, а размаўляў са мной як з дарослым. <...> Я забыўся тысячы родных слоў. Тых, прамоўленых дзедам доўгімі восеньскімі вечарамі, летнімі днямі на палявых і лясных дарогах. Шкадую, што няўважліва слухаў, што не запісваў, што не збіраў... Але ведаю, што многія згадаю, калі вазьму ў руку ці дакрануся позірам: да травінкі, да дрэва, да кавалка цагліны, ці прысню або пакаштую... І тады я зноў пачую голас свайго дзеда. І вернецца тое пачуццё лёгкасці і надзейнасці. І адчую пад нагамі зямлю” [4, с. 200]. Развагі аўтара датычацца не толькі мовы, яны – пра тыя асноватворныя ўражанні, якія зрабіліся для яго духоўным апірышчам у жыцці і творчасці. У кожнай мініяцюры адлюстравана гісторыя мудрай дзедавай навукі, практычнага жыццёвага вопыту, які назапашваўся ў беларусаў цягам стагоддзяў і перадаваўся з пакалення ў пакаленне. Мастацкае асэнсаванне аўтарам успамінаў маленства вобразна адлюстроўвае своеасаблівую метадыку засваення аксіялагічных каштоўнасцей, выяўляе факты, якія вызначалі яго жыццёвыя арыенціры, рабіліся эталонам паводзінаў, маральных прынцыпаў. Гэтыя факты насамрэч вельмі простыя: дзед вучыць працаваць, частуе арэхамі, зрабіў для ўнука драўляную лыжку, шмат расказвае пра жыццё – “пра балота і змей-вужакаў”, “пра ваўкоў і сабак”, “пра малако і грыбы”, “пра вайну” [4, с. 215]. Але бясспрэчна, гаворка ідзе зусім не пра абыдзёншчыну, за кожным фактам – глыбокая народная філасофія, універсальны чалавечы досвед. Нельга не пагадзіцца з меркаваннем М. Бахціна, які адзначаў: “Ні адна культурная каштоўнасць, ні адзін творчы пункт гледжання не можа і не павінен заставацца на ўзроўні простага наяўнасці, голай фактычнасці псіхалагічнага або гістарычнага парадку; <...> факт і чыста фактычная своеасаблівасць не маюць права голасу: каб яго атрымаць, ім трэба стаць сэнсам” [1, с. 29]. Сэнсавай значнасцю ў апавесці У. Сцяпана надзелены ўсе без выключэння мініяцюры, бо ў кожнай выяўляецца штосьці адметнае, надзвычай важнае для станаўлення чалавека: аўтарытэт старэйшых у сям’і, клопат і адказнасць за блізкіх, гаспадарчая руплівасць, павага да працы і да зямлі, самастойнасць, разважлівасць, ветлівасць, шчырасць, далікатнасць, маральнасць і шмат іншага.

Не менш важная сама апавядальная манера пісьменніка, у якой гэтаксама прыхаваны шматлікія сэнсы. Напрыклад, у мініяцюры “Малітва” гаворка ідзе і пра своеасаблівае рэлігійнае выхаванне, і

нават шырэй – пра народную педагогіку. “Ні дзед, ні баба маліцца мяне не вучылі. У маладыя гады дзед спяваў у царкоўным хоры. Аднойчы ён раскажаў доўгую малітву. Тое было, калі я хварэў. Я ляжаў у ложку пад ватнай коўдрай і глядзеў на дыванок. На залатых аленьяў, на сінюю ваду, кучаравыя аблогі і дзівосныя дрэвы... Дзед сядзеў побач, гладзіў маё плячо і няспешна гаварыў. Незразумелыя словы не давалі заснуць... Сніліся мне алень і бліны” [4, с. 205]. Вядома, у савецкі час старэйшыя члены сям’і асцерагаліся наўпрост вучыць дзіця малітвам, вадзіць у царкву, далучаць да рэлігійных абрадаў. Але, як сведчыць аўтар, у самых складаных момантах жыцця дзед звяртаўся да Бога. І гэты факт рабіўся для дзіцяці не толькі светлым і незабыўным успамінам, але менавіта самым істотным аргументам на карысць Бога, асновай веры.

Кранальныя ўспаміны маленства, маляўнічыя эпізоды колішняга паўсядзённага быцця, любоў і пяшчота родных людзей – усё гэта якраз і вызначае сутнасць асобы – падкрэслівае апавядальнік. Нават тыя стравы, якія каштаваў у дзяцінстве, з якімі звязаны ўспаміны ўтульнасці і цеплыні, не параўнаюцца ні з чым. “Самая смачная беларуская страва – звараная на добрым кавалку свініны кіслая капуста з сухімі баравікамі. Зімовая ежа. Сытная. Мы з дзедам па тры-чатыры разы на дзень маглі есці тую гарачую капусту. За акном снег, халодна, а мы сядзім за сталом і ядзім. Адзін на аднаго паглядаем. А баба наша задаволеная... І так нам добра і ўтульна, і так нам смачна, што і не раскажаць словамі...” [4, с. 215]. Смак стравы, водар хаты, характэрнае прыроды, адчуванне абароненасці і душэўнага камфорту – гэта ёсць вобразным адлюстраваннем аксіялагічных каштоўнасцей асобы ў аповесці У. Сцяпана. А вось знакавая роля дзеда выяўлена пісьменнікам з асаблівым мастацкім досціпам і эмацыянальнай заостранасцю. Кароценькі абразок “Снег”: “Цёмная сцяна Лугінскага лесу, а перад лесам белае-белае поле. Можна перайсці тое заснежанае поле і не пакінуць сваіх слядоў... Да лясной дарогі дзед нясе мяне на руках... “Ну, а далей, унук, сам...” – кажа ён і хукае на мае азяблыя рукі” [4, с. 211]. Думаецца, метафарычны сэнс тут вельмі празрысты – уся гісторыя дзедавага апікунства выключна дакладна дароўніваецца да кранальнага малюнку, як стары нясе дзіця на руках па заснежаным полі, дзе малому яшчэ цяжка ісці самастойна. А далей, калі пад нагамі цвёрды грунт, адпускае дзіця на дарогу.

У мініяцюрах У. Сцяпана перадусім пануе асабістае – індывідуальныя сітуацыі, прыватныя выпадкі з уласнага лёсу. Але аповесці ў цэлым уласціва своеасаблівая ўніверсальнасць, бо і сюжэты, і іх мастацкія інтэрпрэтацыі адпавядаюць складанасці, эстэтычнаму багаццю і шматграннасці самога жыцця. Гэтая аповесць – жывы эпас сучаснасці, дзе выяўлена дыялектыка чалавечай душы, унутраны свет чалавечай асобы. Пісьменнік валодае прыроджанай здольнасцю прыкмячаць і паметна памастаць пераканаўча дэманстраваць вузлавыя моманты нашага быцця. На яго творы – адбітак непадробнай увагі і павагі да чалавека, да народа. З лаканічных абразкоў паступова выбудовваецца паўнаватарская карціна сацыялізацыі асобы – шлях нязмушанага, вельмі натуральнага ўсведамлення сваёй этнакультурнай ідэнтычнасці, нацыянальнага менталітэту, трывай сувязі з папярэднімі пакаленнямі, асэнсавання стрывжальных асноў у міжасабовых стасунках паміж людзьмі, засваення грамадскіх норм, правілаў паводзінаў, сацыяльных роляў.

Літаратура

1. Бахтин, М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – Москва: Худ. лит., 1986. – 543 с.
2. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы / Н. Николина. – Москва: Издательство «Флинта», 2002. – 424 с.
3. Стральцова, В.М. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма / В. М. Стральцова. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 112 с.
4. Сцяпан, У. Акварэльныя малюнкi. Дзед / У. Сцяпан // Адна капейка: кніга прозы. – Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2012. – С. 198–220.
5. Шаўлякова, І. Калейдаскоп “акварэльнай” самоты / І. Шаўлякова // Літаратура і мастацтва. – 2010. – 15 лютага. – С.7.

L.V. Aleinik

Belarusian State University
e-mail: lada_oleinik@mail.ru

Mastering axiological values as the basis of socialization in V. Stepan's autobiographical novel “Watercolors. Grandfather”

Key words: fiction, autobiographical prose, genre, axiology, socialization.

The article discusses the genre features of artistic-autobiographical prose. The authoritative text is the novel “Watercolors. Grandfather” by the modern Belarusian writer Vladimir Stepan. The potential of artistic autobiography in determining the axiological values of the individual and the stages of its socialization is investigated.

УДК 821.161.1

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ЦИКЛА И.С. ШМЕЛЁВА «СИДЯ НА БЕРЕГУ»**

Ключевые слова: синтез жанров, циклизация, аллюзия, образ идеи, индивидуальный стиль.

В статье рассматривается результат контаминации жанров этюда и дневника. Анализируется форма внутрилитературного синтеза на материале цикла И.С. Шмелева «Сидя на берегу» (1925). Выявление жанрового своеобразия данного цикла позволяет, как уточнить особенности индивидуального стиля автора, так и присущие ему черты стиля эпохи.

Импрессионистичность названия цикла указывает на синтез поэтических и прозаических форм, способствует содержанию единого образа идеи, и дробящихся в конкретных произведениях.

Цикл «Сидя на берегу» создан в мае-сентябре 1925 года, вскоре после эмиграции автора. Для 1920-х годов в истории эмигрантской прозы, в разных художественных и документальных формах обратившейся к воспоминаниям, характерно, с одной стороны, стремление к минимизации объема: «словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло» [14]. Так Ю.Н. Тынянов охарактеризовал преобразования жанра оды Ф.И. Тютчевым, однако, и в рассматриваемом контексте подобное сравнение вполне обосновано. С другой стороны, авторы стремятся объединить фрагменты в единое семантическое целое. Отсюда такие тенденции, как гибридность [1, с. 193] жанров малой прозы, поэтическое в прозе [8, с. 243], а также циклизация, которая наметена как устойчивый вектор развития уже с 1900-х годов в русской поэзии.

В цикл вошли следующие произведения: «Океан», «Крестный ход», «Золотая книга», «Город-призрак», «Москва в позоре», «Russie» и «Вереск». В отечественных исследованиях их называют по-разному: главами новеллы [9], очерками [13] и даже повестями [3]. Уместнее было бы говорить о контаминации жанров этюда и дневника, поскольку этюд – «предварительную разработку деталей большой картины <...> опыт, приобретающий самостоятельную художественную ценность» [5], а дневник — «записи людей о событиях прошлого, которые они наблюдали или в которых участвовали <...> установка их авторов на образное воспроизведение жизни» [12, с. 205]. Определение этюда как жанра весьма условно, поскольку термин применяется в музыке и живописи, а с XIX века в литературе используется по аналогии названными искусствами. Однако в рассматриваемом цикле этот жанр важен, поскольку именно он участвует в преобразовании привычной повествовательной формы посредством индивидуального стиля [10, с. 142] автора. Отметим также что этюдность – «свойство не столько плана выражения, сколько плана содержания» [6].

Дневниковость цикла объясняется тем, что воспоминания об утраченной России оказались слиты с проблемой одиночества на чужбине.

Литературное творчество в новых социально-культурных обстоятельствах повлекло за собой ряд экспериментов в области жанровых форм. Привычным форматом в жанровой структуре, которая была прежде, оказываются дневники. М.М. Пришвин, например, вел дневниковые записи на протяжении всей жизни и считал дневники своим самым значимым литературным наследием. Так, дневниковая составляющая, обусловленная автобиографичностью повествования, включает как план событийный, так и передачу интимно-личностных переживаний.

Названные выше части объединены в цикл самим автором, однако уместно назвать циклообразующие составляющие. В данном случае ими являются: единый автор-повествователь, автобиографичность, общие стилеобразующие черты (философская проблематика и образный строй), единство места – рассказчик не покидает берега океана в Ланды (природная область на юго-западе Франции) и, наконец, выраженный синтез жанров как доминантная черта стиля цикла.

Каждая глава цикла, этюд, воспоминания, то есть вполне самостоятельная часть функционирует в контексте всего цикла. В формировании семантики художественного целого значительную роль играет аллюзивный план образов, вынесенных в названия частей цикла и проходящих через них лейтмотивами. Так, в названии этюда «Вереск» находим аллюзию на балладу Р.Б. Стивенсона «Вересковый мед» (1880), а название этюда «Город-призрак», с одной стороны, ассоциативно связано с легендами о кораблях-призраках (Летучий голландец, Октавиус и пр.), а с другой – с мифическими островами (Буян, Авалон и пр.). Кроме того, намечена параллель с образом туманного Петербурга, каким он предстает в рамках традиции петербургского текста. Для Шмелева-москвича петербургское неизменно в дихотомии с московским, и данный цикл тому подтверждение. Такой

аллюзивный план с одной стороны отсылает сознание к поэтическим образам, а с другой – развивается по мере повествования и функционален в формировании внутренней формы целого.

Обратимся к аллюзивному плану в этюде «Крестный ход». Семантика этюда вынесена в название: «Крестный ход» – это формально миниатюрное, но семантически масштабное импрессионистическое полотно. Доминанта внутренней формы названия по-разному реализуется в фактуре произведения.

Учитывая масштаб описываемого Крестного хода – «Старые храмы, новые, – все послали», – он, вероятнее всего, приурочен к одному из двенадцатых праздников, а поскольку рассказчик вспоминает «свежесть первых осенних дней» можно предположить, что к Рождеству Пресвятой Богородицы 8 (21) сентября, который он любил и описал и в повести «Неупиваемая чаша», в художественных воспоминаниях «Лето Господне». В этом можно усмотреть символику обновления, начала нового цикла, рождения новой жизни, нового православного года. Однако для семантики этюда это не первоочередно.

Крестный ход – «благоговейное шествие верующих с иконами, крестами, хоругвями и другими христианскими святынями, организуемое с целью прославления Бога, испрашивания у Него милости» [2]. Такова каноническая составляющая, но содержательно Крестный ход – это, с одной стороны, дорога к Богу, а с другой – формирование общины – «тысячи голосов поют, но единое сердце бьется» (курсив наш. – А.А.) – причем со святой силой, заключенной в Песне: «Святое идет в цветах. Святое – в Песне». За счет метонимического переноса создается впечатление, что не люди идут с хоругвями, а сами святые: «строго текут кремлевские. Подняли их соборы <...> идут – мерцают». В этом единстве видится параллель с описанием Крестного хода в «Исповеди» (1908) М. Горького: «все эти очи – как огненные искры одной души <...> идут люди, как одно тело». Как у М. Горького Крестный ход назван «богостроительным», так у И.С. Шмелева благодаря ему выстраивается сакрализация и защита пространства.

Интересна функция образа колокольного звона: «под благовест чужой церкви слышу я наши звоны, наши святые Песни». Благовест – особый тип колокольного звона. Он «не только оповещает о времени начала службы, но и подготавливает христиан к ней... Он, собственно, уже есть Богослужение...» [11]. Так, благовест *чужой* церкви и *родные* Песни оказываются сонастроены. Более того, благовест в данном случае выступает как аккомпанемент молитвенному стоянию и пути.

На протяжении всего повествования развивается градация образа Песни: «святая песня, или это душа моя?», «наши святые Песни», «тысячи голосов поют», «Святое – в песне», «Льется святая Песня – душа надтленьем» (*рефрен, выполняющий функцию эпифоры* – А.А.), «Сосны поют. В гуле вершинных игл слышится мне живое: поток и рокот» (*рефрен всего цикла* – А.А.), «гул надземный русского море-океана?...». Песня с большой буквы это, с одной стороны, молитва, хвала и благодарение Богу, а с другой – апофеоз человеческой души, суггестия всего прекрасного и святого в мире. Именно Песня приводит рассказчика в мир воспоминаний (или сновидений) о Родине.

П.А. Флоренский пишет, что «сон есть знаменование перехода от одной сферы в другую. – Чего? – Из горнего – символ дольного, и из дольного – символ горнего. Теперь понятно, что сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба берега жизни, хотя с разной степенью ясности» [15, с. 46–47]. И.Г. Минералова, говоря о повести «Неупиваемая чаша» (1919) отмечает, что «видение, как и сон, наполнены в повести смыслом сакральным <...> И.С. Шмелев создает свое художественное произведение, мысля творчество, как мыслит его философ-богослов и православный священник» [7, с. 55]. Это применимо и к данному этюду, поскольку весь лирический сюжет выстраивается вокруг нескольких цитат из молитв: «... Иже везде сый и вся исполняй...», «Царю Небесный... Утешителю, Души Истины...», «Святый Боже, Святый Крепкий... Святый Безсмертный...», «Упование рода христианского...», «...и благослови достояние твое... Побе-э-ды-ы... на супротивные да-а-руя...», «...прииди и вселися в ны...», «Утешителю, Душе Истины...». Выше было сказано, что дата, к которой приурочен вспоминаемый Крестный ход, не первоочередна и вот почему: автор-рассказчик напевает не праздничные песнопения или тропари, а те молитвы, которые неоднократно повторяются на протяжении любой литургии и известны каждому верующему человеку.

И.Г. Минералова, цитируя И.А. Ильина, отмечает [7, с. 246], что для И.С. Шмелева *писать значило – молиться*. В данном этюде и Песнь, и колокольный звон создают музыкально-сакральное пространство произведения и звучание всеобщей хвалы и благодарения Богу. Автор-повествователь, физически прибывающий в одиночестве на берегу океана, мысленно переносится в Москву и заново переживает Крестный ход и будто бы вся Россия восстает в этом песнопении.

Так лирический сюжет этюда формируется как двуплановый: с одной стороны это путь физический, который проходят верующие, а с другой – духовный путь автора-повествователя, будто заново переживающего торжественное шествие и сомолитвенное стояние с Россией-океаном.

В данном этюде, как и во всем цикле, описание доминантно по отношению к повествованию, за счет чего формируется не событийный ряд, но описательный: впечатления обрамляются в череду пейзаж-

ных, иконописных и музыкальных образов. Эти образы создают целый круг ассоциаций, формирующий духовное пространство. Кроме того, благодаря аллюзивному плану, обилию тропов, музыкальности текста и тяготению к лирическому началу при ослаблении событийного, формируется поэтическое в прозе. Лирический сюжет всего цикла можно охарактеризовать как движение от разочарования к обретению духовных скреп, от навсегда утраченной России к вечному образу Родины.

Таким образом, жанровое своеобразие цикла И.С.Шмелева «Сидя на берегу» не исчерпывается одним определенным жанром, а представляет контаминацию жанров этюда и дневника. Импрессионистическое начало слито с мемориально-биографическим и образует новую жанровую форму, а потому можно говорить не просто о синтезе жанров, а о том, что внутренняя форма произведения, равно как и цикла – поэтическая, лирическая.

Литература

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Библейская энциклопедия // Крестный ход // Сайт «Азбука веры». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/krestnyj-xod> – Дата доступа: 22.02.2020.
3. Быстрова О.В. Проблемы циклизации в литературе русского зарубежья (на материале цикла И.С. Шмелёва «Сидя на берегу») / О.В. Быстрова // Русское зарубежье. – 2015. – С. 138-144.
4. Квятковский А.П. Поэтический словарь // науч.ред. И. Роднянская. – М.: Сов.Энцикл, 1966. – 376 с.
5. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Сайт «Литературная энциклопедия». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rus-literature-enc.slovaronline.com/5601-%D0%AD%D1%82%D1%8E%D0%B4> – Дата доступа: 25.02.2020.
6. Минакова А.В. Семантика этюдности в прозе М.М.Пришвина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=21233> – Дата доступа: 25.02.2020.
7. Минералова И. Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма: учеб. пособие. — 2-е изд., стер. — М.: Флинта, 2016. – 256 с.
8. Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.02. - Москва, 1994. - 367 с.
9. Мосалева Г.В. Храмово-литергические сюжеты и символы в творчестве И.С.Шмелева / Мосалева Г.В. // ArtLogos. – 2017. – №1. – С. 94-107.
10. Сакулин П.Н. Теория литературных стилей// Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990. – 239 с.
11. Скабалланович М.Н. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. – М., «Паломник», 1995. Сайт «Азбука веры». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/tolkovij-tipikon/ – Дата доступа: 24.02.2020.
12. Словарь литературоведческих терминов. Сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., Просвещение, 1974. – 509 с.
13. Суматохина Л.В. Образ Москвы и мифологема «Женщина-город» в цикле очерков И.С. Шмелева «Сидя на берегу» / Суматохина Л.В. // Москва и «Московский текст» в русской литературе XX века. Материалы международной научной конференции. Выпуск IV. – М., 2007. – С. 21-27.
14. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 38-51.
15. Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994. – 254 с.

Источники

1. Шмелев И.С. Сидя на берегу // Шмелев И.С. Собр. соч. В 5тт. Т. 2, М.: Русская книга, 1999. – 319 с.

A.A. Alyokhina

Moscow Pedagogical State University
e-mail: anna.olkhovskaya.10@mail.ru

Genre originality of the cycle of I.S. Shmelev “Sitting on the shore”

Key words: synthesis of genres, cyclization, allusion, image of an idea, individual style.

The article considers the result of contamination of the etude and diary genres. The paper analyzes the form of intra-literary synthesis based on the material of I. S. Shmelev's cycle "Sitting on the shore" (1925). The identification of the genre originality of this cycle allows us to clarify the features of the author's individual style, as well as the inherent features of the style of the era.

УДК 82.0

ЗВЕРЬ КАК МАРКЕР АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЧЕЛОВЕКА: ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Ключевые слова: зверь, носитель человеческих пороков, образец для подражания, мера оценки моральных качеств, сторонний наблюдатель, выразитель авторской позиции.

В статье рассматриваются основные формы репрезентации зверя как маркера аксиологической характеристики человека: 1) как носитель человеческих пороков; 2) как образец для подражания; 3) как мера оценки моральных качеств человека; 4) как сторонний наблюдатель человеческих нравов; 5) как выразитель авторской позиции.

Аксиология – «учение о ценностях» [7, с. 7] (др. греч. «аксиос» – ценностный, «логос» – учение). Ценности – добро, справедливость, любовь и т. д. Обычно говорят о положительных ценностных качествах личности. Но они лучше осознаются на фоне отрицательных характеристик. Оценка тех или иных качеств человека может быть высказана прямо, а может и опосредованно, с помощью условных форм. Так, нередко в литературе маркером аксиологической характеристики человека выступает образ зверя. В качестве основных форм репрезентации зверя как маркера аксиологической характеристики человека можно выделить следующие: 1) зверь – носитель человеческих пороков; 2) образец для подражания; 3) мера оценки моральных качеств человека; 4) сторонний наблюдатель человеческих нравов; 5) выразитель авторской позиции.

1. Зверь как носитель человеческих пороков. Сказочные персонажи могут выступать для юных читателей как примеры (носители положительных качеств) и как антипримеры (носители отрицательных качеств). Скажем, в русских народных сказках лиса – воплощение хитрости, волк – жестокости, заяц – трусости и т. п. Если в народной сказке качества характера чаще всего подаются изолировано от социальной принадлежности героев, то в литературных произведениях социальный статус подразумевает наличие определенных (чаще всего отрицательных) черт характера.

Под образами зверей подразумеваются люди определенных социальных слоев, наделенные чертами характера, свойственными представителям конкретных сословий и должностей. Именно звериные маски помогают наиболее заостренно демонстрировать недостатки и пороки общества. Многие произведения, ставшие классическими, отражают государственный строй целой страны. Так, в старофранцузском средневековом «Романе о Лисе», отражающем быт и нравы средневековья, хитрый лис Ренар – олицетворение своевольного феодала, живущего в разладе с социумом; в сказке «Орел-меченат» русского писателя М.Салтыкова-Щедрина аллегорически представлена феодально-крепостническая система царской России, где орлы – помещики, а вороны – крестьяне; в повести-притче «Скотный двор» английского писателя Дж.Оруэлла показано тоталитарное общество; роман «Житейские воззрения кота Мурра» немецкого писателя-романтика Э.Т.А. Гофмана – сатирическая пародия на все немецкое общество начала XIX в. (дворянство, бюргерство, духовенство).

В романе российского писателя конца XX века В. Пелевина «Жизнь насекомых» показаны разные типы людей в виде насекомых, отражающих истинную сущность индивидов: «новые русские», стремящиеся наладить бизнес по продаже крови, изображены комарами, а отец и сын, для которых весь мир – навозный шар, предстают в виде жуков-скарабеев и т. п. В романе «Белка» российско-корейский писатель А.Ким изображает мир людей-оборотней, животная ипостась которых также воплощает их истинную сущность – вырождение как людей, лишенных духовности. Это особи с моралью свирепых догов, паразитирующих обезьян, а в центре повествования находится человек-белка, мучительно переживающий свою неполноценность.

Во многих произведениях зверь – не просто носитель определенной отрицательной черты характера или комплекса таких черт, а олицетворение злого начала в человеке. Так, в рассказе «Дракон» Е.Замятин отмечает, что приход к власти большевиков искажил сущность людей: петербуржцы сравниваются с драконами, а красноармеец предстает в образе дракона с винтовкой. В пьесе Е.Шварца «Дракон» под образом Дракона автор подразумевает то зло, которое есть в душе человека. Главная задача – в каждом убить дракона, то есть победить зло в собственной душе.

2. Зверь как образец для подражания. Персонажи-животные в литературе выступают не только в качестве кривого зеркала на все человечество, но и примером для подражания, что является ближе к истине, причем не только в литературе, но и в реальной жизни. Так, если в сказке английского писателя Р. Киплинга «Маугли» обезьяны – сатира на человечество, то остальные животные ведут себя зачастую лучше людей: они, в отличие от людей, не убивают себе подобных, а

если и вынуждены убивать слабых особей, то только ради пропитания. В «Песне о зубре» белорусский поэт эпохи Возрождения Н. Гусовский сосредотачивает внимание на гармоничных отношениях в семье зубров, призывая людей к гуманным взаимоотношениям: *“Вернасць у парах зубрыных адной толькі смерцю можа парушыцца”* [6, с. 25].

В романе французского писателя Б. Вербера «Муравьи» представлено существование двух параллельных цивилизаций – муравьев и людей. Автор не подразумевает под муравьями людей, более того, он представляет муравьев как эталон для подражания. Сила муравьев в их единстве; поступками муравьев движут не личные интересы, а коллективные: *«отрубленная голова еще попытается быть полезной другим, кусая вражеские ноги»* [5, с. 156]. Именно муравьев в рассказе В. Быкова «Муравьи» Бог рассматривает как альтернативную замену человечества, уничтожившее само себя.

В романе «Остров пингвинов» французский писатель А. Франс подчеркивает, что пингины до превращения в людей показали себя более разумными существами, чем люди, а деградировать начали только после превращения: *«Будучи птицами, они ссорились друг с другом только в пору любви. А теперь они враждуют во всякое время»* [11, с. 188].

В научно-фантастическом социально-сатирическом романе «Планета обезьян» французский писатель П. Буль противопоставляет антропоморфизированных обезьян и зооморфизированных людей, меняя их местами. С одной стороны, на примере обезьяньего общества П. Буль показывает некоторые негативные черты человеческой цивилизации, например, повествователь отмечает, что и *«у нас тоже были свои орангутанги, составлявшие идиотские программы, оглулявшие молодежь»* [4, с. 112]. Но в некоторых аспектах обезьянья цивилизация совершеннее человеческой, скажем, приматы не воюют: здесь нет расовой ненависти и борьбы. Относительно данного факта можно говорить, что обезьянья цивилизация выступает как пример для человеческого общества.

В сатирико-фантастическом романе английского писателя XVIII в. Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» главный герой произведения Гулливер в качестве примера для подражания предлагает обществу разумных и добродетельных лошадей – гуингнмов: они не знают лжи, обмана, войны, а *«дружба и доброжелательство являются двумя главными добродетелями гуингнмов»* [8, с. 144]. Но в то же время «перед нами стерильный и бесцветный мир, в котором не знают ни любви, ни печали, где выбор подруги жизни обусловлен заботой о сохранении масти» [8, с. 25]. Поэтому встает вопрос, действительно ли общество, построенное исключительно на рациональной основе, является достойным примером для подражания. Ответа на это вопрос пока нет.

3. Зверь как мера оценки моральных качеств человека. Многие авторы стремятся показать степень духовности / бездуховности человека на примере его отношения к животным. Так, негативное отношение характеризует его с отрицательной стороны, а хорошее – с положительной.

Роман Ч. Айтматова «Плаха» демонстрирует пример жестокого и безжалостного отношения людей к природе. Так, массовый отстрел сайгаков нужен не потому, что была острая необходимость в пище, а для выполнения *«плана мясосдачи»* [1, с. 38], чтобы отчитаться за последний квартал пятилетки согласно поставленному плану *«перед взыскательными органами свыше»* [1, с. 39].

В романе американской писательницы С. Пеннипакер «Пакс», представлен как негативный пример поступок отца мальчика Питера, который, уходя на войну, заставляет сына бросить на обочине дороги его лучшего друга – домашнего лисенка Пакса. Для мальчика то обстоятельство, что отец решил высадить лиса в месте, где будут идти военные действия, является предательством. Особенно болезненный тот факт, что совершает его не кто-нибудь, а отец – самый близкий человек.

А вот главный герой повести В. Белова «Привычное дело» Иван Африканович Дрынов, наоборот, разговаривает со всеми животными и птицами, как с разумными существами, равными человеку, понимающими все то, что он им говорят. Повесть начинается с беседы главного героя со своим мерином Пармёном, причем главный персонаж всю дорогу домой оправдывается перед мерином за то, что выпил. Крестьянин делится с конем как с равным собеседником своими проблемами, воспоминаниями, рассказывает ему о своих делах, работе.

4. Зверь как сторонний наблюдатель человеческих нравов. Как отмечает В. Шмид, «все эти «звериные» нарраторы являются «ненадежными», неадекватно воспринимающими человеческую действительность только на первый взгляд. На самом деле повествующие животные – «зоркие наблюдатели человеческих нравов, служащие авторам орудием отстранения» [12, с. 41].

Повесть М. Булгакова «Собачье сердце» начинается с внутреннего монолога бездомного пса Шарика, страдающего от зимней стужи и раны на обваренном кипятком боку. Оценка пролетариата и интеллигенции дается именно от лица пса. Так, проводя сравнительную характеристику между пролетарскими поварами и барскими, пёс отмечает, что барский повар графов Толстых был настоящей личностью, так как готовил еду из нормальных продуктов и никогда не жалел костей для бездомных животных, а повара из Совета Нормального питания – «мерзавцы», так как *«из вонючей солонины щи варят»* [3, с. 252] и этим кормят людей, а нормальные продукты воруют. К интелли-

генции пёс, наоборот, испытывает большое уважение. При первой встрече с профессором Преображенским он подмечает, что *«этот тухлой солонины лопать не станет»* [3, с. 254], как простой пролетариат, так как знает себе цену и никого не боится, такому человеку не надо самоутверждаться за счет более слабых и незащитных: *«Этот не станет пинать ногой»* [3, с. 254]. В итоге, изображая реалии послереволюционной Москвы от лица пса, М. Булгаков в отстраненной форме выражает свое негативное отношение к происходящему в стране после прихода к власти пролетариата.

В повести Л. Толстого «Холстомер» нарратором является старый мерин, рассказывающий о своей жизни другим лошадям. Герой-повествователь замечает, что люди руководствуются в жизни не делами, а словами. Главное среди этих слов – это прилагательное «моё», причем *«тот, кто про наибольшее число вещей, по этой условленной между ними игре, говорит: мое, тот считается у них счастливейшим»* [10, с. 23]. Именно это слово, по словам Холстомера, заставляет людей часто лгать, притворяться не теми, кем они являются на самом деле. Подобный отстраненный взгляд на стремление людей обогатиться любой ценой, их уверенность, что это сделает их счастливыми, обнажает всю абсурдность их стремлений.

5. Зверь как выразитель авторской позиции. В произведениях философского характера, чаще всего в притчах, автор может вкладывать свои философские воззрения на мир людей в уста животных.

Так, в сказке-притче А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» выразителем основной мысли, которую желает донести автор, предстает Лис. Он объясняет Маленькому принцу причину одиночества людей: *«У людей уже не хватает времени что-либо узнавать. Они покупают вещи готовыми в магазинах. Но ведь нет таких магазинов, где торговали бы друзьями, и потому люди больше не имеют друзей»* [9, с. 67]. Лис открывает принцу самые важные ценности, какие есть в жизни человека, – любовь и дружбу. Именно из уст Лиса звучит главная мысль произведения: настоящая дружба и любовь – это крепкая связь, основанная на заботе, внимании (*«Твоя роза так дорога тебе потому, что ты отдавал ей всю душу»* [9, с. 72]) и чувстве ответственности: *«Ты навсегда в ответе за всех, кого приручил»* [9, с. 72]. Но все это по-настоящему можно почувствовать только сердцем: *«Зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь»* [9, с. 72].

В повести-притче «Чайка Джонатан Ливингстон» Р. Бах рассказывает о чайке, стремящейся достичь высот искусства полёта. Данная повесть-притча призывает всех людей самосовершенствоваться: *«Цель жизни – поиск совершенства, а задача каждого из нас – максимально приблизить его проявление в самом себе»* [2, с. 35]. Р.Бах устами чайки говорит о том, что все зависит в первую очередь от самого человека, а не от внешних обстоятельств: *«Все дело в твоём выборе: ты попадешь туда, куда намерен попасть»* [2, с. 40]. Говоря о чайке и от её лица, автор обращается к людям: именно *«Истинному Джонатану – чайке живущей в каждом из нас»* [2, с. 6] и посвящается книга.

Вывод: Зверь как маркер аксиологической характеристики человека играет большую роль во многих произведениях авторов разных стран. Именно подобный способ дает возможность продемонстрировать наиболее наглядно, что из себя представляет человек и человечество в целом. В одном случае зверь может выступать как непосредственный носитель человеческих пороков, в другом – отношение к нему служит оценкой моральных качеств самого человека. Некоторые авторы утверждают, что человеку самому есть чему поучиться у животных, подчеркивая этим негативные стороны человеческого общества. Передача права повествования животному дает писателю возможность в отстраненной форме изложить нелицеприятную правду об обществе. А если писатель стремится донести до читателей какое-либо нравственное поучение, то передача права донесения этой истины в уста животного позволяет осуществить это без прямого нравоучения.

Литература

1. Айтматов, Ч. Плаха: Роман / Ч. Айтматов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 416с.
2. Бах, Р. Чайка Джонатан Ливингстон; Иллюзии; Карманный справочник Мессии / Р. Бах; Перев. с англ. – М.: ООО Издательство «София», 2014. – 320 с.
3. Булгаков, М. Избранные произведения. В 2 т. Т.2. Записки покойника: Театральный роман. Повести. Рассказы / М.Булгаков. Мн.: Маст. літ., 1991. – 543 с.
4. Буль, П. Планета обезьян / П. Буль; пер. с фр. Ф. Мендельсона. – М.: Захаров, 2001. – 210 с.
5. Вербер, Б. Муравьи / Б. Вербер; пер. с фр. К. Левина. – М.: РИПОЛ классик: ГЕЛЕОС, 2008. – 352 с.
6. Гусоўскі, М. Песня пра зубра / М. Гусоўскі. – Мінск :Юнацтва, 1998. – 102 с.
7. Матвеев, П. Е. Аксиология : учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1. История аксиологии / П. Е. Матвеев; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2017. – 176 с.
8. Свифт, Д. Сказка бочки. Путешествие Гулливера / Д. Свифт; перев. с англ. Вступ. ст. А. Ингера. – М.: Правда, 1987. – 480 с.
9. Сент-Экзюпери де, А. Маленький принц / А. де Сент-Экзюпери; перев. с фр. Н. Галь. – М., «Молодая гвардия», 1963. – 96с.
10. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двенадцати томах: Т. 11. / Л. Н. Толстой. – М.: Издат. «Правда», 1987. – 576 с.
11. Франс А. Восстание ангелов / А. Франс; пер. с фр. М. Богословский и Н. Рыковой; Остров пингвинов: пер. с фр. Дынник. – Алма-Ата: Меуктеп, 1986. – 352 с.
12. Шмид, В. Нарратология / В.Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003.–312 с.

The beast as a marker of human axiological characteristics: forms of representation

Key words: beast, bearer of human vices, role model, measure of moral qualities, third-party observer, exponent of the author's position.

The article discusses the main forms of representation of the beast as a marker of axiological characteristics of the person: 1) as the bearer of human vices; 2) as a model to emulate; 3) as the measure of moral qualities; 4) as an observer of human manners; 5) as an expression of the author's position.

С.К. Бабичева, А.С. Байкова

Государственное учреждение образования «Гимназия № 1 г. Витебска имени Ж.И. Алфёрова»
e-mail: orel180608@yandex.ru

УДК 821.161.1-1.09

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ЛИРИКИ МАРКА ШАГАЛА И ВЕНИАМИНА БЛАЖЕННОГО**

Ключевые слова: топос дома, топос дороги, художественное пространство, художественное время, индивидуальный стиль М. Шагала и В. Блаженного.

В статье рассматривается пространственно-временная организация лирики М.З. Шагала, В.М. Блаженного; выделены ключевые топосы дома и дороги, показаны особенности их функционирования в лирике данных поэтов; сравниваются способы пространственно-временной организации в литературном творчестве данных авторов.

Категории пространства и времени являются важными характеристиками художественных образов, основных координат художественного мира поэзии. Анализ системы пространственно-временных отношений в лирике М. Шагала и В. Блаженного позволяет определить мировосприятие авторов как представителей определённой эпохи. Литературное творчество М. Шагала и В. Блаженного представлено в работах современных литературоведов очень скупо, в то время как сопоставлением их творчества не занимались, хотя совпадение ключевых подтем очевидно.

Попытка изучения специфики пространственно-временной организации лирики М. Шагала и В. Блаженного на сравнительно-типологическом уровне дала нам возможность выявить доминирующие топосы *дома* и *дороги*, определяющие модели мира данных авторов, что помогло раскрыть идейно-художественную концепцию произведений. Изучение функционирования категорий «пространство» и «время» позволило не только увидеть общие черты лирики, но и выявить особенности индивидуального стиля М. Шагала и В. Блаженного.

В данном исследовании топос – это структурная единица хронотопа, приобретающая в то же время значение места действия.

Актуальность и новизна настоящего исследования обусловлена необходимостью дальнейшего сравнительного изучения литературного творчества поэтов возвращённой литературы, что поможет определить модели мира авторов, расширить представление о картине взаимосвязи их творчества.

Цель работы – сравнить способы пространственно-временной организации в литературном творчестве М.З. Шагала, В.М. Блаженного.

Материалом исследования послужили работы современных литературоведов, посвящённые изучению лирики М. Шагала и В. Блаженного, например: В. Аверьянова [1], К. Анкудинова [2], Д. Симановича [4].

В данной работе нами были исследованы особенности пространственно-временной организации художественного мира М. Шагала и В. Блаженного в ракурсе сравнительного анализа стихотворений из сборника «Ангел над крышами» М. Шагала (44 стихотворения) [5] и сборника «Сораспяты» В. Блаженного (417 стихотворений) [3].

В первой главе нашего исследования мы проанализировали стихи М. Шагала и выявили, что топос дома определяет формы художественного пространства и включает в себя три составляющие: *родительский дом, город, Родина*. Ключевой моделью дома и сакральным центром мира в художественном пространстве является *модель родительского дома, дома-семьи*:

Дом старый, низенькая крыша.

Темно. Окошки на запор [5].

Дом-семья – это место формирования и становления личности.

Топос дороги, включающий в себя образы *полёта, неба, Бога*, определяет формы художественного времени: биографического, связанного с личными воспоминаниями, и исторического, с осмыслением трагедии еврейского народа, с осознанием своего пути в контексте с историей своей нации.

Мотив «пути» связан не с традиционным образом дороги, а с образом *полёта*, при полном отсутствии конкретных пространственных ориентиров. Высокое чувство окрыляет человека, поднимает его над суровой реальностью:

Устремляюсь к Твоим мирам,
улетаю к Твоим небесам... [5].

Во второй главе нашего исследования в результате анализа стихотворений В. Блаженного нами было выявлено, что основными координатами созданного им художественного пространства и времени так же являются *топосы дома и дороги*.

Топос дома, страны в стихах Блаженного парадоксален: лирический герой отгородился от окружающего мира, но не обрёл покоя. По национальности еврей, родившийся в Витебской области, поэт писал на русском языке и считал родиной Россию:

Ако пёс, и смердящ, и затравлен,
Ако голубь с стрелою в боку,
Ваши смерти во гробе восславлю
Я, России второй Аввакум... [3].

Топос дома как основная пространственная категория включает такие модели, как *дом-семья, город Витебск, круг животных, Россия*.

Категория времени, выраженная через образ дороги, помогает передать состояние внутреннего мира лирического героя, его одиночество, неприкаянность, душевные переживания. Воспоминания, постоянно обращённые к прошлому, к периоду детства, накладываются на тревожное мироощущение настоящего, придавая категории времени цикличность. Во временной организации лирики В. Блаженного доминирует категория прошлого.

Топос дороги способствует определению форм художественного времени: как биографического, так и исторического. Необратимый путь лирического героя В. Блаженного к себе подлинному, к сути своего творчества, своей сущности – это «путь в толпу теней родных» [3].

Категория времени включает в себя прошлое и настоящее, переходящее в прошлое. Время в его стихах развивается линейно, но характеризуется обратимостью, поскольку лирический герой, тяготеет к прошлому, пытается обрести его и в нём самого себя.

В представлении автора о времени отражается идея круговорота событий, цикличности как символа *вечности*, и тогда функцию времени выполняет категория *памяти*:

... А степная травинка останется мною,
Ей на свете уютно, да и надо немного:
Подставлять травянистую спинку зною
И дышать благодатью июльского *Бога* [3].

Данное исследование показало наличие в литературном творчестве М. Шагала и В. Блаженного общих тем и ключевых подтем.

Сквозной темой творчества обоих поэтов является тема прошлого, доминирующей является категория прошедшего времени. Зрительная конкретность образов, пространственных и временных реализует признак достоверности.

Наряду с общими свойствами и образами есть и отличия. Доминантой стихов М. Шагала являются «материальные» образы (визуализация художника) – всё это на его картинах; у В. Блаженного экзистенциальная доминанта: отсутствует подробная характеристика внешнего мира, вместо причинно-следственных связей господствует безграничная свобода, утверждение, что человек обречен на одиночество, так как иное существование ему враждебно – всё это чувствовал.

В ходе исследования мы пришли к следующим выводам:

1) ключевыми топосами, организующими модели мира в лирике данных поэтов, являются топос дома, связанный с категорией художественного пространства, и топос дороги, способствующий определению форм художественного времени;

2) в стихотворениях М.З. Шагала и В.М. Блаженного художественный мир образуется путём пересечения горизонтальной и вертикальной осей координат, выраженных топосом дома, который реализуется через общие модели: *родительский дом, город, Родина*, и топосом дороги, который имеет общие составляющие: *полёт, небо, Бог*.

3) через топос дома и топос дороги выражается философский, мировоззренческий подтекст: дом – это не только место действия, но и сакральный центр мира; художественное время, выраженное топосом дороги, характеризуется обратимостью, поскольку лирический герой, тяготеет к прошлому.

Две творческие личности с большим жизненным и творческим опытом, оба – свидетели событий XX века, но в их поэзии нет отсылок к историческим событиям, нет острого социального звучания, но есть миромоделирование, концентрация на духовно важном, личностном: семья, детство, родина.

Содержание, выводы исследовательского проекта и представленный в нём материал помогут глубже осмыслить творчество М. Шагала и В. Блаженного.

Литература

1. Аверьянов, В. Житие Вениамина Блаженного / В. Аверьянов. Вопросы литературы. 1996. № 4.
2. Анкудинов, К. Стезей избытка / К. Анкудинов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/1/ankud.html
3. Блаженный, В.М. Сораспытые : стихи / Вениамин Блаженный. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/author/ajzenshtadt-veniamin-mihajlovich/soraspysate-sbornik-stihov-download-free-260066.html>
4. Симанович, Д. Марк Шагал и поэзия XX века / Д. Симанович // Вып. 3 : Материалы X - XIV Шагаловские чтений в Витебске (2000—2004). - Вып. 3. — С. 67—78.
5. Шагал, М. Ангел над крышами / М.Шагал // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami.html>

S.K. Babicheva, A.S. Baikova

State Educational Institution “Gymnasium No. 1 of the city of Vitebsk named after Zh.I. Alferov”

e-mail: orel180608@yandex.ru

Spatial and temporal organization of the lyrics of Marc Chagal and Veniamin Blazhennyj

Key words: house topos, road topos, art space, artistic time, individual style of M. Shagal and V. Blazhennyj.

The article considers the spatio-temporal organization of the lyrics of M.Z. Chagal, V.M. Blazhennyj; key topos of the house and the road are highlighted, the features of their functioning in the lyrics of these poets are shown compares the methods of spatio-temporal organization in the literary work of these authors.

В.П. Біляцька

Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»

e-mail: valentina.p@i.ua

УДК 821.161.2-31.6.09

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО СЮЖЕТУ Й ОБРАЗУ БОНДАРІВНИ В ЛІРО-ЕПОСІ: СЛОВ'ЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Ключові слова: народна балада, поема, віршована повість, фольклор, контекст.

У статті розглянуто своєрідність функціонування фольклорного сюжетно-образного матеріалу, форми та способи переосмислення образу Бондарівни, героїні народної балади; акцентовано нанародно поетичній спорідненості образу та ідейно-художніх особливостях поеми Я. Купали «Бондарівна» та віршованої повісті М. Рильського «Марина».

Естетика героїки, моральна етика як еталон пізнання народного буття викликала зацікавлення й новий аспект фольклорного використання в літературі. Зв'язок із фольклором як одним із факторів національної самобутності літератури, на переконання Н. Копистянської, є категорією історичною, тому кожна епоха наповнює його своїм змістом і в кожного народу він набуває, крім загальних, ще й своїх національних рис. У XIX–XX століттях художників слова приваблювала народна балада як жанровою своєрідністю, так і вмінням розкрити «драму особистості», а також майстерністю «узагальнено-психологічного малюнка», «короткого й виразно емоційного викладу» [3, 195].

Розглядаючи проблему взаємозв'язків фольклорної балади та літературної трансформації, не можна обійти й питання походження жанру. Теоретики літератури в Польщі, Чехії та Словаччині, на думку Л. Петрухіної, цим терміном спочатку називали літературні твори і лише згодом – фольклорні, адже «авторами перших балад були професійні співаки чи поети» [7, 81]. За її аргументами, на слов'янському термінологічному ґрунті цей термін з'явився лише в XIX ст., «виділилися в окремий жанр фольклору, який з часом розширювався і доповнювався» [7, 82].

Народна балада про Бондарівну була відома в багатьох європейських країнах, піддавалася вивченню. «Вона належить до тих класичних надбань українського фольклору, які перейшли його етнічні кордони і стали культурним здобутком сусідніх народів» [1, 238]. Найактивніше її сюжет

інтерпретувався в середині XIX ст. в Україні, Польщі та Білорусі. Незважаючи на різні взаємозв'язки фольклору й писемності, у формуванні та розвитку таких літератур, як чеська, словацька, українська, болгарська, білоруська, внаслідок суспільних умов «фольклор мав більше значення і довше залишався головною активною силою» [3, 217]. Тому в статті й осмислюється трансформація фольклорного сюжетно-образного матеріалу в ліро-епосі: поемі Я. Купали «Бондарівна» (1913) та віршованій повісті М. Рильського «Марина» (1933), які було написано на початку XX століття.

Сюжет української балади про Бондарівну належить до «мандруючих» (відомо близько 90 друкованих варіантів). Популярність цієї балади забезпечили не широкий ареал побутування та гострий драматизм сюжету з соціальним підтекстом загальнолюдських проблем, а глибока симпатія носіїв пісенності «до сміливої і гордої героїні» [1, 184]. Народнопісенний образ Бондарівни має помітний «резонанс» у художній літературі: польській – Ф. Яворський, А. Словінський, М. Грабовський, О. Гроза, С. Гоцинський, Ю. Крашевський, переважно в повістях; білоруській – Я. Купала в поемі; в українській – Ф. Заревич, І. Карпенко-Карий у драмах, М. Рильський у ліро-епосі та поезіях. Сюжет про Бондарівну мали намір опрацювати і Марко Вовчок (нею записаний варіант балади «Ой у місті Богослові – там новина стала»), і Леся Українка (ще з дитинства пам'ятала баладу «Ой у Луцьку, славнім місті, капелія грає»).

Одним із перших літературно-фольклорні зв'язки балади в 60-х роках XX ст. дослідив І. Денисюк у працях «Фольклорний мотив про Бондарівну в опрацюванні І. Карпенка-Карого», «До проблеми жанрової трансформації поеми Янки Купала «Бондарівна». І Я. Купала, й М. Рильський підтверджують зв'язок своїх творів із народною піснею текстів: «А від долі Бондарівни / Прилітають вісті – / Давні думи посивіли / Та пісні вогнисті» [5, 150]. Вага твору зумовлена не його фольклорністю, на думку В. Погребенника, а філософським і художнім рівнем витлумачення подій і явищ, що в цьому творі зображені: «Процес опанування фольклору при вибірковості звертань до нього мав характер художньої необхідності. У добу романтизму, реалізму, модернізму й авангардизму він зумовлювався потребами знання народу, боротьбою за національну самобутність і художній прогрес письменства» [8, 4].

Хоча в усній народній творчості подається узагальнена оцінка подій, вчинків, образів, проте дослідники балади (М. Костомаров «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества» (1902), Ц. Нейман «Малорусская балада о Бондаривне и пане Каневском (страничка из народного эпоса)» (1902), В. Доманицький «Балада про Бондарівну і пана Каньовського» (1905), Г. Нудьга «Українська балада» (1970), О. Дей «Українська народна балада» (1986) ще з XIX ст. наголошували на історичній основі цього твору. Вони вважали, що прототипом пана Каньовського в баладі є польський магнат Микола Потоцький, повновладний самодур-недолюдок, аморальний розпусник.

Народні балади в українській фольклористиці О. Дей класифікував за характером людських взаємин і конфліктів, за їх причинами і наслідками поділив на три великі групи: про кохання та дошлюбні відносини (особисті взаємини); про сімейні взаємини і конфлікти; про взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин. Балада про Бондарівну належить до останньої. Дослідники наводили приклади безчинства польського магната з метою «підтвердити життєву достовірність, правдивість і реалістичність баладного малюнка...», документуванням їх життєвої автентичності, поясненням баладних персонажів і конфліктів» [1, 187] за допомогою достовірних переказів. Художньо мотивує історичність подій Я. Купала в поемі «Бондарівна», наголошуючи, що навіть у XX столітті про нелюдські злочини польських панів згадують: «На Вкраїні пан Потоцький, / Пан Каньовський родом, / З ним і згряя верховодить / Над бідним народом... / Стогне змучена Вкраїна / В небо шле прокляття, / Все ж бо нищать і грабують / Згряя та багаття. / Ще й сьогодні ходить згадка / В лютий завірюсі / По широкій Україні / Та й на Білорусі» [5, 125–126].

«Марина» М. Рильського – це плід серйозного задуму й тривалої авторської праці, це «великий епічний твір у тій класичній формі, яка б дала змогу докладно й рельєфно вималювати характери, побут, антураж, що в свою чергу схиляло до матеріалу вже відстояного – тобто історичного» [6, 261]. Звичайно, доля головної героїні поеми – це узагальнення долі дівчат-кріпачок, і всього народу: «Із крові й сліз, із криків та агоній, / З багряних смуг на юному плечі, / Зо стогону дівочого вночі, / З голів старих, потоптаних ногами / В сап'янцях пишних, з дикої нестями / Шалених оргій, де усе на глум / Вином облитий і неситий ум / Зухвало брав, із темної сваволі, / Що на дітей хорти пускали в полі, / Шляхетський сміх, «шляхетний» сміх зростає» [10, 100].

«Марина» М. Рильського вперше опублікована 1933 року (написана 1927) з авторською передмовою й підзаголовком «Віршована повість із кріпацьких часів на Правобережній Україні», хоча в листі до І. Іванова того ж року письменник про цей твір пише: «Незабаром вийде моя «Марина» – книжечка величенька (розміром)... Отже, й коли не Пушкін з Онегіним, то принаймні Рильський з Мариною. Сам уже тепер не знаю, чи варта чого ця *поема*, чи ні» [6, 260]. Як бачимо, автор апелює

відразу до трьох жанрів – віршована повість, роман у віршах, поема. У коментарях до твору він теж неодноразово вказує на жанр: «Моя “героїня” лише в кінці *поєми* перероджується, зважується не тільки на протест, а й на акцію. <...> У процесі роботи над поемою виникла в мене принадна думка: написати, як сил вистачить, іще дві речі, в яких одна малювала б жінку пізнішого, але дореволюційного часу, а друга – жінку наших днів. Така трилогія об'єднана одним центральним мотивом, – мотивом боротьби за визволення жінки на тлі загальної боротьби» [6, 260].

Л. Новиченко віршовану повість «Марина» М. Рильського в ґрунтовному дослідженні «Поетичний епос: Два світи» назвав одним із найдосконаліших зразків українського поетичного епосу 20-х і 30-х років, визначивши її поемою. «Центральною героїнею *поєми* є дівчина-кріпачка Марина, хоч зміст цілого твору далеко виходить за рамки її історії» [6, 269], – це твердження є підставою, щоб виокремити у творі декілька сюжетних ліній, відповідно й жанр можна визначити не як поему, віршовану повість, а як роман у віршах. Ліро-епічною поемою в контексті літератури 30–50-х років ХХ ст. визначили «Марину» М. Рильського й літературознавці І. Безпечний та С. Крижанівський.

Є. П'ятковська, встановлюючи жанр «Марини» М. Рильського, пише: «Жанр окреслюється як перехідна – еволюційноуюча – форма, не застигла, а рухлива в єдності складників: <...> *поема* → *віршована повість* (авторське визначення) → *віршований роман*, але цілком оригінальний за структурною організацією, за охопленням історичних і неісторичних подій, за внутрішнім мотивом написати про українську долю, але закамуювати, приховати підтекст за зовнішньою формою, що відповідає про українське повстання проти польського поневолення» [9, 10].

«Бондарівна» Я. Купали наближена до тексту народної балади, вона несе народну ґенезу, увібрала з неї «сюжет, конфлікт, персонажі, й ритміку» [1, 237], порушує проблему фольклорного прототипу в літературному тексті, проблему впливу морально-психологічних чинників на характер його переосмислення. Автор навіть твір назвав іменем народної героїні. М. Рильський у «Марині» дещо відходить від сюжету народної балади й подає узагальнену картину буття знедолених людей за часів панування польських магнатів: Людвіга Пшемисловського, його сина Генріха, дружини Стасі, пана Замітальського, Мар'янека Медисловського, графа Ловягіна (та інших героїв). Народнопісенна стихія стала і тут наскрізним елементом. До шести з одинадцяти глав віршованої повісті М. Рильський узяв епіграфи з народних пісень. У пролозі-посвяті автор уточнює, що джерелом для написання все ж є народна пісня про дівчину-кріпачку. Наругу, фізичну й моральну, у той час відчували жінки, їм з терну «шлюбні плетено вінки», тому вони «у *пісні* безнадійній / Надію виливали нам гірку. / В дитинстві ще я *пісню* чув таку, / Що зосталась єдиною для мене, / Хоч досить їх, пісень тих на віку» [10, 67]. Почута в дитинстві пісня «Коло броду брала дівка воду» про втечу дівчини й парубка, кріпаків, які кохали одне одного, стала сюжетною основою віршованої повісті. Головну героїню Марину, 16-річну дівчину, забрали в панський двір для втіхи старого Людвіга Пшемисловського. Зрозумівши, що пан не чіпає її, поки гості у дворі, а коли роз'їдуться, вона стане черговою покриткою, вирішує втікати з Марком. Автор подає їхню втечу, цитуючи баладу про Бондарівну: «А там на заході кривавий слід / Лишило сонце. Як у давній пісні / Шепнули Бондарівні лиховісні, / Та мудрі люди: “Дівчино! Втікай! / Ні в кого порятунку не шукай, – / Каньовський пан до жартів не охочий...” / Ярами та борами серед ночі / Втікала Бондарівна молода» [10, 97].

На відміну від поеми Я. Купали, героїня якої гине від пострілу пана, як і в народній баладі, у віршованій повісті М. Рильського вона є покірною жертви, яку викрадали, міняли на коня, перетворюється на месницю: «І над усім, як зірка пурпурова, / Стоїть вона, заціпивши уста, / Струнка, вродлива, та уже не та, – / Не злякана, заплакана дитина, – / Грім! гнів! покара! – месниця Марина» [10, 160].

Образ головної героїні і в «Бондарівні» Я. Купали, і в «Марині» М. Рильського – імперсональний. Риси зовнішності є традиційними, співпадають із народнопоетичною оцінкою ідеалу дівочої вроди: «Знали доньку Бондарівну, / Як пишную паву. / Кароока та висока, / Звісно чорноброва, / На всім світі не побачиш / Отакого дива. Як малина її губки, Щічки мов лілея, / А що оченьки дівочі – / Зорі над землею. / За плечима в'ються коси, / Ніби сонця коси, / Ще й іскряться, як на сонці, Смарагдові роси. І гнучка, як тополина, / Вдачею не гнівна, / Як іде було, між люди, / Глянеш – королівна!» [5, 127]. У народній баладі «Ой в містечку Богуславку Каньовського пана» більш лаконічно подано риси зовнішності: «Там гуляла Бондарівна, як пишная пава»; «Ой в містечку Богуславку сидить дівок купка, / А меж ними Бондарівна, як сива голубка» [2, 208].

Хоча у творі М. Рильського інтерпретовано не конкретно народнопоетичний образ Бондарівни, проте в тексті репрезентовано баладний репертуар міфологічних перетворень (відьми, вовкулаки, русалки), звичаєвих поведінкових стандартів, нарощування психологізму трагедії шляхом градації дії в часі, одухотворення природи.

Отже, досліджуючи авторське осмислення фольклорного сюжету й образу Бондарівни в ракурсі підпорядкування ідейно-творчим цілям, можна глибше розкрити значення і коділітературного

тексту. Поема Я. Купали «Бондарівна» та віршована повість М. Рильського «Марина» містять обробку народної балади про Бондарівну, включення фольклорних елементів у структуру творів, інтерпретацію художнього образу за принципом фольклорної естетики. Народнописанна основа в обох творах прихована в індивідуально-поетичній архітектурі на сюжетно-композиційному й мовно-стилістичному рівнях.

Література

1. Дей О.І. Українська народна балада / Олексій Іванович Дей. – К.: Наукова думка, 1986. – 262с.
2. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скороговки / Упор. Н. С. Шу-мада. К.: Веселка, 1989. – 606 с.
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Нонна Копистянська. – Львів: ПІАС, 2005. – 367 с.
4. Крохмальний Р. Балада народна і літературна: когерентність світів / Роман Крохмальний // Вісник Львівського університету. Серія філол. науки. – Випуск 43. – Львів: ЛНУ, 2010. – С.198 – 207.
5. Купала Я. Бондарівна / Я. Купала // Купала Я. Лірика. – К.: Дніпро, 1967. – С. 125–141.
6. Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941) / Л. М. Новиченко. – К.: Наукова думка, 1980. – 408 с.
7. Петрухіна Л. Слов'янська балада епохи романтизму: генеза і проблема жанру / Людмила Петрухіна // Проблеми слов'янознавства: Наук. зб. – Випуск 55. – Львів: ЛНУ, 2005. – С.79–90.
8. Погребенник В.Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття) / В. Ф. Погребенник. – Київ: Юніверс, 2002. – 158 с.
9. П'ятовська Є. Д. Віршований роман в українській літературі XX століття: особливості поетики: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Є.Д. П'ятовська. – Одеса, 2012. – 20 с.
10. Рильський М. Т. Марина. Віршована повість. / М. Т. Рильський // Рильський М. Т. Твори у 20-ти т. – К.: Наукова думка, 1983. Т. 2. Поезія 1930–1941. – С. 67–160.

V.P. Biliatska

National Technical University «Dnipro Polytechnic»

e-mail: valentina.p@i.ua

Transformation of folklore plot and image Bondarivna in the lyric-epic: the Slavic context

Key words: folkballad, poem, poetictale, folklore, context.

The research and peculiarity of functioning of folklore plot-shaped material, forms and ways of rethinking the image of Bondarivna, the heroine of the folk ballad are considered in the article; the author emphasizes on the folk-poetic affinity of the image and ideological and artistic originality of Y. Kupala's poem «Bondarivna» and the poetic story of M. Rylsky«Marina».

О.В. Богданова

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена

e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

С.М. Некрасов

Всероссийский музей А.С. Пушкина

e-mail: nekrasoff@mail.ru

УДК 82-32

НОВЫЕ СМЫСЛОВЫЕ И АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ ПОЭМЫ Н.А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»¹

Ключевые слова: русская литература XIX века, Николай Некрасов, поэма «Кому на Руси жить хорошо», глава «Последыш», аксиология, девиация.

В статье рассмотрены доминантные черты главы «Последыш» из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и установлено, что глава «из второй части» имеет отдаленное отношение к основному вопросу, вынесенному поэтом в титульную позицию. Наблюдения, представленные в статье, приводят к выводу, что глава «Последыш» была создана художником «по случаю» и обес-печению композиционной цельности поэмы «Кому на Руси...» не способствовала. Трансформированный характер нарративной стратегии, отошедшие на второй план образы крестьян-странников, «дублирующий» тип помещика-вельможи, изменение эмотивной направленности текста, сатирико-анекдотическая тональность повествования, раздифференцированность идейных установок и др. заставляют говорить об актуализации девиационного фона, выводящего «главу» за пределы поэмы.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н.А. Некрасов: proetcontra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

Одной из сущностных проблем в изучении поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877) стала проблема композиционного построения произведения, сюжетного расположения отдельных глав, отражения / неотражения воли автора в структурной организации единого целого художественного текста. К этому вопросу неоднократно обращались классики-некрасоведы [1–9], но никто из исследователей не ставил вопрос иначе: является ли поэма «Кому на Руси жить хорошо» цельным и единым произведением или представляет собой набор отдельных самостоятельных частей? достаточно ли воли автора для того, чтобы согласиться с намерением объединить разные (порой чужеродные) части?

В этой связи прежде всего внимание на себе останавливает глава «Последыш», как сказано у Некрасова, из «второй части» [10, с. 84] поэмы «Кому на Руси жить хорошо». О ней чаще всего принято говорить, что здесь повествователем предложен новый ракурс заявленной проблемы, осуществлен поворот идейного направления предшествующей наррации.

Однако если согласиться с тем, что глава «Последыш» является органичной частью поэмы «Кому на Руси жить хорошо», то уже при поверхностном взгляде на нее становится очевидным, что она представляет собой вариант на тему «помещика – счастливого/несчастливого человека», которая уже была подвергнута обсуждению в главе пятой *первой* части некрасовской поэмы («Помещик»). Субъектом испытания (объектом повествования) вновь оказывается помещик, другое дело, что теперь форма повествования – не пространный монолог я-персонального героя, но живая бытовая картинка, разыгрываемая перед взором крестьян-странников. И сопроводительный комментарий Некрасова – «из второй главы» – мало что прибавляет к единству и цельности всей поэмы: образы семи странствующих крестьян в тексте главы предстают необязательными, их присутствие обусловлено исключительно задачей фабульной организации материала. Даже хротоп поэмы трансформируется: в главе «Последыш» повествование перемещается на Волгу: как отмечалось исследователями [11], река становится синонимическим заместителем столбовой дороги и нацелена обобщить и типизировать панораму событий. Между тем события, которые изображаются в главе «Последыш», вряд ли можно назвать типичными, они скорее редкие, исключительные, неожиданные.

Действие в главе «Последыш» разворачиваются в Старо-Вахлацкой волости, в селении под названием Большие Вахлаки. В силу вступает ономазиология – название деревни оказывается «говорящим», настраивая на «вахлацкие» события, которые будут демонстрироваться в тексте (значение слова *вахлак* по словарю В. И. Даля означает «плохой мастер или работник, делающий все как ни попало» [12, с. 168]).

В целом поэма «Кому на Руси жить хорошо» создана в реалистическом ключе, потому портретные характеристики, диспозиция персонажей, диалогическая манера коммуникации героев выдержана в жизнеподобном ракурсе, отражая, в том числе через портретирование, сущностные качества личности и характера того или иного персонажа. Таков и экспозиционный портрет старого помещика Утятина, главного героя главы, который вбирает в себя выразительные черты образа и порождает реалистическое представление о богатом, знатном, в прошлом сильном и уважаемом помещике. Герой-старик «Худой! как зайцы зимние, / Весь бел, и шапка белая, / Высокая, с околышем / Из красного сукна. / Нос клювом, как у ястреба, / Усы седые, длинные...» [10, с. 87]. Таковыми должны быть и события, к которым обратился автор. Однако уже современники Некрасова говорили о том, что обстоятельства пореформенного времени, изображенные поэтом, не типичны, абсурдны и анекдотичны. В. Г. Авсеенков «Русском вестнике» писал, что сюжет главы построен «на совершенно невероятном и, можно сказать, вполне бессмысленном анекдоте» [13, с. 440]. Заметим, невероятном и бессмысленном. Между тем в комментариях к Собранию сочинений специалисты-некрасоведы приводят альтернативное суждение: «Декабрист А.В. Поджио в письме к доктору Н.А. Белоголовому сообщал о подобном факте. В селе Щуколове Дмитровского уезда Московской губернии владелица имения скрывала факт освобождения крестьян от своего разбитого параличом мужа и ежедневно счастливый еще помещик отдает по-прежнему приказания старосте: „Завтра – сгон, собрать баранов, баб не спускать” и пр.» [14, с. 111]. Отдельные исследователи считают, что глава «Последыш» могла иметь отчасти и автобиографический характер: «Известно, например, что отец Некрасова, по словам самого поэта, “сошел в могилу <...> не выдержав освобождения, захворав через несколько дней после подписания уставной грамоты”» [15, с. 142]. Однако хотя обстоятельства, избранные Некрасовым для главы «Последыш», и имели место в пореформенной России, но очевидно, что они носили характер исключительный, локальный. Тогда с какой целью Некрасов актуализировал события неординарные и насколько они органичны поэме «Кому на Руси жить хорошо»?

Как известно, Некрасов умел реагировать на яркие и живые события действительности, подмеченные другими (вспомним, например, историю создания знаменитых «Размышлений у парадного подъезда»). И в этой связи можно пойти дальше и представить, что новая глава не имела отноше-

ния к поэме «Кому на Руси жить хорошо», но, появившись как самостоятельное произведение (через семь лет после первой части), искусственно была предложена автором читающей публике как глава «из второй части» поэмы, давно обещанной к продолжению. Искусственно – уже только потому, что, как и упрекали Некрасова современники, через десяток лет после отмены крепостного права Некрасов *вдруг* вернулся к подобной тематике [13, с. 454]. Кроме того, со всей очевидностью глава «Последыш» создавалась вне контекста предшествующих глав – *по случаю*, потому композиционная структура и стилистическая стратегия главы кардинально отличны от написанного прежде. Некрасов следовал анекдотической стилистике рассказа А.В. Поджио (или др. источника) и умело и талантливо, как в ряде случаев, воплотил чужое впечатление и настроение, превратив их в свои. Некрасову было свойственно «перепевать» чужие наблюдения и мысли – оттого, например, глава из «Русских женщин» о Марии Волконской намного ярче и выразительнее, чем глава о Екатерине Трубецкой. Ибо в случае с Трубецкой автор опирался на фрагментарные рассказы и впечатления очевидцев, в случае с Волконской – на ее собственный богатый и яркий впечатлительный (детальными и психологическими нюансами) дневник. Можно предположить, что и в «Последыше» интонационный строй, нарративная стратегия были унаследованы Некрасовым от «первоисточника» и потому оказались чужими и (что еще более важно) чужеродными в контексте поэмы.

Образ князя Утятина, созданный Некрасовым, не просто добродушно комичен или ироничен, он саркастичен, гротесков, порой достигает пределов неправдоподобия. С одной стороны, герой аристократичен и высокороден, заслуживает почтения и уважения. Герой – потомственный дворянин, знает разницу между дворянством новым и старым [10, с. 93], гордится «славою предков». В прошлом он наверняка был военным (носит форменную фуражку). На служебном поприще наверняка проявил себя как мужественный и смелый человек: его грудь украшает Георгиевский крест [10, с. 105], как известно, даруемый за проявленную личную храбрость. Однако теперь старик болен – «паралич расшиб» [10, с. 94], «больнехонек» [10, с. 93]. И именно в таком (!) положении герой подвергается осмеянию (автора и героев). Некрасов наделяет персонаж целым рядом комических черт, заставляет его произносить нелепые реплики-суждения, поступать подобно выжившему из ума самодуру. Его Утятин «куражится», «дурит», «чудит» [10, с. 89, 91] – автором сознательно избраны аксиологически маркированные предикаты. Желая снизить образ вельможного князя, Некрасов откровенно одурачивает характер, заставляет героя отдавать приказы нелепые, глупые, абсурдные. Можно было бы согласиться, что барин сохраняет привычку бранить крестьян, готов «облаять» [10, с. 99] провинившегося, подвергнуть наказанию нерадивого, но представить себе, что старый князь приказал бы «унимать коров», чтобы они не мычали по утрам, или указывал бы на «непочтительность» собаки [10, с. 100], залаявшей на барина, в реалистическом повествовании невозможно и абсурдно. Поддавшись задаче разоблачить барскую спесь, шаржировать характер вельможи, Некрасов преступает границы жизнеспособности, облаганивает образ, уходит от серьезного разговора, затеянного прежде.

Как и в главе «Помещик», следуя давно усвоенному принципу «Нельзя ругать все сплошь...» [16, с. 97], Некрасов в главе «Последыш» эксплицирует точки зрения «pro et contra» – наряду с образами «крестьян вольных», осчастливленных дарованной им независимостью, помещает образ «дворового человека» Ипата, преданного старому барину и участливо переживающего обрушившееся на него «несчастье».

Известно, что крепостных крестьян, оставшихся при господах после Манифеста о воле, было немало. В русской литературе такие образы получили глубокую художественную рефлексию, в частности – в образах пушкинских крестьян из «Дубровского», в образе Савельича из «Капитанской дочки», Захара из романа И.А. Гончарова «Обломов», в образе старого Фирса из «Вишневого сада» А.П. Чехова и др. Однако у Некрасова образ Ипата шаржирован, наделен чертами нелепыми, смешными, обедняющими образ преданного слуги. Доминирующей лексемой названия дворового становится слово «раб». Мало правдоподобно Некрасов подбирает для истории Ипата такие эпизоды, которые со всей несомненностью должны вызвать у читателя неприятие, подчеркнуть в преданном слуге отсутствие самоуважения.

Если эпизод из детства героя [10, с. 94] еще может вызвать представление о ребяческой игре, то забавы молодости героев уже не оставляют сомнения в намерении автора разоблачить феодальные отношения барина и его преданного раба: о купании в проруби [10, с. 94–95]. Третий же эпизод («зимний», «дорожный») [10, с. 95], хотя и содержит элементы истинной заботы хозяина о своем преданном слуге («Одел меня, согрел меня / И рядом, недостойного, / С своей особой княжеской / В санях привез домой...»), но Некрасов воссоздает его таким образом, что и в нем начинают превалировать ноты господской спеси и небрежения господина к крестьянам.

Если у Пушкина образ преданного Савельича поддерживает благородство характера Петра Гринёва, если у Гончарова образ Захара оттеняет сущность обломовской натуры Ильи Ильича, то у

Некрасова образ слуги Ипата в еще большей степени дискредитирует образ затейника-князя, в качестве игрушки-забавы избирающего живого человека. С введением образа послушного и работящего слуги, жалкого и ничтожного, вызывающего чувство презрения и брезгливости, образ благородного и степенного князя снижается в еще большей мере, становясь своеобразным «зеркалом» для отражения «подлости» всей крепостнической России. Более того, в традиции балагана по мере развития сюжета образ князя обретает (почти) inferнальные черты [10, с. 108]: шипение при говорении уподобляет барина змею-оборотню, одноглазость и верчение *левого* глаза становится приметой чертовщины — портрет князя мистифицирован и эсхатологизирован.

Оглуляя образ барина, образ послушного слуги-«раба», образы крестьян-вахлаков (прежде всего Клим и «старостики»), Некрасов на том не останавливается — автору необходимо довести повествование до логического конца, обличить барство, распропагандировать высокую дворянскую честь (или, по Некрасову, спесь). Потому итогом главы «Последыш» становится ожидаемый (в пределах наррации Некрасова) финальный обман крестьян — в финале уже молодые князья-наследники, офицеры черноусые, нарушают данное крестьянам слово дворянское. За вертепный спектакль-«камедь» они обещали вахлакам заливные луга, но по смерти князя Утятин вероломно нарушили слово, поступились честью во имя капитала.

Некрасов рационально (и неправдоподобно) доводит до предела гнусность одних героев и мнимую праведность других. Но в ситуации, так воссозданной Некрасовым, осуждения достойны и одни и другие, и старые и молодые, и богатые и бедные, и помещики и крестьяне. Вся глава — от начала до конца — решается в стилистике издевательства, опорочивания (тех и других), оглуленной ярмарочной игры, предложенной одними и принятой к исполнению другими. Весь текст главы оставляет впечатление нравственной неполноценности, моральной недоброкачественности, даже ущербности — как герои, так и их создатель оказываются вне нравственных критериев. На этом фоне попытка включить в единый блок поэмы «Кому на Руси хорошо» главу «Последыш» (созданную, как помним, через семь лет после первой части), с одной стороны, выглядит случайной и необязательной, с другой — значительно ослабляет общее впечатление от глав первой части, демонстрируя чужеродность им. Характер гротесково-балаганного изображения нетипичной ситуации, выдаваемой за типичную, пафос гиперболизированного сатирического обличения (бар и крестьян), снижение и даже утрата сюжетно-композиционной роли героев-странников, сбой нравственных критериев внутри создаваемого поэтического пространства — все это ставит под сомнение не только причастность «Последыша» предшествующему тексту, но и художественные достоинства самого фрагмента. Потому, на наш взгляд, правильнее и справедливее признать неорганичность главы «Последыш» первым главам поэмы. В контексте творческого наследия Некрасова «Последыш» должен занять отдельную и самостоятельную позицию, несмотря на (неоправданное) намерение автора присовокупить его к ранее незаконченному произведению. Будучи изолированным от текста предшествующих глав поэмы «Кому на Руси жить хорошо», «Последыш» формирует собственный замкнутый поэтический мир, подчиняется логике своих внутренних законов, и в таком виде он может актуализировать иные смысловые коннотации и быть рассмотренным (оцененным) с иной точки зрения.

Литература

1. Евгеньев-Максимов, В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова / В.Е. Евгеньев-Максимов. — М.; Л.: Наука, 1953. — 282 с.
2. Гин, М. М., Евгеньев-Максимов, В. Е. Семинарий по Некрасову / М.М. Гин, В.Е. Евгеньев-Максимов. — Л.: ЛГУ, 1955. — 228 с.
3. Скатов, Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н. А. Некрасова / Н.Н. Скатов. — М.: Просвещение, 1985. — 174 с.
4. Скатов, Н. Н. Некрасов: Современники и продолжатели: очерки / Н.Н. Скатов. — М.: Сов. Россия, 1986. — 336 с.
5. Скатов, Н. Н. Некрасов / Н.Н. Скатов. — М.: Молодая гвардия, 1994. — 411 с.
6. Мельгунов, Б. В. Некрасов-журналист. Малоизученные аспекты проблемы / Б.В. Мельгунов. — Л.: Наука, 1989. — 280 с.
7. Пайков, Н. Н. Феномен Некрасова: избр. статьи о личности и творчестве поэта / Н.Н. Пайков. — Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2000. — 120 с.
8. Прийма, Ф. Я. Некрасов и русская литература / Ф.Я. Прийма. — Л.: Наука, 1987. — 264 с.
9. Тарасов, А. Ф. Некрасов в Карабихе / А.Ф. Тарасов. 3-е изд., доп. — Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1989. — 224 с.
10. Некрасов, Н. А. Полное собр. соч. и писем: в 15 т. / Н.А. Некрасов. — Л., СПб.: Наука, 1981–2000. — Т. 5. Кому на Руси жить хорошо. — Л.: Наука, ЛО, 1982. — 688 с.
11. Розанова, Л. А. Волга — река Некрасова / Л.А. Розанова // Карабиха: ист.-лит. сб. — Вып. 1. — Ярославль: Верхне-Волжск. изд-во, 1991. — С. 85–102.
12. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. — М.: Русский язык, 1999. — Т. 1. А–З. — 544 с.
13. А. <В. Г. Авсеенко> Реальнейший поэт // Русский вестник. — 1874. — № 7. — С. 440.
14. Белоголовый, Н. А. Воспоминания и другие статьи / Н.А. Белоголовый. — М.: Тип-я К. Ф. Александрова, 1897. — 654 с.
15. Литературное наследство. Т. 49–50. Н. А. Некрасов. — М.: Изд-во АН СССР, 1949. — 655 с.
16. Макеев, М. С. Николай Некрасов. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 463 с.

O.V. Bogdanova

Russian state pedagogical University named after A.I. Herzen
e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

S.M. Nekrasov

All-Russian Museum of A.S. Pushkin
e-mail: nekrasoff@mail.ru

**New semantic and axiological perspectives
of N. Nekrasov's poem "To who in Russia to live well"**

Keywords: Russian literature of the nineteenth century, Nikolai Nekrasov, poem "To who in Russia to live well", the chapter "The last One", axiology, deviation.

The article deals with the dominant features of the chapter "The last One" from the poem by N. Nekrasov "To whom in Russia to live well" and found that the chapter "from the second part" has a distant relationship to the main question, made by the poet in the title position. The observations presented in the article lead to the conclusion that the chapter "The last One" was created by the artist "on occasion" and did not contribute to the compositional integrity of the poem "To whom in Russia...". Transformed the nature of narrative strategies, departed on the second plan images of peasants-pilgrims, "duplicate" type landowner-nobles, the change in the emotive intent of the text, satirical-comical tone of the narrative, redifferentiate ideological installations, etc. are forced to speak about the actualization of the deviational background that displays "chapter" outside of the poem.

Ю.А. Богданова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: yule4ka19@tut.by

УДК [7.036+75+78+82.1]:7.01

**СООТНОШЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
И ПОЭЗИИ В ТЕОРИИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В. КАНДИНСКОГО**

Ключевые слова: Кандинский, авангард, синтез искусств, живопись, поэзия.

В статье исследуется соотношение живописи и слова в теории синтеза искусств Василия Кандинского. Выявляются особенности творческого мышления Кандинского, в котором организующим центром его произведений становится идея художественного синтеза.

Разрыв связей искусства, деление некогда больших стилей на виды и жанры, соединение различных элементов, которые ранее казались несовместимыми, ряд социально-технических факторов – характерные явления для мирового и русского авангарда XX века, которые привели к тому, что синтез искусств стал осмысляться как творческая и теоретическая проблема.

Общим определением синтеза искусств может служить соединение произведений, принадлежащих к разным видам искусства, в качественно новое целое. Например, синтез музыки, цвета, движения и слова в своей сумме выражают новое понимание и осмысление творчества – идею внутреннего родства и единства всех видов искусства.

В середине XIX века вышел ряд работ немецкого композитора, теоретика искусства Рихарда Вагнера, одной из центральных проблем, затрагиваемых автором, стала проблема синтеза искусств. Для его обозначения Вагнер использовал немецкое слово «Gesamtkunstwerk» (нем. *gesamt* – целый, общий, совокупный; *diekunst* – искусство; *daswerk* – дело, труд, работа), подчеркивая возникновение в результате объединения некоторых видов искусств нового качества, которое родни качествами слагаемых, но не перекрывается ими. Формулой синтеза искусств для Вагнера стало единство трех составляющих – слова, музыки и театрального действия.

В начале XX века в России также широко развивалась идея создания универсального языка форм, необходимого для лучшего понимания мира и наиболее полного выражения человеческих чувств. Факты из истории искусств, музыки и науки отражают многочисленные попытки художников, поэтов и музыкантов осознать и исследовать искусство как феномен, характеризующийся общими для всех видов искусства выразительными средствами.

Одним из исследователей в области формирования новых видов искусства посредством их синтеза являлся художник, теоретик искусства Василий Васильевич Кандинский. Исследования Кандинского в живописи, в экспериментальной поэзии, сценических постановках, в эстетической теории проникнуты идеями гуманизма, синтеза, внутреннего родства науки и искусства. Теоретиче-

ские открытия Василия Кандинского тесно связаны с широким кругом художественных и философских идей, идущих от Р. Вагнера, Е. Блаватской, П. Флоренского и т.д.

Важное место в теоретических работах Кандинского заняла проблема изучения синтеза искусств, сближение различных его видов друг с другом. Примером такого синтеза может служить соединение музыки и цвета, движения и слова, которые в своей сумме выражают новое понимание и осмысление творчества – идею внутреннего родства и единства всех видов искусств.

Кандинский полагал, что «внутренняя идентичность выразительных средств отдельных искусств, [...] стала почвой, на которой попытались голос одного искусства поддержать идентичным ему голосом другого, усилить его и таким образом достигнуть удивительно мощного воздействия» [6].

По мнению В.В. Кандинского, каждый предмет (либо явление) имеет свою самостоятельную внутреннюю сущность, т.е. «свою собственную жизнь», «свой внутренний звук», который, несомненно, воздействует не только на окружающий мир, но также и на душу человека.

В статье Кандинского «О сценической композиции», опубликованной в 1913 г. в «Синем всаднике», художник-исследователь развивает мысль, что каждая буква имеет совершенно определенное внешнее назначение, оставаясь при том целесообразным знаком. Форма каждой буквы является «маленькой композицией», а также обнаруживает в себе различные качества и состояния, и, следовательно, производит различные впечатления, за которыми неизменно следуют внутренние переживания.

Следуя логике В. Кандинского, развиваемой в статье, можно отметить, что каждая буква обладает также общим звучанием (например, «грубая», «порывистая», «ликующая» и т.д.), которое остается неизменным и не зависит от каких-либо внешних факторов. То есть, каждая буква является не только целесообразным знаком, но также и самостоятельной, независимой формой, имеющей собственное звучание, тем самым становясь глубоким композиционным средством выражения [2]. Точно также можно провести аналогию между «звучанием» слова и «звучанием» любого художественного произведения (соната, симфония, картина и т.д.), которые также состоят из различных созвучий, и в своей совокупности создают некий общий монолитный звук.

Слову Василий Кандинский приписывает качества, характерные и для краски как средству живописи, тем самым проводя параллель между литературой и изобразительным искусством. То есть и слово в литературе, и мазок краски в живописи связаны между собой тем, что имеют свой собственный «внутренний звук», свою «вибрацию», одновременно являясь частью целого произведения.

Василий Кандинский, развивает свои исследования в области синтеза искусств, обосновывая их не только теоретически, но и воплощая эти проекты в жизнь. В 1912 году в Мюнхене был опубликован сборник текстов (стихи в прозе) художника «Звуки» (нем. «Klänge»). Сам Кандинский называл эту работу «музыкальным альбомом», и состояла она из пятидесяти шести гравюр, выполненных в стиле экспрессионизма с 1907 по 1912 гг., и тридцати восьми стихов, написанных с 1909 по 1911 гг.

В стихах Василий Кандинский использует интересный прием, который перекликается с манерой дадаистов и сюрреалистов, - постоянное повторение одного и того же слова, которое приводит к потере «смысла». Этот прием позволяет освободить слово от его значения, оставляя лишь чистый звук, заставляющий «вибрировать душу».

Один из основателей дадаизма, немецкий и французский поэт, художник Жан Арп, писал в рецензии на сборник Кандинского «Звуки», что «[...] Из «чистого существования» он вывел красоту, никогда ранее не слышанную в этом мире. Со словами и предложениями такого не случалось раньше...» [7]. В итоге при использовании такого технического приема стихотворение приобретает гипнотизирующую силу воздействия, перекликаясь с народной поэзией заговоров и заклинаний.

Поэтическое стихотворение «Видеть» из поэтического альбома «Звуки» – это картина, переданная словами, в котором Василий Кандинский пишет о собственных переживаниях и впечатлениях, о природе, цвет оживает, становится предметом, ирреальным существом в ирреальном мире. Музыкальное звучание произведения и создаваемые словесные образы не имеют никакого сюжетного обоснования, это беспредметная поэзия. *«Синее поднялось, поднялось и упало. Острое, тонкое свистнуло и вонзилось, но не проткнуло. Ухнуло по всем концам. Густокоричневое повисло будто навеки. Будто навеки повисло. Будто, будто, будто... Будто. Шире разведи руками. Пошире, пошире. А красным платком закрой свое лицо. А, может быть, оно вовсе еще не сдвинулось, а сдвинулся только ты. Белый скачок за белым скачком. А за этим белым скачком еще один белый скачок. Вот нехорошо, что ты не видишь мути: в мути-то оно и есть. Отсюда все и начинается... Треснуло...»* [7].

Большое внимание в стихотворениях художник уделяет цвету, поэтому поэтические произведения становятся своеобразным эквивалентом его художественных произведений. В живописи и поэзии Кандинский использует одни и те же приемы и средства – отказывается от использования «рассказа о событии», поскольку одним из условий синтеза является «отказ от внешнего события-действия» [5].

Сюжет поэтического произведения «Вечер» имеет определенную ритмическую основу, а слово воспринимается как символ, ассоциация, отражает связь видимого и невидимого, материального и духовного, внешнего и внутреннего, реального и ирреального: «Лампа с зеленым абажуром мне говорит: Жди! Жди! Я думаю: чего мне ждать? А она мне зеленое показывает и говорит: Надейся!» [...] Серое узкое серо-зеленое лицо с тяжелым длинным носом уже давно передо мной и смотрит на меня (если я этого даже и не вижу!) бело-серыми глазами» [7]. Зеленый цвет существует в произведении не только как цвет чего-то (абажура, лица), но и как некий символ, знак, концентрированное выражение зеленого цвета как такового.

Обращаясь к передаче живописных визуальных образов и понятий посредством слова, Кандинский приходит к особому синтезу искусств, опосредованному литературной формой. Перенос методов живописи в поэзию характерен также и для творчества других художников-поэтов русского авангарда XX века, например, Д. Бурлюка, К. Малевича, О. Розановой, П. Филонова и др.

Во многом развитие мировой художественной культуры было определено идеями Кандинского в направлении синтеза искусств. Концепция синтеза искусств Кандинского неразрывно связана с его мироощущением, с исследованием внутреннего мира художника, с философским пониманием роли искусства и закономерностей развития художественной культуры.

При анализе формирования теоретических взглядов Кандинского на синтез искусств оказывается очевидным одно из свойств его мышления – параллелизм теоретического и практического, их неразрывность, а также способность соединять в одно целое многообразие явлений и выводов, на первый взгляд к друг другу не относящихся, и уже на основании этого делать свои собственные умозаключения.

Литература

1. Автономова, Н.Б. Сценические композиции В.В.Кандинского // Н.Б. Автономова // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 115 с.
2. Кандинский, В.В. О сценической композиции / В.В. Кандинский // Изобразительное искусство. – 1920. – № 2;
3. Кандинский, В.В. Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. Гилея, 2008. – 199 с.;
4. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М., 1992.
5. Масалин, Н.В. Картина Кандинского «На точках» и некоторые аспекты романтической традиции в русской живописи на рубеже веков / Н.В. Масалин // Многогранный мир Кандинского - М., 1998. – 74 с.
6. Синий всадник / под ред. В.Кандинского и Ф.Марка; пер., коммент. и статьи З.С.Пышновской. М.: Изобр. искусство, 1996;
7. Звуки Кандинского. Сайт www.wassilykandinsky.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.wassilykandinsky.ru/article-1145.php>. – Дата доступа : 04.02.2020.

Yu.A. Bogdanova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: yule4ka19@tut.by

Correlation of Fine Art and Poetry in the Theory of Synthesis of Arts by V. Kandinsky

Keywords: Kandinsky, avant-garde, synthesis of arts, painting, poetry.

He article explores the relationship between painting and word in the theory of synthesis of art by Vasily Kandinsky. Features of Kandinsky's creative thinking are revealed, in which the idea of artistic synthesis becomes the organizing center of his works.

Д.А. Борбаченко

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: barbara27@yandex.ru

УДК 821.111-1:811.111'276:004.738.5

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ТВОРЧЕСТВА ИНТЕРНЕТ-ПОЭТА ГЭРИ ТУРКА

Ключевые слова: Гэри Турк, интернет-поэзия, социальные проблемы, информационные технологии, неологизмы.

В статье рассматриваются тенденции творчества британского поэта Гэри Турка; определяются основная тематика, проблематика и мотивы его стихотворений, а также их влияние на аудиторию в настоящее время. На основании выделенных характерных черт раскрыта главная особенность произведений современной интернет-поэзии за его авторством.

Гэри Турк – современный английский поэт, режиссер, исполнитель. Британец определяет себя еще и как рассказчика, и такая самоидентификация завершает сущность его личности, вероятно, наилучшим образом.

Создаваемые им “разговорные фильмы” (англ. “conversational films”) воплощают цельное, лаконичное, исполненное правдивости повествование-рассуждение самобытного философа о сегодняшнем дне. Каждое произведение за авторством Гэри Турка – это гарантированно реалистичное рассмотрение проблем общества XXI века; рассмотрение строгое и объективное, не замутненное притворным непониманием, которым люди склонны прикрывать пренебрежение. Актуальные идеи его творчества напоминают о древней истине: незнание не освобождает от ответственности. А главная ценность своеобразных поэтических провокаций Гэри Турка заключается в том, что автор открыто предлагает способы решения поднимаемых им же проблем. Поэт неизменно ясно подразумевает наставление на правильный путь обретения счастья емкими, зачастую даже хлесткими строками, достигающими цели простотой жизненной мудрости.

Цель данного исследования – выделить наиболее значимые особенности современной интернет-поэзии на примере творческих работ британского автора Гэри Турка.

Для контекстуального анализа лирических произведений Гэри Турка были использованы методы наблюдения и обобщения, в т.ч. с целью установления роли сленговой лексики и неологизмов, тематически связанных с информационными технологиями, что определяет актуальность представленной исследования.

Смелые идеи стихотворений Гэри Турка, которые в большинстве своем направлены на обличение пороков общества, поглощенного стремительным информационным прогрессом, привлекают внимание читателей и слушателей по разным причинам. Наиболее очевидной является форма представления его, как он сам их называет, “разговорных фильмов для поколения «онлайн»”. Несмотря на то, что Гэри Турк “чаще офлайн, чем онлайн”[1], поэт делится своим творчеством главным образом в Интернете, поскольку на сегодняшний день это определено один из самых быстрых и эффективных способов транслировать мысли и взгляды широкой аудитории.

Вероятно, не будет абсолютно ошибочным мнение, что для англичанина характерно рассказывать о чем-либо в очень сдержанной, однако вместе с тем живой (а время от времени становящейся даже несколько торжественно-пафосной) манере, чтобы целиком раскрыть слушателю глубинную суть неких рассуждений и выводов. Вот почему возвышенные, но искренние слова обвинения в пренебрежении нами настоящим счастьем звучат у Гэри Турка с хорошо различимыми нотками отчаянного желания “достучаться” до людей, открыть им глаза на происходящее. Тем не менее, его обличительные фразы все же не укладываются в образ того, кто окончательно разочаровался в людях, увидев и осознав, как быстро “выпадают” они из реальной жизни, когда в силу гипертрофированного современностью эгоизма легкомысленно пренебрегают вечными ценностями любви и времени, проведенного рядом с родными и близкими. Поэтический протест Гэри Турка немного об ином: его слова напоминают о том, что сила человека – в способности принять и простить других и себя самого, в мудрой терпимости и понимании права на ошибку, а самое главное – в умении “жить полной жизнью”, как гласит название одного из стихотворений британца.

Этот неординарный интернет-мыслитель противопоставляет рационализм своих взглядов на мир и общество XXI века повальному и практически бессознательному стремлению заполнять мозг информацией. Естественно, исчезающе малая ее часть оказывается полезной, применимой на практике, а ведь большинство поглощаемого из “сети” контента (от англ. content – содержание) человек подсознательно не замечает. При этом люди настолько глубоко погружаются в квазисообщества социальных сетей, что им становится трудно смотреть на реальный мир противоречивых событий без предубеждений о его неизменном несовершенстве и жестокости жизни. Проблема в том, что современный человек зачастую сам создает стереотипы и вешает ярлыки, основываясь практически только лишь на чужом мнении, не задумываясь об объективизме в поиске истины. Во многом это исходит от мыслей личности, действий либо их отсутствия; бесспорно здесь и влияние Интернета. В широком смысле, сказанное и является основной тематикой творческих рассуждений Гэри Турка. И эти тезисы, мастерски воплощенные интернет-поэтом в стихотворные строки, людям жизненно необходимо утвердить в своих умах и умах подрастающего поколения, если они не хотят упускать шансы создания благополучного счастливого будущего. А ведь именно из подобных шансов так или иначе складывается значительная часть жизни в настоящем.

В связи с определенной выше тематикой произведений британского автора следует отметить одну из самых ярких его работ – пример искусного сочетания словесной и визуальной формы литературного творчества. Название поэтического видео-монолога броско своей простотой: “Посмотришь” (в оригинале – “Look Up”[2]). Сегодня это самое известное произведение Гэри Турка: за пять лет существования в Интернете традиционный для авторского стиля представления пятиминутный видеоролик собрал более 60 миллионов просмотров, и совсем не удивительно, что эта цифра продолжает расти. “Разговорный фильм” изящно развивает сложную в своей неоднозначности идею обличения-побуждения к переменам, заложенную автором в стихотворении, благода-

ря удачному сочетанию визуального и акустического эффектов когнитивного воздействия на аудиторию. Основная тема, которой придерживается Гэри Турк в данном произведении, – моральный вред информационных технологий и их продуктов, которым люди добровольно позволяют забирать у них самое дорогое: время, мысли и эмоции. Острота выбранных поэтом мотивов информатизации, “роботизации” жизни, обратной стороны прогресса и, как следствие, обезличивания общения, подтверждается целевой аудиторией текста, нацеленного на понимание прежде всего молодежью. Более того, через многие произведения Гэри Турк проводит идеи независимого мышления и формирования собственного мнения в отношении широкого спектра как личностных, так и социальных проблем: от борьбы с прокрастинацией и восприятия в обществе интровертов до политических вопросов, касающихся благополучного существования целой страны.

Итак, “Присмотрись” – это манифест лирического героя-реалиста в его стремлении показать и доказать людям необходимость прервать круговорот пренебрежения ставшей чрезмерно эгоистичной личностью общества и обществом – личности. Он стремится убедить адресатов своего отчасти обвинительного и отчасти – поучительного монолога в необходимости живого общения. Стремительно и неумолимо замещается оно использованием самых разнообразных электронных устройств, назначение которых уже давно заключается не столько в помощи коммуникации, сколько в том, чтобы постоянно держать человека в информационной сети, для многих словно бы ставшей второй реальностью.

“Мы меняем и преувеличиваем – мы жаждем признания, // И притворяемся, что не замечаем социальной изоляции”, – такими словами автор произведения акцентирует внимание на актуальнейшей в современных реалиях больших городов проблеме одиночества. К сожалению, сегодня люди совершенно не задумываясь создают вокруг себя этот ореол социальной изоляции сами, будучи не в силах хотя бы на некоторое время отвлечься от экранов всевозможных гаджетов вместо непосредственного общения, внимания или беседы – простого взаимодействия с окружающими. Далее же в тексте обличительный мотив только усиливается: “Если даже в толпе чувствуешь, что одинок, // Подними руки и оставь телефон”. Возможно, наивность звучания этого послыла, направленного на то, чтобы подтолкнуть самопровозглашенных одиночек к разговору, научить их сосуществовать (“...just talk to one another, and learn to co-exist”), в лучшем случае вызовет у них лишь ироничную усмешку. Однако кажущаяся простота решения проблемы недостатка общения “вживую” на деле станет для большинства людей тем более трудной задачей, чем более уверены они в своей призрачной силе воли относительно полного и бесповоротного прекращения времяпрепровождения в виртуальном мире социальных сетей, мессенджеров и прочих приложений.

Вероятно, не станет преувеличением утверждение о том, что сила эмоционального воздействия творческих работ Гэри Турка замечательна своей художественной ценностью. Например, проникновенная ритмика звучания “Присмотрись”, вызывающая ассоциации с морским прибоем, органично сочетается в одноименном видеоклипе с плавной фоновой мелодией, которая ненавязчиво расставляет в тексте стихотворения некоторые смысловые акценты. Кроме того, визуализация данного произведения определенно заслуживает отдельного внимания: кадры повседневной жизни обычных людей, чье внимание большую часть времени сфокусировано на пресловутых гаджетах, соцсетях и Интернет-пространстве, пропорционально в экспозиционном плане сменяются портретной съемкой экспрессивного авторского исполнения текста стихотворения. Именно поэтому с уверенностью можно сказать, что вышеописанное произведение Гэри Турка является прекрасным примером сочетания различных форм искусства – таких, как киносъемка, музыка и, безусловно, поэзия, – что делает этот беспрецедентный поэтический монолог образцовым для тех, кто хочет быть услышанным, а самое главное – понятым.

Следует отметить, что лексика, подобранная поэтом при написании данного произведения, играет весьма значительную роль в создании его контекста. Вместе с тем примечательно, что возможности выражения авторской идеи значительно расширяются благодаря некогда неологизмам, затем элементам сленга, а теперь и общеупотребительными словами, ставшими совершенно привычными слуху представителей молодого поколения. К примеру, лексемы “смартфон” или “соцсеть” с филологической точки зрения все еще являются неологизмами, поскольку подразумевают вещи и воплощают понятия, появившиеся не так давно вследствие стремительного развития сферы технологий, активно набирающего темп лишь с конца прошлого столетия.

Лексика, связанная с информатизацией окружающего мира, отнюдь не нова для подавляющего большинства целевой аудитории произведений Гэри Турка, ведь упоминаемые им в стихотворениях продукты технологического прогресса к настоящему времени настолько прочно вошли в повседневную жизнь множества людей, что реальная техническая сложность электронных приборов стала почти незаметной. Отсюда – переход слов, описывающих еще недавно считавшиеся чуть ли

не фантастически сложными в конструктивном плане устройства, из разряда, близкого к специальной терминологии, в разряд общеупотребительных.

Современность, по словам Гэри Турка, становится “веком «умных» телефонов и глупых людей”, ведь, к сожалению, действительно существуют те, кто полагает, что в смартфоне – буквально вся их жизнь, что он сам и есть основа существования людей в обществе. Поэтому основной посыл, который поэт стремится донести в своих злободневных монологах, заключается в том, что люди все чаще становятся склонны заменять собственное “я” неким информационным фантомом, призраком, возникающим из образа человека в социальных сетях и того, что он или она наблюдает на экранах девайсов. Человек банально перестает придавать какое-либо значение истинным ценностям – простым радостям жизни вроде душевного разговора, приятной прогулки в обществе друга, времяпрепровождения с близкими, занятия любимым делом. Гэри Турк в своих произведениях вновь и вновь повторяет простую истину о том, что именно из таких мелочей и складывается большое счастье.

Сегодня люди стали настолько информационно зависимыми, что зачастую лучше разбираются в названиях гаджетов и брендов, чем в именах великих деятелей науки, искусства, политики. Печальным в некоторой степени примером является то, что слово “айпад” (англ. iPad – название планшетного персонального компьютера американского бренда Apple) из неологизма чрезвычайно быстро трансформировалось в актуальное, но от этого не менее обыденное общеупотребительное существительное, причем из разряда имен собственных оно перешло к нарицательным. Дело в том, что аналогично этимологии лексем “ксерокс”, “магнитофон” и др. раньше слово “айпад” служило исключительно в качестве названия определенного типа (бренда) электронных устройств, однако с ростом продаж стало настолько широко употребляться, что сегодня многие почти не задумываясь называют так электронный планшет любой марки.

В целом, таким образом можно сфокусировать внимание на главной особенности интернет-поэзии Гэри Турка: в контексте его произведений прослеживается мотив, подобный чувству вины автора перед читателями и зрителями из-за того, что он представляет свои произведения с помощью технологий, зависимость от которых сам же и порицает. В завершении стихотворения “Присмотришься” поэт обращается ко всем вместе и каждому в отдельности со словами “Присмотришься к миру над экраном телефона, выключи его; // Закончи смотреть это видео и живи полно”. Пове- рить в то, что такие простые слова заставят зрителя на самом деле прекратить проводить время, глядя на дисплей смартфона, может быть непросто, ведь это только слова. Однако миллионы просмотров, признаний в благодарности и – кто знает – настоящих перемен в жизни вселяют надежду, что люди возвращаются к связи с реальным миром, оставляя информационному пространству социальных сетей все меньше места в “полной жизни”, о которой говорит Гэри Турк. И это значит, что миссия британца как поэта, режиссера и рассказчика в цифровом мире выполнена успешно.

Источники

1. About Gary Turk / Gary Turk, 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://garyturk.com/about/>. – Дата доступа : 01.02.2020.
2. Look Up / Gary Turk, 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://garyturk.com/portfolio-item/lookup/>. – Дата доступа : 01.02.2020.

D.A. Borbachenko

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: barbara27@yandex.ru

Main tendencies of Gary Turk's internet-poetry

Key words: Gary Turk, internet-poetry, social problems, information technology, neologisms.

Tendencies in poetry by the British author Gary Turk are revealed in this article together with main topics, problems as well as motives of his creative works and their impact on audience at present. The conclusion about the key feature of his internet-poems is made on the basis of the selected characteristics.

УДК 821.161.3:111.852

**АКТУАЛІЗАЦЫЯ ТВОРЧАСЦІ КЛАСІКАЎ ЯК АКСІЯЛАГІЧНЫ ФЕНОМЕН
У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

Ключавыя словы: актуалізацыя, функцыі мастацкай літаратуры, беларуская літаратура, каштоўнасная шкала, класіка.

У артыкуле сцвярджаецца, што актуалізацыя творчасці класікаў становіцца адной з дамінантных функцый сучаснай беларускай літаратуры, і падкрэсліваецца, што гэта актуалізацыя заснавана на ўліку аксіялагічных этычных і эстэтычных устаноў пісьменнікаў і сацыякультурнага кантэксту пачатку XXI стагоддзя.

Умберта Эка ў артыкуле “Пра некаторыя функцыі літаратуры” заўважыў, што літаратура ёсць “сукупнасць тэкстаў, створаная і ствараемая чалавецтвам не дзеля практычнай карысці (як уліковыя кнігі, зводны законы, навуковыя формулы, пратаколы пасяджэнняў ці расклады цягнікоў), але галоўным чынам з-за чыстай любові да мастацтва Літаратуру чытаюць дзеля забавы, духоўнага развіцця, узбагачэння ведаў, нарэшце, дзеля таго, каб проста змарнаваць час” [1, с. 9–10]. Бясспрэчна, гэта меркаванне не пазбаўлена гумару, але ў ім акцэнтаваны геданістычная, пазнавальная, выхаваўчая функцыі літаратуры, якія ўласцівы ёй на працягу доўгага часу.

Літаратура па сваёй прыродзе – з’ява поліфункцыянальная і дынамічная. Пазнавальная, выхаваўчая, камунікатыўная, геданістычная функцыі захоўваюць свой статус на працягу многіх стагоддзяў, хаця гістарычныя, нацыянальна-культурныя абставіны накладваюць адбітак на існаванне і ўзаемаадносіны названых і ўзнікненне новых функцый. Праблематычна аспрэчваць меркаванне М.С. Кагана: “Мастацкая інфармацыя змяшчае магутны эмацыянальна-інтэлектуальны зарад, у якім адэкватна выяўлена каштоўнасцае стаўленне мастака да свету”, а таму мастацкую літаратуру можна разглядаць як “мову каштоўнасцей” [2, с. 18], дзе маніфестуецца і праграмуецца аксіялогія пэўнага часу, канкрэтнай сацыякультурнай рэчаіснасці.

Кожная нацыянальная літаратура вызначаецца сваім разуменнем прызначэння слоўнага мастацтва і адпаведна іерархіяй яго функцый. Дынаміка функцый беларускай літаратуры ў многім абумоўлівалася сацыяльна-гістарычнымі і сацыякультурнымі абставінамі. У сучаснай беларускай літаратуры актуалізацыя творчасці айчынных класікаў належыць да прыярытэтных з прычыны пераацэнкі даўняга і параўнальна нядаўняга мінулага. Пісьменнікі пачатку XXI стагоддзя ўсведамляюць прысутнасць папярэднікаў, спрабуюць нанова вызначыць іх ролю ў развіцці літаратуры. Гэты працэс найперш ахапіў сучасную паэзію. Прадметам актуалізацыі ў ёй выступае галоўным чынам творчасць Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Уладзіміра Караткевіча. На думку многіх аўтараў, што прыйшлі ў літаратуру з другой паловы XX стагоддзя менавіта гэтыя пісьменнікі вызначылі вектары развіцця беларускай літаратуры.

Янка Купала – хрэстаматыйны аўтар, што ў многім абцяжарвае ўспрыманне яго паэзіі, паколькі закладзеныя са школы рэцэптыўныя клішэ ўплываюць на ацэнку яго мастацкай спадчыны. У трактоўцы аўтара “Балады Янкі Купалы” Віктара Шніпа, класік беларускай літаратуры пастаянна жыве ў атмасферы экзістэнцыйнага выбару: “Сябе забыць ці быць забытым? / Сябе забіць ці быць забітым / І ў лесвічны ляцець пралёт?” [3, с. 70]. Творчасць Купалы, з пункту гледжання Шніпа, – мастацкі партрэт беларуса: “Купала ёсць, і нам няма, / Каб быць, тутэйшае любіць, / Каб падаць і ўставаць, і жыць” [3, с. 71]. Янка Купала – адзін з улюбёных нацыянальных паэтаў Эдуарда Акуліна. Яго “Балада сустрэчы з Купалам” пабудавана на проціпастаўленні памкненняў паэта і сучаснікаў Акуліна: “Я прыйшоў да Купалы – / даравання прасіць. / Даравання за тое, / што дагэтуль адказ / на пытанне святое – / рытарычны аванс. / Бо няма Беларусаў, – / колькі іх не шукай, / тых, хто пойдзе хаўрусам / бараніць родны Край / ад ганебнага змусу, / ад чужога ярма... / Нас няма, беларусы! / Не было і няма!” [4, с. 345]. Актуальнасць творчасці Я. Купалы, паводле паэта, заключаецца ў памкненні класіка развіць нацыянальную самасвядомасць суайчыннікаў, пазбавіць іх комплексу тутэйшасці. У трактоўцы Акуліна, Я. Купала – паэт-прарок, да ідэй якога не дарасла і наўрад ці дарасце прагматычная беларуская свядомасць.

Максім Багдановіч – адзін з любімых класікаў на Беларусі. Сучасныя паэты спрабуюць адкрыць малавядомыя сэнсавыя планы яго твораў. Так, В. Шніп артыкулюе ў “Баладзе вяртання Багдановіча” думку пра Максіма Багдановіча як паэта, што не проста жыве клопатам пра родны край, а заклікаў людзей узняцца да высокіх мэт у сваёй дзейнасці, пазбавіцца мітусні і дробязнасці: “Максім Багдановіч... Максім, / Мы разам з табою ляцім / Да зорак, што светла гараць / У небе куды

не глядзяць / Самотныя людзі з акон, / Счарнелых, як лікі ікон...” [3, с. 83]. Праз рэмінісцэнцыю з верлібра класіка “Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...” акцэнтуюцца сугучнасць памкненняў двух паэтаў. Творчасць мастака слова, што рана пайшоў з жыцця, каштоўная надзеяй на лепшае: “Але не прапала святло, якое ты нам запаліў / На гэтай прыгожай зямлі, / Дзе мы тут спрадвеку былі / І будзем, як гэты прастор, / Як гэта імкненне да зор...” [3, с. 83]. Заўчасна памерлы Максім Багдановіч у вершы Э. Акуліна “Анёл-Страцім” атэстуецца як “беларускі Анёл-Страцім” [4, с. 343], што завяшчаў нашчадкам ў любых абставінах заставацца людзьмі. Згодна з беларускай міфалогіяй, смелы і самаахвярны лебедзь Страцім дапамог іншым птушкам падчас сусветнага патопу, а сам загінуў. “Беларускі Анёл-Страцім” Багдановіч сваёй творчасцю ратаваў суайчыннікаў ад духоўнай цемры. Акулін называе Максіма Багдановіча таксама “крывіцкім Ясоном”, што адкрыў Беларусь і яе гісторыю праз бытавыя рэчы (“А случкага паса – цяжкое руно – / царкоўным зазьяла арнатам...” [4, с. 343]), праз адлюстраванне расліннага свету. Для Л. Рублеўскай значнасць творчасці М. Багдановіча заключаецца ў апяванні жыцця, ва ўсведамленні трагізму адзіноты чалавека, хваробай асуджанага на смерць. Як вядома, Багдановіч памёр ад сухотаў у Ялце ва ўзросце 26 гадоў. Думкі паэта перад смерцю, па версіі аўтаркі верша, маглі быць не толькі пра месца супакоення душы, але і пра лёс ім напісанага, пра яго ролю ў айчынай культуры: “Адна зямля не згідзіцца хваробай, / Святая самадайка... Божа мой, / У цэнтры неспазнанае Еўропы / Ці ўдасца легчы мне на супакой, / Ці і за брамай здоўжыцца блуканне, / І дзе душа ўсплыве мая, калі / Шукаць маю магілу нехта стане, / Бы той гаршчок ў Егіпецкай зямлі” [5, с. 210].

Да ліку цэнтральных фігур нацыянальнага літаратурнага працэсу канца XX – пачатку цяперашняга стагоддзя чытачы і пісьменнікі адносяць Уладзіміра Караткевіча. Яго творчасць мае вялікую прыцягальную сілу адкрыццём старонак беларускага мінулага ў спалучэнні з ненавязлівай займальнасцю. Многія сучасныя аўтары называюць сваім літаратурным настаўнікам Караткевіча. У творчасці Уладзіміра Караткевіча (“Балада Уладзіміра Караткевіча”) Віктару Шніпу бачыцца найперш апеляцыйны пісьменнік да ўсіх і кожнага стаць лепшымі, што даруе творцу несмяротнасць. Верш “Памяці Уладзіміра Караткевіча” Э.Акуліна – асэнсаванне зробленага слынным пісьменнікам для суайчыннікаў са спробамі ўласнай этымалагізацыі прозвішча пісьменніка і са згадваннем караткевічаўскіх полісемантычных вобразаў-рэпрэзэнтантаў, узятых з яго знакамітых “Каласоў пад сярпом тваім”, “Ладдзі Роспачы”, “Дзікага палявання караля Стаха”: мора, Ладдзі Адчаю, дрыкгантаў, палявання: “Караткевіч – кароткі век, / наканованы жорсткім лёсам. / Мора поўніцца болей рэк. / Трансфармуецца гора ў слёзы. / Караткевіч – бясконцы век. / Чорны ветах павіс над краем... / А па венах ускрытых рэк / ценем лёгкім – Ладдзя Адчаю. / Цяжкі пошчак імшары поўніць, / ды злавесна праміж аблокаў / загарэлася раптам поўня, / нібы зрэнка ў дрыкганта воку. / Гэта памяці нашай спраты / хтось нарэшце разрынуць здужаў. / Цяжкі пошчак. Спяваюць латы. / Паляванне на нашы душы!...” [4, с. 26].

Шмат зрабіла для актуалізацыі творчасці У. Караткевіча Людміла Рублеўская, якую называюць літаратурным спадкаемцам Уладзіміра Караткевіча. Абодвух гэтых аўтараў родніць цікавасць да падзей 1863 года, да гісторыі беларускай шляхты, спалучэнне рэалістычнай і рамантычнай стылістыкі, майстэрскае выкарыстанне алюзій і рэмінісцэнцый з літаратурных твораў улюбёных ці проста вядомых аўтараў, а таксама шырокае ўжыванне гумару і іроніі. У вершы Рублеўскай “Драздовіч хадзіў па палях тваіх цёмных...” Караткевіч прадстаўлены духоўным будзіцелем народа, чароўніком, што пераўвасабляў свет: “Хадзіў Караткевіч па цёмных палях Беларусі. / І з кожнай крыніцы ўсплывала маленькая знічка, / І заяц смяяўся, былі туманы, як абрусы, / І проста па іх каралеўскі скакаў паляўнічы” [5, с. 345]. У вершы “Пакаленне”, напоўненым роздумаў пра шляхі паэтаў-равеснікаў, Л. Рублеўская заўважыла: “Пакаленне лірнікаў блатных, / Сумесь Караткевіча і Ніцшэ... / Хтось бліжэй да злосных і п’яных, / Хтось – да тых, што «прэміяльна» пішуць” [5, с. 134]. Рэмінісцэнцыя з верша Караткевіча “Таўры” дарэчна выкарыстана ў нізцы вершаў Рублеўскай “Забытыя паэты”, дзе пра сапраўднага паэта сказана: “Бы апошні таўр нямой Таўрыды, / Аскёпкі волі падбіраў” [5, с. 104]. Відавочная рэмінісцэнцыя з Караткевіча і ў вершы “Вячэра ў чужым палацы”: “Маленькая балерына ўсё таньчыць – смешная цацка” [5, с. 156]. Рэмінісцэнтны па сутнасці мана-лог лірычнага героя ў вершы “Чорны Война”, дзе выяўляецца пазіцыя чалавека, які сам прымае рашэнне і за гэта рашэнне плаціць высокую цану: “Война самотны не ведае шлях да спакою”. Чорны Война ў рамане Караткевіча “Каласы пад сярпом тваім”, як вядома, сваім існаваннем і барацьбой нагадваў царскім уладам пра супраціў. Яму дапамагалі рэшткі сяброў, але ён нападаў на ворага адзін і тым выводзіў сяброў з-пад удараў ворагаў. Гэты матыў развіваецца і ў вершы Рублеўскай “Чорны Война”: “Маніш, чужынец, што мой не са мною народ. / Ён – гэта я, і ніколі не будзе з табою”; “Покуль жывы, Беларусь мая – родны мой дом, / Так, Беларусь – не губерня, не «ўсходнія крэсы», / Нават асуджанае зброяю стала маёй” [5, с. 173]. У гэтым вершы таксама ўдала абыгрываецца караткевічаўскі вобраз цвітухага вераса: у пачатку верша “Верас прытушана ззяе, як боль

у грудзях...”, у фінале “Верас плыве над беднай сцямнелай зямлэй, / Быццам у попеле іскры пажару саспелі” [5, с. 173]. У раздзеле “Сад відачынства” са зборніка “Шыпшына для Пані” заўважалася: “Спрадвечны беларускі тэатр – балаган. У ім трэба крычаць, каб цябе пачулі на галёрцы. Трэба сплываць журавінавым сокам так, каб запэчкаліся першыя шэрагі партэра. Гэта тэатр Юрася Братчыка з бутафорскім крыжам, які мае спецыяльную прыступачку для таго, хто ўдае сябе ўкрыжаваным” [5, с. 187]. Героі “паралельнага рамана” Рублеўскай “Золата забытых магіл” абмяркоўваюць лёс працягу рамана “Каласы пад сярпом тваім”, а адзін з іх – былы штурман – прызнаецца, што некалі зачытваўся “Каласамі”, браў з сабой у рэйд. У аповесці “Ночы на Плябанскіх Млынах” у якасці персанажа з трагічным лёсам прадстаўлены састарэлы прафесар Андрэй Беларэцкі – герой-апавядальнік з аповесці “Дзікае паляванне караля Стаха”. Эпіграфам да рамана “Скокі смерці” Л. Рублеўскай абрала відазмененыя радкі з верша Караткевіча “Радок бяззбройны і бясспрэчны...”: “Свет шчодры. Свет мяне паўторыць... / Ну, а не свет, дык Беларусь. – / Мне досыць”. Галоўная гераіня дадзенага рамана Ганна Барэцкая заўважае, што “вырасла на раманах Караткевіча”. Актualізацыя гераічнага пачатку, рамантызацыі патрыёта і змагара з несправядлівасцю, увасобленых у творчасці Караткевіча, выступае як канцэптуальная мастацкая ўстаноўка Л. Рублеўскай. У 2009 годзе пабачыў свет раман-эсэ Алега Лойкі “Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі”, дзе актуалізуецца караткевічаўская ўстаноўка на максімальную шчырасць у размове аўтара з чытачом.

Надзвычай таленавітым аўтарам у беларускай літаратуры 1920-х гадоў быў Уладзімір Дубоўка. Актualізацыя пісьменнікамі яго літаратурнай спадчыны, відаць, найперш абумоўлена імкненнем ацаніць эстэтычныя вартасці яго твораў з пазіцый сучаснасці. “Балада Уладзіміра Дубоўкі” В. Шніпа – паэтычная мінібіяграфія, якая дапамагае ўгледзецца ў душу творцы, адчуць яго трагедыю і яго веліч як чалавека-патрыёта і паэта-наватара, схільнага да сэнсава ёмістых метафар. Дубоўкаўскія вобразы восеньскага саду, ветру, шыпшыны акцэнтуюць іх семантыка-функцыянальную палівалентнасць. Раман-біяграфія “Круг” (2004) Алеся Пашкевіча аб’ектыўна накіраваны на пераасэнсаванне ранейшых меркаванняў пра У. Дубоўку і на артыкуляцыю думкі, што ў асобе гэтага паэта Беларусь мела таленавітага майстра пейзажнай, філасофскай, публіцыстычнай лірыкі. Аўтар рамана сцвярджае, што Дубоўка-паэт нараджаўся і рос таленавітым вучнем сусветнай паэтычнай традыцыі, напрыклад, брусаўскай, байранаўскай, знаёмства з якой пераконвала яго ў неабходнасці “ўвекавечыць сваё: беларускае, вазёрнае” [6, с. 36] і ўпэўнівала: “У паэзіі, мастацтве на першым месцы – асоба творцы! Яна сутнасць. Усё іншае – форма. І сюжэт, і ідэя – форма.., усялякая асалода – гутарка з душой мастака” [6, с. 45]. Галоўным чынам на значнасць уліку мастацкіх навацый паэта ўказваў аўтар рамана “Круг”. Творчасць Дубоўкі з улікам сацыякультурнай сітуацыі і ўласных пісьменніцкіх уяўленняў пра эстэтычна, этычна, грамадска значнае самой пісьменніцы атрымала характарыстыку ў рамане “Гасцініца «Бельгія»” (2019) Ганны Севярынец, дзе падзеі разгорваюцца амаль у зорны час для паэзіі Дубоўкі. Тут ён прадстаўлены таленавітым і надзвычай арыгінальным паэтам 1920-х гадоў. Па сюжэце твора навучэнка Белпедтэхнікума захапляецца творчасцю Дубоўкі: “Вершы незвычайныя: гэта не Паўлюкова прыгожая мелодыя, не скорогаворка Глебкі, кожны радок – нечаканасць, здзіўленне, навіна” [7, с. 21]. Дубоўка рэпрэзентаваны ворагам пасрэднасці ў літаратурнай працы, у дзейнасці маладнякоўцаў яго абурае “павучынае, дробнае, тутэйшае – плёткі, сваркі, зайздросныя падсечкі” [7, с. 78]. Ён адгукаецца на балючыя праблемы сучаснасці, як паказвае стварэнне ім верша за подпісам “Янка Крывічанін”, і здольны высока ацаніць твор літаратурнага праціўніка, як даказвае яго стаўленне да верша Алеся Дудара, напісанага з пасля арышту беларускіх паслоў польскага сейма. Дубоўка атэстуецца творцам, што старанна шліфуе паэтычныя радкі: “Больш за ўсё любіць менавіта гэтае – сустрэкацца з вершамі наноў. Яны пішуцца ў яго доўга, ніколі на хаду, заўсёды ва ўнутранай цішы. Складае іх, габлюе, як вырвуцца з сэрца, апрацоўвае гадзінамі, пралічвае словы выпадковыя і трапныя, уважліва адсочвае чаргаванне зычных і галосных, дабіваецца празрыстасці радка і яснасці думкі. Здаецца, кожнае слова ўзважана, устаўлена – шчоўк! – у сваё адпаведнае месца, але кожны раз, сустрэўшыся з ім наноў, бачыш: можна лепш. І круціш. Асцярожна, па літары, ці з размахам, адразу страфу ці паўтары. Потым па слоўцу – назад. Ад таго верш атрымліваецца важкі, трымаць яго ў руках – не патвора” [7, с. 235].

Актualізацыя творчасці класікаў сучаснымі беларускімі пісьменнікамі заснавана на ўсведамленні значнасці эстэтычных праграм папярэднікаў, іх грамадскай пазіцыі, маральных імператываў, а таксама на пазіцыянаванні ўласных і народжаных так званым гістарычным бессядомым аксіялагічных дамінантаў, сярод якіх на першае месца выходзілі такія эстэтычныя, грамадскія і маральныя складнікі, як мастацкая арыгінальнасць, патрыятызм, прыстойнасць. Маніфестацыя аксіялагічнага патэнцыялу спадчыны ўключае адкрыццё новага семантычнага напавення тэм і вобразаў, палеміку са стэрэатыпамі, выкарыстанне рэмінісцэнцый, што правакуюць увагу да арыгінала.

Літаратура

1. Эко, У. О литературе: эссе / У. Эко. – М. : АСТ, 2016. – 416 с.
2. Каган, М.С. Философия теории ценности / М.С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 187 с.
3. Шніп, В. Проза і паэзія агню: вершы, апавесць, эсэ / В. Шніп. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2010. – 410 с.
4. Акулін, Э. Святая ноч / Э. Акулін. – Мінск: Медысонт, 2013. – 544 с.
5. Рублеўская, Л. Шыпшына для Пані: вершы і эсэ / Л. Рублеўская. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 254 с.
6. Пашкевіч, А. Круг: раман-біяграфія / А. Пашкевіч. – Мінск: Беллітфонд, 2006. – 200 с.
7. Севярынец, Г.К. Гасцініца "Бельгія": раман / Г.К. Севярынец. – Мінск: Регистр, 2019. – 376 с.

V.Yu. Barouka

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: klit@vsu.by

Actualization of the work of the classics as an axiological phenomenon in modern Belarusian literature

Key words: actualization, functions of literature, value scale, Belarusian literature, classics.

The article argues that updating the work of classics becomes one of the dominant functions of modern Belarusian literature, and emphasizes that updating is based on the axiological ethical and aesthetic attitudes of writers and the sociocultural context of the time.

Е.С. Брынина

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

e-mail: brynina@tut.by

УДК 82.0

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПАРЕМИЙ В ТРИЛОГИИ «ПОЛЕССКАЯ ХРОНИКА» И. МЕЛЕЖА

Ключевые слова: паремия, «Полесская хроника», И. Мележ, поговорка, пословица, функции паремий.

Паремии содействуют экономии художественных средств, они чаще встречаются в языке персонажей и являются средством характеристики героев. Данные языковые средства придадут языку трилогии народный характер и помогут автору создавать яркие картины жизни народа в начале 20-го века в белорусском Полесье. Изучение функций паремий в художественном тексте заслуживает особого внимания. В художественном тексте язык и культура тесно связаны, так как текст всегда отражает сведения о мире и о культуре людей, живущих в определённой местности, в определённую эпоху и в определённых исторических условиях. Все эти факторы, запечатленные в художественном тексте, являются отражением различных социально-культурологических и психологических факторов, выраженных с помощью реалий.

Паремии являются средством создания художественности произведения, именно паремия отображает жизнь народа и его быт, в ней проявляется его мудрость, меткость и глубина мысли. Художественная неповторимость паремий видна в первую очередь в художественном языке произведения.

Особенность стиля писателя, его творческой манеры использования народных средств создания художественности охарактеризовал И. Науменко: «И. Мележ – писатель, который выработал свой собственный стиль, отличительную манеру вести повествование. Его фраза – емкая, ей свойственно стремление охватить материальное богатство окружающего мира, передать его образ. Но в то же время эта фраза и музыкальная, она определяется богатством оттенков, в ней соседствуют, переплетаются все гаммы эмоционального спектра: юмор с лирикой, спокойная повествовательность с поэтикой» [4, с. 97].

Стилистические функции паремий в речи самые разнообразные и многочисленные. Одни из них внутренне присущи самим паремиям, другие – индивидуально-авторские, исполняются по воле автора. Первые можно назвать функциями узуального характера, вторые – функциями окказионального характера.

Функции узуального характера – это общие, постоянные функции, которые реализуются во всех случаях употребления и обуславливаются свойствами самих пословиц. Это функции коммуникационного характера, например «лаконизации» речи, образного выражения (оценочная, эмоциональная и экспрессивная функции).

Если все фразеологизмы, кроме модальных и междометных, являясь строительным материалом для предложений, всегда выполняют номинативную функцию, то паремии, поскольку они структурно организованы как предложения и обладают смысловой и интонационной завершенностью, – выступают единицами коммуникации, служат для передачи законченной информации

в пределах речевого контекста и выполняют, таким образом, коммуникационную функцию [1, с. 163].

Функция «лаконизации» речи. Паремии в своем абсолютном большинстве выражают емкое содержание в максимально краткой форме. Они передают «наибольшую концентрацию мысли при наименьшей затрате словесного материала» [2, с. 341]: «Яўхім побач з ёй таксама пацягнуўся за ягадай. – Усё-такі з памочнікам спарней! – Гледзячы, які памочнік!.. Любіць аржаная каша сама сябе хваліць.» [3, с. 115]. Здесь при помощи шестикомпонентной пословицы передана мысль, несущая насмешку о том, кто сам себя хвалит.

О способности пословиц лаконизировать речь можно в определенной степени говорить и на основе сопоставления пословиц и их идентификаторов-суждений, при помощи которых передается смысловое содержание пословиц.

Функция образного выражения. Применяясь в речи, паремии создают конкретные, наглядно-чувственные представления об определенных явлениях действительности:

«На тое і лавец, кеб рыба не драмала» [3, с. 27];

«Адальюцца воўку авечыя слёзы» [3, с. 45];

«Баба з воза – каню лягчэй» [3, с. 68];

«Гавыры ды не ўсё дагары» [3, с. 179].

Необразные паремии не могут наглядно-образно отражать действительность. Сюда относятся те паремии, которые отражают какое-то действие или состояние, но не оценивают его:

«Сорам – не дым» [3, с. 205];

«Людзей слухай, а свой розум май» [3, с. 112];

«Бог даў, бог – узяў...» [3, с. 39].

Функцию образного выражения в языке «Полесской хроники» И. Мележа выполняют такие паремии, как:

«Лета год корміць» [3, с. 162];

«Лепей буць воўкам, як авечкай» [3, с. 75];

«Лёгка сказаць, ды-далёка дыбаць» [3, с. 49].

Оценочная функция. Многие паремии не только выражают определенное суждение о тех или иных явлениях, личности, предмете, но и дают им положительную или отрицательную оценку. Чаще это пословицы субъектной направленности, ими квалифицируют человека, его поведение, отношения к другим людям, например:

«Беражонага бог беражэ...» [3, с. 56];

«Свет не без добрых людзей!» [3, с. 48];

«Век жыві – век вучыся» [3, с. 52];

«Пакуль у гумне цэп, патуль на сталё хлеб» [3, с. 95].

Есть ряд пословиц, оценочное значение которых отрицательное, неодобрительное, осуждающее. Ими часто дается оценка лицу, не указанному в самой пословице:

«Баба з воза – каню лягчэй» [3, с. 180];

«Людзям не завяжаш языкоў» [3, с. 78];

«Любіць аржаная каша сама сябе хваліць» [3, с. 115];

«Не ўтыкай нос, куды не просяць» [3, с. 28];

«Маладзец супраць авец, а супраць малайца – сам аўца» [3, с. 64].

Некоторые паремии оценочного характера, в отличие от предыдущих, структурно организованы иначе, но также адресуются лицу, например:

«Лепей буць воўкам, як авечкай» [3, с. 123];

«Такого цвету – па ўсяму свету» [3, с. 29];

«Няма нічога тайнага, што не зрабілася б яўным» [3, с. 82];

«Дыму без агню не бывае» [3, с. 120].

Эмоциональная функция. Многие пословицы одновременно выполняют коммуникационную и эмоциональную функции, передают эмоциональное состояние человека, выражают всевозможные чувства: насмешку («Любіць аржаная каша сама сябе хваліць» [3, с. 115]); удивление («Колькі ваўка не кармі, а ён ў лес глядзіць» [3, с. 240]); ироничность («Бог даў, бог і ўзяў» [3, с. 39]); шутливость («Вышэй пят не падскочыш» [3, с. 112]); утешение («Сцерпіцца-злюбіцца» [3, с. 161]) и др. Эмоциональность в таких случаях входит в смысловую структуру пословицы, является ее постоянным качеством.

Экспрессивная функция. Термин «экспрессивность» чаще всего отождествляют с выразительностью, поэтому все пословицы, которым свойственны образность, эмоциональность или оценочность, одновременно являются и ярким средством языковой выразительности (экспрессивности):

«Не вельмі да душыёй Яўхім, але хіба ж – праўда – не першы жаніх на сяле. Чаму было не паверыць векавечнай мудрасці: сцерпіцца-злюбіцца, мілым будзе» [3, с. 161];

«Не бойся, не адаб'ю. Такого цвету па ўсяму свету. – Чаго не ясі, тагоў рот не нясі. Шчасце якое!» [3, с. 147];

«Хіба ж не праўда, што свая сарочка бліжэй да цела? Хіба ж Грыбок, не зрабіў таго ж, што Васіль» [3, с. 57].

Почти все паремии – художественные миниатюры, в которых есть хоть одна примета поэтического характера (рифма, ритм, развернутая метафора, каламбур, синтаксический параллелизм и др.). Поэтому можно утверждать, что все или почти все паремии выполняют в говорении экспрессивную функцию.

Одновременное выполнение многих функций – вот в чем суть и стилистическая значимость паремий. Паремия, обозначая то или иное явление, одновременно выражает определенную оценку ее и отношения субъекта к выражению, лаконизирует речь, делает ее экспрессивной.

Обратимся теперь к функциям окказионального характера. Они, в отличие от рассмотренных стилистических функций, способны реализовываться только в специально организованном контексте. С другой стороны, они являются продолжением основных функций, так как выполняют в речи стилистические задачи паремий.

Паремии так или иначе участвуют в построении художественного произведения, являются его существенной составной частью, выступают или основой, на которой разворачивается фабульная ситуация произведения, или в качестве заголовка, эпиграфа, зачина и т.д. К функциям композиционно-конструктивной направленности в трилогии относятся:

1. Функция сюжетной основы произведения

В этой функции могут использоваться только такие паремии аллегорического характера, которым свойственна потенциальная сюжетность, например:

«Баба з воза – каню лягчэй» [3, с. 180];

«Такого цвету – па ўсяму свету» [3, с. 147].

2. Паремия в роли эпиграфа

Эпиграфы-паремии содействуют правильному восприятию произведения, или его раздела, поясняют главную мысль произведения, выражают авторскую оценку, активизируют внимание читателя.

В трилогии И. Мележа «Полесская Хроника» функция пословицы-эпиграфа применяется в конце первого романа: «Калі хата гарыць, не да пацераў» [3, с. 387].

Рассмотренные выше стилистические функции паремий служат композиционно-конструктивной организации текста. Кроме того, в группу частных стилистических функций входит также функция речевой характеристики персонажа.

Образы героев литературных произведений создаются при помощи разнообразных средств: прямой авторской характеристики, описания поведения, поступков, мировоззрения персонажа, показа его душевных переживаний и т.д. определенное представление о том или ином образе у читателя формируется через речевую характеристику персонажа. Паремии являются одним из средств типизации и индивидуализации речи персонажей, помогают раскрыть духовный облик героя, а во многих случаях выступают своеобразным знаком принадлежности персонажа к определенной общественной среде.

В первом романе трилогии «Люди на болоте» почти все герои используют в своем языке поговорки и пословицы. Именно паремии являются средством языковой характеристики персонажей, таких как: Ганна, Василь, Евхим, Грибок и др. Они показывают свое мировоззрение и отношение к конкретным жизненным явлениям с помощью пословиц:

«У чужое просо не ўтыкай носа» [3, с. 36];

«Свая сарочка бліжэй да цела» [3, с. 57].

Отдельно можно говорить и о такой изобразительной роли пословиц, как функция создания юмора и сатиры. При помощи многих пословиц высказываются всевозможные юмористические отношения к определенному явлению, ведь смысловая структура значительной части пословиц содержит в себе элементы ироничности, комизма, шутливости и т.д.

Таким образом, паремии в «Полесской хронике» И. Мележа являются средством создания художественности произведения, характеристики героя, событий, они придают произведению динамизм и многоголосие. Проанализировав функционирование паремий в языке произведения с учетом их семантических особенностей можно сделать вывод, что паремии чаще всего встречаются в языке персонажей и выступают как средство юмора и сатиры. Они придают речи героев народный колорит, помогают понять внутреннее состояние. Дополнительный подтекст приобретают паремии на фоне происходящих в «Полесской хронике» событий, поэтому способы авторского введения данных языковых средств зависят также от их семантической наполненности. В языке «По-

лесской хроники» И. Мележ использует большинство паремий узуального характера, реже встречаются паремии окказионального характера, которые в отличие от рассмотренных стилистических функций, способны реализовываться только в специально организованном контексте. Наиболее редко паремии встречаются в языке автора и составляют 5% от общего количества использованных в трилогии паремий.

Литература

1. Вайсбурд, М.Л. Реалии как элемент страноведения / М.Л. Вайсбурд // Рус.яз. за рубежом. – М., 1972. – 230 с.
2. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения: Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
3. Мележ, І. Людзі на балоце: Раман з «Палес. хронікі» / І. Мележ. – Мн.: Маст. літ., 1999. – 399 с.
4. Навуменка, І. Я. Пісьменнікі-дэмакраты / І. Я. Навуменка. — Мінск : Народная асвета, 1967. — 115 с.

E.S. Brynna

Grodno State University named after Yanka Kupala
e-mail: brynina@tut.by

Functioning of paremias in the trilogy "Poleskaya chronicle" by I. Melezh

Key words: paremia, "Polesie Chronicle", I. Melezh, proverb, functions of paremias

Paremias help to save artistic resources, they are more common in the language of characters and are a means of characterization of characters. These language tools give the language of the trilogy a national character and help the author create vivid pictures of the life of the people in the early 20th century in the Belarusian Polesie. The study of the functions of paremias in a literary text deserves special attention. In a literary text, language and culture are closely related, since the text always reflects information about the world and about the culture of people living in a certain area, in a certain era and in certain historical conditions. All these factors, captured in the literary text, are a reflection of various socio-cultural and psychological factors expressed using realities.

М.С. Будько

Государственное учреждение образования «Гимназия № 28 г. Минска»
e-mail: melkiy@tut.by

УДК 821.133.1:7.01(045)

КОД ЖИВОПИСИ В РОМАНЕ МИШЕЛЬ ДЕБОРД «ПРОСЬБА» («LA DEMANDE»)

Ключевые слова: экфрасис, французская литература, модернизм, образ Леонардо да Винчи, искусство.

В статье раскрываются основные приёмы создания автором художественной реальности; цель исследования характеристика образной системы произведения. Анализируются связи между двумя видами искусства: живописью и литературой, что позволяет создать убедительный образ «универсального гения» Леонардо да Винчи.

В 1998 году был опубликован роман «Просьба» («La Demande») французской писательницы Мишель Деборд, посвященный великому художнику – Леонардо да Винчи. Чтобы приблизиться к личности «универсального гения», автор активно использует экфрасис – вводит в текст код живописи при изображении природы и давая портрет Леонардо.

Человек и природа у М. Деборд тесно связаны между собой и как бы являются продолжением друг друга.

Используя большое количество личных местоимений, избегая имен собственных, М. Деборд демонстрирует незаметный переход человеческой ипостаси в природную. Такой языковой прием не раз вводит в заблуждение читающего. Довольно часто возникает путаница: речь все еще идет о герое или уже о холме или реке, которая во французском языке имеет мужской род и заменяется, соответственно также местоимением он (il). М. Деборд, на наш взгляд, намеренно конструирует образ в его философско-идейном содержании. Принимая во внимание, что в эпоху Возрождения обозначились эстетические функции природы, а сам Леонардо да Винчи рассматривал ее как источник гармонии и красоты, обладающий внутренней активностью, нельзя не отметить: автор придает большое значение раскрытию образа героя посредством описания его слитности с окружающим миром, преимущественно делая акцент на таких природных реалиях, как солнце, горы, холмы, ветер, лес и, безусловно, река. В философском контексте природа (в широком смысле) понимается как Вселенная, Универсум, в узком – как среда обитания человека, который может выражать к ней прагматическое отношение или эстетическое, познавательное, испытывая при этом духовную связь с ней как с источником вдохновения и наслаждения. Образ героя в романе «Прось-

ба» совмещает в себе все три вышеназванных отношения к универсуму, что является в некотором роде характеристикой такой незаурядной личности, каковой был Леонардо да Винчи.

Роман начинается с описания местности, по которой продвигались герой и его спутники, старик и ученики. Новая среда казалась им чуждой и опасной, что не раз подчеркивается автором при упоминании таких явлений, как снегопад, ливни и бури. Однако с течением времени неосвоенная среда узнавалась героями и приобретала статус освоенной среды – привычной. Приведем один из примеров, при котором душевные переживания героев тесно перекликаются с состоянием внешнего мира:

«Bientôt ils s'arrêtèrent et regardèrent le pays autour d'eux, après la forêt il paraissait immense, comme le ciel au-dessus des coteaux et de l'autre côté du fleuve vers les plaines, d'un geste large le vieillard leur montrait sans rien dire, peut-être pensaient-ils à la plaine lombarde et aux couleurs du ciel le soir sur le Pô, l'heure en était pas aux paroles, ils saient, élèves et serviteur, attendaient sur les chevaux, le vieillard comprenait, lui-même n'avait rien à dire et ne dirait rien, ni la fatigue ni les jours difficiles qu'ils venaient de vivre, la route si longue vers l'exil, les soixante et treize jours sur leurs chevaux dans la pluie et le froid des montagnes». / «Вскоре они остановились, осмотрели прилегающую местность, после леса она казалась огромной, словно небо над холмами с другого берега реки ближе к равнинам. Старик молча сделал размашистый жест, возможно, они думали о ломбардской равнине и о цвете вечернего неба над По, сейчас было не время говорить, они молчали, ученики и слуга, терпеливо восседавшие на лошадях; старик понимал, что ему нечего сказать, и он ничего не скажет ни об усталости, ни о пережитых днях, ни о дороге в изгнание, ни о семидесяти трех днях верхом под дождем, на холоде, в горах» [1, с. 12, перевод автора статьи].

В книге «Просьба» мир предстает не в своем первоначальном образе, а сквозь призму чувственно-эстетического переосмысления. Складывается впечатление, что М. Деборд, подобно художнику, создает образ героя по всем критериям изобразительного искусства. Воссоздавая человеческую фигуру, автор, в первую очередь, начинает писать портрет с головы, что символизирует сферу сознания и сопряженные с ней речемыслительные процессы. Далее очерчивается тело – скудное описание одежды и характеристика построения торса, делается непреременный акцент на руки, что, безусловно, наводит на мысль об их важности для творца. Писательница накладывает мазок за мазком, вводит деталь за деталью, и целостность образа, подобно завершенному полотну, складывается лишь к концу романа. Немаловажны и тонкие авторские намеки, которые проявились в номинациях, сопряженных с семантическим полем «искусство».

Примем во внимание, что именно Леонардо да Винчи стал новатором изображения человека на детально прописанном лоне природы. Достаточно вспомнить его самое знаменитое на сегодняшний день полотно – «Джоконда», на котором, по мнению исследователей, прописан пейзаж региона Монтефельтро. Позади Лизы дель Джокондо виднеется высокогорное озеро. По словам да Винчи, именно так выглядела река Арно. Сама же техника изображения света и тени на портрете – новаторская для эпохи Возрождения. Мастер назвал ее sfumato. Отличается такой способ представления объектов своей расплывчатостью, плавным переходом одной линии в другую, без четких очертаний. Предположительно именно к этому факту художественной реальности обратилась и французская писательница, создавая свой поэтический роман об «универсальном гении». Это можно отметить с самых первых строк произведения, когда читатель знакомится с описанием естественных реалий, статичных и молчаливых фигур, будто любит картину, висящую на стене музея. Его взгляд, кажется, скользит по полотну: перед глазами читателя предстает широкая равнина, небо над ней, река, а потом и 5 уставших путников, гармонично вписавших в природную ипостась:

«Ils étaient arrivés par les coteaux, par la route qui après les derniers villages et les vignes rejoignait le fleuve, de loin ils avaient vu les toits gris et la crête des falaises et plus bas entre les saules des pêcheurs sur une barque. Par les sentiers et le petit bois ils avaient longé le fleuve, ils allaient lentement et menaient leurs chevaux au pas, ils regardaient les eaux claires, presque bleues dans le soleil et de l'autre côté du fleuve la plaine immense. C'était un dimanche matin et les cloches sonnaient, joyeuses dans le ciel d'avril, dans le vent frais qui chassait les nuages vers la mer. Des villageois menaient leurs bêtes sur la rive». / «Они спустились с холмов, той самой дорогой, которая вела к реке от деревни и виноградников; уже издали они увидели серые крыши и гребни скал, а чуть ниже, среди ив, рыбаков на лодке. Тропинками и лесами они обогнули реку, шли медленно, вели лошадей шагом, рассматривали огромную равнину на том берегу светлой воды, приобретающей голубой цвет в лучах солнца. Этим воскресным утром в апрельском небе раздавался радостный колокольный звон среди ветров, которые гнали облака к самому морю. Жители деревни вели своих животных к берегу» [1, с. 11, перевод автора статьи].

Особенность вышеприведенного описания состоит в том, что текст не изобилует колористическими деталями. Автор лишь указывает на цвет крыш и голубизну воды, встретившейся в этот день путникам. Однако читатель ясно осознает, что картина «дышит» преимущественно зелеными тонами (ивы, виноградники, равнина). Гребни скал, вероятнее всего, оттеняют представлен-

ный пейзаж темными тонами. В то время как солнечный свет заливал реку, играя с водяной гладью. А апрельское небо представляется нам уже в звенящих голубых красках.

Тень и свет являются очень важным этапом в создании картин для Леонардо да Винчи. За счёт их правильного сочетания, получаются объёмные фигуры. Если нарисовать на бумаге круг, то это будет линия, но если добавить мастерски тень, то круг превратится в шар. Ежедневно и скрупулезно «универсальный гений» изучал природный мир. Часами художник смотрел на течение реки, заморожено наблюдал за поведением ветра и солнца, его притягивал меняющийся, скользящий свет. Именно поэтому для М. Деборд так важно показать меняющийся цвет воды в зависимости от солнечных лучей или «осветить» образ героини пламенем свечи или лунным отблеском в темной комнате.

«Le soir à Romorantin le soleil était apparu et la forêt s'était colorée doucement, les arbres faisaient leurs feuilles, la lumière irisait la frange de certaines futaies, un instant il avait oublié qu'il était et d'où il venait, il regardait le nouveau pays, s'approchait de l'inconnu» / «Вечером в Роморантине появилось солнце, и лес плавно заиграл красками, на растениях виднелись листья, свет прорезал бахрому деревьев-исполинов, на мгновение он забыл, откуда он, и лишь смотрел на новый край и приближался к неизвестному» [1, с. 17, перевод автора статьи].

Значимость щепетильного и пристального внимания к природе, ее детального изображения на полотнах, важность цветовых и световых переходов на выпуклых поверхностях представлена французской писательницей, в том числе, и в творческой жизни Леонардо:

«Plus tard il rentrait, retrouvait les élèves à l'atelier, ils exécutaient à sa manière le portrait d'une femme ou un ange pour une chapelle, ils parlaient de mains et de lumière, il corrigeait un contour, un regard paupières baissées, rehaussait une ombre» / «Позже он возвращался, заставлял своих учеников в мастерской за выполнением в их собственном стиле портрета женщины или ангела для часовни, они говорили о руках и свете, он исправлял контур, взгляд под опущенными веками, поднимал тень» [1, с. 27, перевод автора статьи].

Таким образом, автором романа достигается эффект рекурсивности: говоря о жизни своего персонажа, французская писательница использует в повествовании реальные биографические факты о работе со светом-тенью, цветом в технике sfumato, описание природы в нарративе конструируется по тем же художественным принципам, столь значимым для Леонардо да Винчи. Код изобразительного искусства в данном случае является первичным, а сам текст – зеркало, отражающее его значимость. М. Деборд с удвоенной силой влияет на эстетическое восприятие читателя посредством визуализации текстового полотна. Писательнице удалось реализовать большое количество задач в идейно-содержательном плане произведения, в том числе, связать прямой нитью два вида искусства, таких важных для развития ценностных ориентаций человечества: живопись и литературу.

За роман «La Demande» автор получила несколько знаменитых премий: prix du roman France Télévisions в 1999 году, в том же году – prix du Jury Jean-Giono и prix de sauteurs de la RTBF, а также литературную премию Флаани в 2001 году.

Литература

1. Desbordes, Michèle La demande / M. Desbordes. – Vendôme: "Verdier", 1999 / Перевод М.С. Будко. – 128 с.
2. Вазари, Дж., Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. - Ростов н/Д: "Феникс", 2008. – С. 207–241.

M.S. Budko

State Educational Institution "Gymnasium 28 in Minsk"

e-mail: melkiy@tut.by

Art Code in Michele Debord's Novel "A Request" ("La Demande")

Key words: Ecphrasis, French literature, modernism, the image of Leonardo da Vinci, art.

The article demonstrates basic techniques of how the author creates artistic reality. The aim of this research is to characterize the imagery of the novel. There has been analyzed the connection between the two forms of art: painting and literature, which allows to create a persuasive image of Leonardo da Vinci as "a universal genius".

УДК 821.161.1

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ
«ЛЕСТНИЦА ЯКОВА»: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ***Ключевые слова: интермедиальность, парциальные и миметические связи, интертекст.*

В статье рассматриваются интермедиальные связи художественного произведения с музыкальным искусством, показывается, как в романе Людмилы Улицкой происходит процесс вербализации несловесного вида творчества. Парциальные связи дают общее описание изображаемого музыкального объекта, миметические связи вербализуют композиционные, тематические, интонационные особенности музыкального произведения. Кроме того, в статье рассматриваются функции интермедиальных связей и отсылок в плане организации сюжета, повествовательной организации романа и характеристики его главных героев.

Прозу Людмилы Улицкой – известного современного автора – отличает активное использование разнообразных интертекстуальных связей. Не стал исключением и роман «Лестница Якова», вышедший в 2015 году, в котором повествуется о судьбе семьи главного героя – Якова Осецкого в нескольких поколениях, что позволило автору показать драматизм российской истории XX века. Род Осецких, как и семья его жены Марии Кернс, разносторонне образован и интеллигентен; несмотря на совершенно разную профессиональную принадлежность героев, все они глубоко связаны с миром литературы, театра, философии. Именно поэтому столь разнообразны в тексте интертекстуальные и интермедиальные отсылки и связи. Мы остановимся лишь на одном аспекте интермедиальности в романе – на обращении к музыкальным произведениям, роль которых в тексте очень важна.

В последние годы в литературоведении вопросы интермедиальности обсуждаются крайне активно. Это явление некоторые исследователи рассматривают как разновидность интертекстуальности с тем лишь отличием, что это отсылка не к литературному произведению, а к произведениям других видов искусств (невербальных) [3]. Другие исследователи настаивают на том, что интермедиальность – «не разновидность интертекстуальности, а явление одного с ней порядка» [1, 119]. Принципиальным отличием интермедиальной связи выступает обязательный процесс «перекодировки», «вербализации» произведения другого вида искусства при его «встраивании» в текст словесный [1, 119]. Нам близки идеи И.А. Сухановой, которая различает интермедиальную отсылку (простое упоминание в тексте произведения искусства) и интермедиальную связь, когда происходит описание посредством слова произведения другого вида искусства [1]. В свою очередь интермедиальные связи ученый делит на парциальные и миметические. В первом случае «в словесном тексте вербализован элемент картины, скульптуры, фрески, иконы и т. д.», во втором – «словесный текст имитирует, по мере возможности, приемы построения образов произведения <...> искусства» [1, 119].

Интермедиальные отсылки часто используются в творчестве как русских, так и зарубежных писателей; при этом наиболее распространенными являются связи с живописными произведениями, что можно объяснить «податливостью» материала, так как живописные образы довольно органично, при условии талантливости писателя или поэта, поддаются словесному описанию. В рассматриваемом романе Людмилы Улицкой происходит вербализация музыкальных произведений разных композиторов, жанров, которые, на наш взгляд, сложнее подвергаются процессу вербализации, чем живописные полотна, и это позволяет говорить об особом мастерстве прозаика в передаче специфики этого вида искусства.

Большое количество интермедиальных отсылок к музыкальным произведениям в романе «Лестница Якова» объясняется, в первую очередь, тем, что главный герой с юных лет мечтал связать свою жизнь с дирижерской карьерой, именно музыку он практически боготворит: «Музыка! Вот где метроном жизни! Пульс! Смысл!» [2, 179]. Поэтому в тексте романа множество отсылок к творчеству самых разных композиторов: Г. Генделя, И. Брамса, В.А. Моцарта («Реквием»), М.И. Глинки (романс «Северная звезда», опера «Жизнь за Царя»), А.П. Бородин (опера «Князь Игорь»), П.И. Чайковского (Пятая симфония, Второй концерт) и других – а также к произведениям фольклорным («Гей ну же хлопцы», «Реве тай стогне», «Эй ухнем» и др.).

Яков не просто слушает музыку, он занимается и ее историей, теорией, следовательно, его восприятие и описания произведений разных композиторов профессиональны, а не просто эмоциональны. Кроме того, Осецкий – это всесторонне образованная личность, на протяжении всей жизни стремящийся к самосовершенствованию, изучающий научные работы по всем сферам человеческого бытия (по биологии, дарвинизму, истории философии, политике), поэтому его суждения о музыке часто вписываются в более широкий общекультурный взгляд на мир. Приведем как пример

одну из дневниковых записей главного героя от 19 июня 1910 года: «Слушаю квартет Глиэра. В одном отношении существует сходство между новейшим течением в области художества – пуантилизмом, импрессионизмом и современной музыкой. В картине неясность, лирика, главное – неуловимость, легкость. Картина в точках и штрихах как будто покрыта легкой завесой воздуха, *plein'air'a*. В музыке – полифоничность, сложность, тоже неясная лирика, и тоже – неуловимость» [2, 61]. Описывая далее своеобразие квартета Рейнгольда Глиэра, Осецкий подчеркивает уникальное переплетение в нем разных музыкальных тем и мелодий («IV часть начинается восточной темой. Сложнейше разработан этот квартет. Декадентская разработка в восточной мелодии, в скрипке. Вот странно. Какой-то новый, зловещий колорит. Опять русская мелодия» [2, 61]. Эта миметическая связь позволяет читателю понять, что речь здесь идет, скорее всего, о «Втором квартете» (1905) Глиэра, так как в тексте романа довольно четко, при всей лаконичности характеристик, воспроизводятся композиция и ключевые особенности этого музыкального шедевра.

Еще одним примером миметической связи является очень краткое, эмоциональное, но при этом точно передающее некоторые черты конкретного произведения описание Второй симфонии Сергея Рахманинова: «...осталось ощущение, что первая часть недостижимая. Это начало разговора в верхнем и среднем регистре, и низкие звуки фа контр-октавы, самое начало, и мощная тема, и вступление струнных и кларнетов...» [2, 108–109]. При этом Улицкая воссоздает реальное событие – приезд в Киев в 1911 году композитора, который сам дирижировал оркестром, исполняющим его симфонию.

Миметической связью является и описание звучания финала Шестой симфонии П.В. Чайковского в тот день, когда в лагере, где отбывает срок Осецкий, по репродукторам передают это произведение: «Родное, узнаваемое, ни ноты не выпало из памяти: главная партия четвертой части начинается той же темой, что побочная партия из первой... И развивается, и страдает, угрожает, а потом оборачивается в реквием, в умирающее адажио...» [2, 681]. При всей субъективности описания Улицкой удалось очень точно подобрать лексические единицы (глаголы и эпитет «умирающее») для передачи своеобразие звучания этой симфонии. Все интермедийные связи в романе оказываются эмоционально-окрашенными, так как связаны с восприятием героев и даны с их точки зрения. Так, Яков, истосковавшийся за годы заключения по настоящей музыке, слушает этот трагический финал симфонии Чайковского, который транслируют 6 марта 1953 года (на следующий день после смерти Сталина), плачет «самыми странными слезами из всех, пролитых в этот день в огромной стране» [2, 681], оплакивая таким образом вовсе не вождя, а свою судьбу, утраченную молодость, жизнь любимой жены Маруси, которая тоже была разрушена, потерю семьи.

Помимо миметических, есть в романе и парциальные связи. Примером является описание сонаты для фортепиано и скрипки И.Штрауса: «Скрипка под сурдинкой, рояль – пассажи, рр. Очень красиво! <...> Кончили играть II ч. – *e'impvisations*. Теперь – финал» [2, 72]. Парциальную связь наблюдаем и при субъективно-аналитическом описании главным героем оперы М. Глинки «Хованщина»: «...Мне кажется, что русский стиль в музыке однообразен и утомителен. Но Глинка непревзойден. Даже Рим.-Корс., написавший массу русских опер, называл себя «глинкианцем». А к «Хованщине» я в общем отнесся спокойно. Хотя в ней есть драматические эпизоды. Музыка везде спокойна, однообразна даже... Хотелось бы взрывов, трагической страсти – этого нет» [2, 69–70]. Оба примера показывают, что, в отличие от миметической связи, парциальная лишь дает описание объекта, по ней нельзя судить о построении произведения, о приемах, используемых композитором. Но благодаря тому, что все наблюдения принадлежат главному герою, который излагает их в дневнике, читатель получает субъективную оценку того или иного музыкального творения; за счет этого описание становится эмоционально-окрашенным, а не превращается в сухое изложение фактографического материала, хотя с суждениями героя можно и не соглашаться.

Яков Осецкий – не единственный герой, с образом которого в романе связана музыка. Столь же значимой она оказалась для его правнука – Юрика, который генетически унаследовал талант от прадеда, хотя ни разу в жизни его не видел и не имел представления о его биографии. Естественно, с образом Юрика в роман входит совсем иная музыкальная культура. На долгие годы кумиром молодого человека становится «ливерпульская четверка». Так же, как когда-то Яковом, музыка воспринимается юношей превыше всего, помогает обрести себя: «...и теперь музыка... избавила его от экзистенциального беспокойства по поводу вечности, времени, свободы, Бога и прочих абстрактных и неразрешимых проблем. Все это, по мере сил, он «выигрывал» на гитаре с помощью «битлов» [2, 358]». Приведенная цитата может рассматриваться как парциальная связь, хотя, казалось бы, лишь косвенно характеризует творчество культовой музыкальной группы. Однако «сигналом» о наличии именно этого вида связи становится не только указание на «Битлз», но и перечисление тем, о которых они писали, ключевое для 60-х годов понятие свободы, которым характеризуется и манера поведения участников группы во время концертов, и их эксперименты с традициями, стилевые открытия.

Юрик, как и его прадед, занимается теорией музыки, когда начинает учиться в школе искусств, живя в Америке. Там его музыкальное образование расширяется, что отражается в интермедийных отсылках (Г. Ф. Гендель, оратория «Мессия»). Однако больше всего отсылок связано с именами джазовых гитаристов, игра которых потрясла героя: Уэс Монтгомери, Чарли Берд, Джордж Бенсон, – но среди них «отдельной статьёй стоял Джанго Рейнхардт, бельгийский цыган без двух пальцев на левой руке. Он был просто непостижим и недостижим, как существо с другой планеты» [2, 435]. Именно благодаря творчеству этих музыкантов Юрик навсегда связывает свою профессиональную жизнь с игрой на гитаре.

Интермедийные связи и отсылки, которые появляются в романе применительно к образу Юрика, как видно из приведенных примеров, несколько иного характера, чем связанные с Яковом. Во-первых, они показывают постепенное взросление героя, становление его личности. Во-вторых, мы не видим миметических связей; это можно объяснить тем, что в сознании Юрика музыка живет иначе, чем в сознании его родственника: этот персонаж не анализирует ее, не фиксирует какие-то особенности, связанные с построением или тематическим наполнением, для него важнее чисто эмоциональное воздействие произведения. Кроме того, интермедийные связи вводятся по-иному в плане повествовательной организации: Яков ведет дневник, и поэтому большая часть этих связей появляется в перволичном нарративе; в случае повествования о герое от лица автора используется несобственно-прямая речь, которая формально делает повествование третьеличным, но при этом точка зрения автора и героя совпадают содержательно и эмоционально. При введении интермедийных связей, которые связаны с Юриком, Улицкая использует только второй вариант (третьеличный), при этом очевидно, что авторская оценочность по-прежнему совпадает с оценками героя.

Таким образом, в романе Людмилы Улицкой с помощью парциальных связей описывается музыкальное произведение, миметические связи кратко и точно передают своеобразие композиции, звучания, эмоциональной партитуры упоминаемых музыкальных творений. В целом интермедийные связи и отсылки являются важным способом характеристики персонажей, определяют их ценностные ориентиры, показывают жизненный путь. Кроме этого, музыка становится своего рода сюжетообразующим элементом романа, так как именно с ней связана биография представителей рода Осецких.

Литература

1. Суханова, И. А. О парциальной и миметической интермедийности / И. А. Суханова // Вестник КГУ им. Некрасова. – 2015. – № 2. – С. 119–123.
2. Улицкая, Л. Лестница Якова / Л. Улицкая. – М.: АСТ, 2015 – 731, [5] с.
3. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

N.Yu. Bukareva

Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky

e-mail: bukarevanu@mail.ru

Intermedial relationships in the novel by Lyudmila Ulitskaya

«Jacob's ladder»: verbalization of musical works

Key words: intermediality, partial and mimetic connections, intertext.

The article deals with the intermedial relations of a work of art with musical art, shows how the process of verbalization of a non-verbal type of creativity occurs in the novel by Lyudmila Ulitskaya. Partial connections give a General description of the musical object being depicted, and mimetic connections verbalize the compositional, thematic, and intonation features of a musical work. In addition, the article examines the functions of intermedial links and references in terms of the organization of the plot, narrative organization of the novel and the characteristics of its main characters.

И.В. Васильева

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

e-mail: ivasi67@mail.ru

УДК 821.161.1

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1910–1920-Х ГОДОВ: ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ МИРА

Ключевые слова: произведения, творчество, изображение, герой, жанр.

В данной статье анализируются наиболее яркие особенности текстов русской литературы 1910–1920-х годов прошлого века, принадлежащих перу разных по своему мировосприятию и стилю писателей. Многообразие форм, тем и направлений – отличительная черта литературного процесса означенного периода, подтверждением этому могут служить произведения М.М. Пришвина, А.М. Горького, А.С. Грина, Я.М. Окунова, А.В. Чаянова.

Русская литература первых двух десятилетий XX века – явление по-своему уникальное. Как правило основанием для такого рода оценки может служить значительное число литературных направлений и их вариаций, сложившихся как на основе уже существующих, так и вновь появившихся. Однако с достаточной с большой долей уверенности можно констатировать, что феноменальность ее заключается и в совершеннейшем разнообразии тем, образов, форм и способов воплощения авторского замысла, представленных в текстах разных писателей, принадлежащих к одной исторической эпохи. Взаимопроникновение различных художественных методов, обновление литературных приемов, изменение привычных понятий – вот основные отличительные черты русской литературы этого времени. Сказы, сказки, феерии, легенды, мифы, научные открытия и фантастические мечты явились неотъемлемой частью произведений русских писателей 1910–1920-х годов. Очевидно, что причина всего этого многообразия кроется в тех общественных процессах, которые сложились в этот непростой временной период. «Распад и разрушение, с одной стороны, и ощущение возрождения, начало нового общественно-культурного этапа в творчестве, с другой,» [1, 174] – всё это явилось основой для формирования, развития и становления новой картины мира в литературе. Стоит также отметить, что важную роль в этом процессе сыграл, оформившийся в этот период в самостоятельное направление, неоромантизм, одно из наиболее сложных с точки зрения определения явлений искусства слова.

В рамках данной статьи не представляется возможным осветить всё многообразие форм, образов и стилей, присутствовавших в литературе 1910–1920-х годов, поэтому остановимся на тех, которые, по нашему мнению, представляют ее наибольшую феноменальность. Ярчайшим произведением первого десятилетия XX века представляется повесть-сказ М.М. Пришвина «У стен града невидимого» («Светлое озеро»), созданная в 1909 году после путешествия писателя к озеру Светлояр, на дно которого по преданию опустился Китеж град спасаясь от разграбления войсками Батыя. Сразу обращает на себя внимание форма подачи материала, в которой реальность пересекается с вымышленным, быть соседствует волшебством и условно-символической картиной мира, а все вместе эти элементы создают уникальное художественное пространство, позволяющее прорваться из времени в вечность. Образ невидимого града не столько обращение к историческому прошлому, сколько стремление найти ответ на вопрос о том в чем заключается истинный жизненный смысл человека, а также попытка заглянуть в будущее своей страны, находящейся в поиске. «Я верю в него, Китеж есть» [5, 431] – пишет М.М. Пришвин, главное это «не унимать духа» [5, 473]. Переосмысление и интерпретация данного образа и сюжета дает возможность создания вневременного пространства, объединяющего в себе символику и реальную действительность, воплощающую сложную картину современного писателю мира.

Такая же душевная не успокоенность присуща и творчеству А.М. Горького. В цикле «Сказки об Италии», относящемся к 1911 году, жанр народного творчества появляется уже в заглавии, но, по сути, не одна из частей цикла не может являться сказкой в буквальном понимании смысла слова. Мы не увидим здесь волшебства, мгновенных превращений, необычных персонажей, писатель рисует вполне реальные картины жизни обычных людей. Фактически перед нами вновь сказка-быль, форма, которая вероятно по мысли и М.М. Пришвина и А.М. Горького наиболее точно воплощала нравственно-символическую картину мира, где реальность событий соседствовала со сказочной и одухотворенной природой, а добро со злом. Выбор жанра, а также его интерпретация и являются своеобразной особенностью авторского мировосприятия действительности. Не случайно поэтому и эпиграфом к циклу из 27 сказок были выбраны слова Г.Х. Андерсена: «Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь» [2, 5].

Сильные и мужественные характеры один за другим появляются перед читателем на страницах цикла, но это отнюдь не сказочные волшебники или сверхъестественные герои, а простые труженики, честно выполняющие свой долг, думающие о счастье не столько для себя, сколько для таких же, как и они, мирных жителей в любом уголке мира. Необходимо отметить, что интерес писателя, который так подробно рисует картину жизни солнечной и теплой Италии, на самом деле более широк и охватывает межэтническое и межкультурное пространство. Не случайно практически одновременно со «Сказками об Италии» А.М. Горький пишет «Русские сказки», тем самым реализует свою художественную концепцию мира. Важную роль в этом играет и разного рода символика, органично наполняющая итальянские истории. Особенно бросается в глаза цветовая палитра: зеленый, голубой, красный и желтый, приближающийся к золотому, это те краски, которыми расцвечено произведение А.М. Горького. Все они несут важный нравственно-психологический смысл, привнося в текст христианские мотивы.

«Сказки об Италии» М. Горького – «это картинки действительной жизни», на которых предстаёт образ народной души во всем его портретном многообразии, присущий по мысли самого Горького любому народу, а русскому в особенности.

Еще более своеобразно изображение картины мира в произведениях А.С. Грина, писателя, имя которого до сих пор окутано тайной, а творческий метод представляет собой синтез реализма, неоромантизма, мистификации, фантастики, сказки. Из всего многообразия произведений писателя, мы ос-

становимся на небольшом рассказе «Крысолов», написанном в 1924 году. Своеобразие этого текста заключается прежде всего в том, что древняя легенда о дудочнике-крысолове интерпретирована согласно современным реалиям, а также сразу несколькими разнородными национальными художественными традициями. «Грин, как художник-романтик, наследует романтическое видение мира, а как писатель XX века – усваивает по-своему реализм XX века, романтизм молодого Горького, искания русского символизма и акмеизма» [3, 121]. А.С. Грин, как и его предшественники М.М. Пришвин и А.М. Горький, повествует о вполне реальных событиях. Более того его герой живет не в дали от России или ее столиц, в самом центре – в Петрограде. На первый взгляд, ничего необычного или сверхъестественного с ним также не происходит, однако, как это часто бывало в петербургских текстах, неожиданно мир вокруг героя меняется, наполняясь мистикой и таинственностью, где вдруг неожиданно начинает звонить давно молчащий телефон, а крысы, обитающие в пустом доме, оказываются порождением метафизического зла, в основе которого лежит способность манипулировать человеческими чувствами и ощущениями. Писатель весьма органично использует фольклорный материал для характеристики современного ему мира, наполняя его многогранным смыслом. Общим для всех трех писателей является их интерес к внутреннему миру, стремление через определенные образы-символы передать всю сложность и неоднозначность современной жизни.

Новым этапом изображения мира, но уже грядущего и уже теперь вполне сказочного становятся произведения Я.М. Окунова «Грядущий мир» и А.В. Чаянова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Общим между этими двумя текстами становится желание их авторов заглянуть в будущее и представить возможный вариант нового совершенного во всех отношениях общества.

В 1920 году А.В. Чаянов публикует свое достаточно необычное произведение, наполненное утопическими для того времени мечтами о будущем, Я.М.Окунов в 1923 году продолжает эту тему, давая достаточно емкую характеристику новой литературной форме, активно входящей в литературный процесс советской эпохи: «Всякая утопия намечает этапы и вехи будущего. Однако, утопист – не прорицатель. Он строит свои предположения не на голой выдумке. развивает воображаемое будущее из настоящего, из тех сил науки и форм человеческой борьбы, которые находятся в своей зачаточной форме в настоящее время» [4, 89]. Оба автора в своих произведениях создают новый, совершенно неизвестный доселе мир. И если у Чаянова будущность от реальности отделяют всего 60 лет, то у Окунова это уже промежуток в два столетия. Для нас, живущих в XXI веке, все то, что описано в этих обоих текстах абсолютно естественно и привычно. Для читателей же начала 20-х годов XX века все те технические и социальные новшества, с которыми сталкиваются герои представляются совершеннейшей фантастикой.

Электрический свет на улицах, воздушные корабли, постоянно бороздящие воздушное пространство, средства связи наподобие современных сотовых телефонов и многое другое для тех, кто еще совсем недавно видел на улицах лишь гужевой транспорт, а свое жилье освещал лучиной, представлялось сказочным и совершенно невероятным. Однако, изображая, казалось бы, совершенно счастливых людей, и Чаянов, и Окунов демонстрируют нам глубоко одиноких и страдающих персонажей. Мир, в котором они вынуждены существовать обездушен и безжизненен, он давит на героев, поэтому главным для создания образа мира для них, как и для Пришвина, Горького и Грина оказывается постижение и осознание духовно-нравственных ориентиров.

Итак, можно сделать вывод, что своеобразие изображения художественного мира в первые десятилетия XX века имело свои отличительные особенности и стилистику.

Литература

1. Васильева, И.В. Своеобразие «сказочного мира М. Пришвина / И.В. Васильева // Михаил Пришвин и XXI век материалы: сборник всероссийской научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения писателя; ответственный редактор: Е.Т. Атаманова. – Елец, 2013. С. 174-178.
2. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 10. / А.М. Горький. - М.: Изд-во Художественная литература, 1951. - 150 с.
3. Загвоздкина Т.Е. Романтическая мифологизация в творчестве А. Грина (от новеллы к роману) / Малые жанры в русской и советской литературе. / Т.Е. Загвоздкина. - Киров: Изд-во университета, 1986. - 140 с.
4. Окунов Я.М. Грядущий мир. Катастрофа. / Я.М. Окунов. - М: Изд-во Salamandra P.V.V., 2013. - 89 с.
5. Пришвин М.М. Собр. соч. в 8 томах. / М.М. Пришвин. - М: Изд-во Художественная литература, 1982. - Т.1, 405 с.

I.V. Vasilieva

Moscow State University named after M.V. Lomonosov
e-mail: ivasi67@mail.ru

Russian literature of the 1910–1920 s: features of the image of the world

Key words: works, creativity, image, hero, genre.

This article analyzes the most striking features of the texts of Russian literature of the 1910–1920s of the last century, which belong to a pen of different writers in their worldview and style. The variety of forms, themes and directions is a distinctive feature of the literary process of the indicated period; the works of M.M. can serve as confirmation of this. Prishvina, A.M. Gorky, A.S. Green, Y.M. Okuneva, A.V. Chayanova.

УДК 82.0

**СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛОСОФИИ ГОРОДА В СТИХОТВОРЕНИЯХ Р. БОРОДУЛИНА:
ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С В. БРЮСОВЫМ И М. БОГДАНОВИЧЕМ**

Ключевые слова: символизм, взаимодействие литератур, Валерий Брюсов, Максим Богданович, Рыгор Бородулин.

В статье анализируется стихотворение «Urbi et orbi» Р. Бородулина, посвященное теме города. Рассматривается влияние творчества русского поэта на поэзию Р. Бородулина и М. Богдановича и утверждается, что трактовка города как средоточия зла была близка Брюсову, как и для Бородулина.

Одним из значимых направлений в русской литературе XX века стал символизм. Ярче всего данное направление проявило себя в поэзии, нежели в прозе. Валерий Брюсов стал признанным лидером русского символизма. Его творчество – лучшая школа для учеников, самая плодотворная, чеканная. Поэзия «дисциплины» привлекала классика Максима Богдановича. Интерпретировав по-своему творчество В. Брюсова, в своих произведениях, молодой и очень талантливый поэт обогатил белорусскую поэзию новыми формами и темами: «І ў не так далёкія часы ў нас уся крытыка ў адзін голас называла Максіма Багдановіча інтэрнацыялістам. Так, паэт любіў Расію, бо ўсё ягонае свядомае жыццё прайшло ў Ніжнім Ноўгарадзе і ў Яраслаўлі. Максім Багдановіч ведаў рускую культуру і літаратуру першакрынічна-глыбінна. Ягоная ацэнкі Пушкіна і Баратынскага, Лермантава і Адоеўскага, Чэхава і Брусава не страцілі свайго значэння, бо выказваліся не сумятліва, а ў вечным вымярэнні» [3, с. 320].

М. Богданович стал поэтом-новатором в Беларуси. Его творчество не может быть не замеченным литературными наследниками. Рыгор Бородулин не отрицал эпохальности поэзии М. Богдановича: «Чаму пачаў я слова пра любімага паэта, настаўніка ўсіх наступных паэтаў нашых, з такога верша?» [3, с. 319]. В своих стихотворениях Бородулин не редко упоминает М. Богдановича: «І ў змрочныя часы...сталінізму Максім Багдановіч быў адзіным акном у Еўропу. На творах Максіма Багдановіча вучыліся роднай мове, мове крынічнай, чыстай, не заказёненай, не саветызаванай, вучыліся жыццю, адчуваць сябе людзьмі думкі, людзьмі, далучанымі да агульначалавечае культуры» [3, с. 325].

Поэзия Рыгора Бородулина не менее символична, чем Валерия Брюсова и Максима Богдановича. В его стихотворениях то и дело возникают образы матери, природы (цветы, птицы, звёзды, молнии, неба в целом), религиозные (Христос, Мадонна, крест, икона и т.д.), города (трамвай, квартира, метро).

Безусловно, львиная доля произведений у М. Богдановича и у Р. Бородулина посвящены природе, «вёсцы», родному краю. Не стоит забывать тот факт, что В. Брюсов также написал строки о родной земле:

*К зеленым далям с детства взор приучен,
С единственной луной сжилась мечта,
Давно для слуха грохот грома звучен,
И глаз усталый нежит темнота.
Как отчий дом, как старый горец горы,
Люблю я землю: тень ее лесов,
И моря ропоты, и звезд узоры,
И странные строенья облаков* [5, с. 309].

Сказанное им по-своему продолжил М. Богданович:

*Дождж у полі і холад...Імгла...
Дзесь у вёсцы міргаюць агні.
Там, злякаўшысь, схавалась, ляга
Доля горкая чорнай цяні.
І пад цёмнымі скрыдламі ночы
Не убачыць цяпер яе вочы...
Долю чорную ноч не схавае,
Калі выльецца песня жывая!* [1, с. 167]

Продолжение этого диалога находим у Р. Бородулина:

*Люблю твой нораў, сцішаны і грозны.
Таксама промню кожнаму жадзён.*

Ты павядзеш плячом – шчабечуць вёсны,
Другім – завеі капыцяць загон [4, с. 226].

Объединяет стихотворения этих разных авторов не только обращение к природе, но и общее настроение веры в будущее, лучшее.

Не секрет, что В. Брюсов часто разрабатывал урбанистические мотивы в своих произведениях. Максим Богданович в числе первых ввёл в белорусскую поэзию начала XX века тему города. Примечательно, что у Р. Бородулина есть прямая отсылка к Брюсову и христианству в самом названии одного из стихотворений: «Urbi et Orbi», которое, естественно, посвящено городу. Состоит оно из семи частей. Написать стихи в духе всей мировой поэзии Р. Бородулин, естественно, не хотел, но замысел изобразить сложные взаимодействия личности с окружающим миром очевиден.

Вступительная первая часть построена на антитезе город – природа и написана терциной. Изначально противопоставление дает читателю отрицательный образ города как замкнутого, несвободного пространства, неволи. Авторитетный исследователь символов А. Ханзен-Лёве утверждал: «...небесный шатер в вертикалях подлунного творенья являет собой полюс, противоположный полюсу хтонической природы («земли»). Верхняя полусфера противостоит нижней как возвышенное – материнско-материальному, мужское (небо как даритель воды и жизни) – женскому, аполлоническое – дионисийскому. Однако эта вертикальная полярность неба (Неба-Отца) и земли (Матери-Земли) может символизировать и архетипическое объединение противоположностей по образцу *coniunctio Solis et Lunae* и их химической свадьбы...» [5, с. 392]. В нашем случае земля отождествляется с городом (улица, подъезд, телефон-автомат, тюрьма). Вообще, в первых пяти частях мужское и женское противопоставлено друг другу, но символы не воспринимаются чуждыми друг другу, они единое целое, воплощение дуальности мира.

Поэтический космос Бородулина – это не биосфера в прямом понимании, а воплощение свободы, чистоты, весны, жизни. Один из излюбленных образов Р.Бородулина – небо в его различных интерпретациях (небосвод, звезды, луна, солнце, Млечный путь). Также этот образ присутствует и в «Urbi et Orbi», но в качестве антитезы городу. Во второй части эта антитеза демонизирована: «Пад’езды ў цёплых воллях, як страх, / Пераварваюць чуткаў дыету [4, с. 291]. Символы у поэта олицетворены: «Пад’езды пераварваюць», «снег выпіў», «снег прыглушыў вітрыны», «цёмра хрыпне», «шчокі горада ветрам паголены», «гораду сняцца сны», «захацелася urbi, / Пакачацца ў гурбе», «зажадалася orbi», «слова ступіць». Один из способов напугать читателя, как и у Брюсова: «Горящее лицо земля / В прохладной тени окунула», «Идет и торжествует мгла / На лампы дует, свечи гасит» [4, с. 162]. Ожившая темнота, город, земля, снег увеличивают ощущение тревоги, беспокойства, добавляя демонические краски в общую картину стихотворения: «Снег...выпіў чарнату», «Закат гарыць крывава». Стихотворение выдержано в брюсовской тональности.

В пятой части внимание поэта приковано к определенному социальному слою города: «...як хранічныя алкаголікі, / Закадзіраваны дамы». Эта линия также не чужда русскому писателю. В этом «открытии» города он был первым: «Но пробуждается разврат, / В его блестящие приюты / Сквозь тьму по улицам спешат / Скитальцы покупать минуты» [5, с. 162]. Время в данном стихотворении циклично. В первой части автор акцентирует внимание на небосводе, и мы можем догадаться, что речь идет о вечере. Во второй части «спрабуе акрэсліцца Млечны Шлях», таким образом, читатель догадывается о наступлении ночи. В третьей, четвертой и пятой частях краски сгущаются, поэт описывает ночь. Шестая часть самая мелодичная, где использован свободный стих. Она сообщает о приближении утра: «Гораду сняцца / І негарадскія сны...». Как известно, самый крепкий сон предрассветный. В седьмой части речь идет о рассвете. Форма ее написания схожа с рондо, но не в классической вариации. Первая («Захацелася urbi»), девятая («Зажадалася orbi») строки созвучны в повторении, но не одинаковы. Тринадцатая строка дублирует: «Гораду і свету» (в переводе с латинского «urbi» – город). Здесь присутствует образ коня – символа света, скорости восходящего солнца, хотя самого описания небесного светила нет, бега времени, и образ журавля как символа белорусской культуры. Заканчивается произведение оптимистичными строками, как и должно начинаться утро: «Гораду і свету / Доўгія леты!». Восклицательный знак типичен для сборника русского поэта. Поэзия призыва, действия не терпит полумер и нейтральных знаков препинания.

Для творчества Бородулина характерны противопоставления *город – природа*, *город – небосвод*, *город – свобода*. Город для Бородулина – это мир в миниатюре, где всё причудливо переплетено. М.Богданович подчеркивал, что город – это среда, в которой каждый занят сам собой, для В.Брюсова город – это место обитания современного человека, переплетение порока и культуры. Символическое наполнение элементов городской среды свойственно всем трем поэтам.

Литература

1. Багдановіч, М. Зорка Венера: творы / уклад і прадм. А. Клышкі, М. Багдановіч. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 462 с.
2. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 2. Маст. проза, пераклады, літаратурны артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды, М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 600 с.

3. Барадулін, Р. Выбраныя творы / Рыгор Барадулін; Уклад., прадм., камент. М. Скобы. – Мінск: Кнігазбор, 2008. – 600 с.
4. Барадулін, Р. І. Збор твораў: У 5-ці т. Т. 1. Вершы / Рыгор Барадулін; Прадм. В. Сёмухі. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 479 с.
5. Брюсов, В. Я. Избранные сочинения / сост., вступ. статья и примеч. А. Козловского / В. Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1980 – 574 с.
6. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова — СПб., "Академический проект", 2003 — 816 с.

S.G. Vasilyeva

Vitebsk State Order of Peoples' Friendship Medical University

e-mail: svetlasha_zyatewa@mail.ru

Originality of the city's philosophy in R. Borodulin's poems: creative dialogue with V. Bryusov and M. Bogdanovich

Key words: symbolism, interaction of literatures, Valery Bryusov, Maxim Bogdanovich, Charles Baudelaire

The article analyzes the poem "Urbi et orbi" by R. Borodulin, dedicated to the theme of the city. The author considers the influence of the Russian poet's work on the poetry of R. Borodulin and M. Bogdanovich, and argues that the interpretation of the city as a center of evil was close to Bryusov, as well as for Borodulin.

В.А. Гембицкая

Полоцкий государственный университет

e-mail: v.hembitskaya@pdu.by

УДК 821.111.09(73)

ПРОЗА У. САРОЯНА О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ: ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ

Ключевые слова: У. Сароян, W. Saroyan, «Человеческая комедия», «The Human Comedy», «Приключения Уэсли Джексона», «The Adventures of Wesley Jackson», образ войны, образ дома.

Данная статья посвящена особенностям художественного освоения Второй мировой войны в прозе американского писателя У. Сарояна. Автор статьи приходит к выводу, что произведения У. Сарояна относятся к литературе антимилитаристской направленности, так как для прозаика война – это несчастье и разлука с любимыми людьми. При этом и роман «Человеческая комедия», и роман «Приключения Уэсли Джексона» пропитаны художественной идеей о том, что нет ничего важнее любящей семьи и уютного домашнего очага.

В 1946 г. в США публикуется хлесткий по отношению к собственной армии роман. Произведение называется «Приключения Уэсли Джексона» (*The Adventures of Wesley Jackson*), автором является Уильям Сароян (*William Saroyan*, 1908–1981), американский писатель армянского происхождения. Роман был завершён писателем ещё во время войны, но текст назвали «предательским» [4, с. 120], и рукопись была отклонена. Произведение У. Сарояна опубликовали лишь в 1946 г.

Главный герой романа – добродушный Уэсли Джексон (*Wesley Jackson*). Сам Уэсли подчеркивает, что он не очень хорош собой внешне, более того, он скромно скажет, что его непривлекательность – это самое главное, что следует о нём знать, ведь он «не просто немного безобразен, он безобразен до невозможности¹» («I'm not a little ugly, I'm all ugly» [7, с. 4]). Ещё Уэсли очень не нравится армия, ему от неё «дурно» [7, с. 20], [7, с. 127]. Читатель, в свою очередь, по прочтении романа обязательно отметит то, что главный герой очень спокойный и терпеливый, сентиментальный, наивный, эмпатичный.

В романе армия предстаёт органом государства и власти, который сразу же запугивает новобранца («*from the beginning they scare you to death in the Army*» [7, с. 10]), чтобы взять его в оборот. Затем делается всё, чтобы солдат перестал чувствовать себя личностью. Один из героев романа Джо Фоксхолл (*Joe Foxhall*) замечает, что задумка армии в том, чтобы «сократить военнотружущего до недочеловека – примата с личным номером» [7, с. 75]. У. Сароян в романе создаёт неприглядный образ армии США, изображая дедовщину, пьянство офицеров, пренебрежительное отношение белых солдат к афроамериканцам; писатель обрисовывает случаи гибели солдата на учениях, оправдывает дезертиров. Сам У. Сароян не скрывал, что «три года в армии выбили его из жизни» [9].

Объектом критики в произведении «Приключения Уэсли Джексона» автор, по собственному признанию, выбрал «вранье» (*dishonesty*) [9]. Писателя возмущало то, как во время войны работает пропагандистская машина: эмоциональные призывы к самоотверженности и героизму на поле боя плавно перетекали в пропаганду расовой ненависти. Например, У. Сароян описывает, как на первой организационно-ориентационной лекции Уэсли и сослуживцам сообщили, что японцы –

¹ Здесь и далее перевод мой. – В.Г.

это даже не люди, а просто обезьяны, еще и трусливые [7, с. 32]. Писатель возмущается тем, с какой легкостью пропагандисты вдохновляются героической смертью, восхваляют погибших героев и ставят их в пример. Уэсли Джексон подмечает, что о доблести и бесстрашии легко говорить тем, кто не в форме, а солдаты на войне в большинстве своем уверены, что «не стоит спешить героизировать, потому что, если немного не повезет, то можно стать не просто героем, а героем по-смертно» ([the fellows in uniform are] never in a hurry to be heroic because with a little bad luck they might be both heroic and dead» [7, с. 10]). Автор противопоставляет аксиологические ориентиры своих героев (Уэсли, Джо Фоксхолла) и установки власти (и армии, которая является институтом, созданным для того, чтобы защищать государство и власть). Комический элемент романа делает критику У. Сарояна особенно хлесткой: «Я выражаю надежду, что каждый, когда-либо призванный в армию, до сих пор жив, демобилизован, вернулся домой, и все с ним хорошо. Я имею в виду и русских, и немцев, и итальянцев, и японцев, и англичан, и всех-всех других национальностей на земле. Военные и политики любят говорить о мертвых, как об **отважных** мертвых или **героически** павших, ну, или еще каких-либо мертвых и павших. Я допускаю, что не совсем разбираюсь в мертвых, потому что единственный тип мертвых, который я могу представить, это мертвые мертвые» («I hope every man who was ever drafted into an Army is still alive, out of the Army, back home, and O.K. I mean Russians, Germans, Italians, Japanese, Englishmen, and all the other nationalities of the world. Military men and politicians like to refer to the dead as to the **brave**¹ dead or the **heroic**² dead or some other kind of dead. I guess, I don't understand the dead, because the only dead I can imagine are the dead dead» [7, с. 70]).

Уэсли Джексон совсем не патриотичен. Он пацифист, как и писатель, его создавший. Для Уэсли и для его друга Джо Фоксхолла не существует врагов, кроме собственной армии («What happened was that our whole unit got to feeling that our own Army was the enemy» [7, с. 171]). У. Сароян уверен, что поиск и обличение врага – уловка и ложь пропаганды. У. Сароян обрисовывает в произведении потерянного и грустного японского мальчика, который служит во время войны, и которому, очевидно, приходится слышать пропагандистские штампы про японцев. В романе создан еще один образ японца в армии США, который следил за Уэсли, когда тот лежал в полусознании с пневмонией в больнице; этот японец приносил апельсины и без слов ложил у изголовья кровати Уэсли. Немецкие солдаты, которые охраняют пленных (Уэсли, недолго повоевав, попадает в плен), не лишены сострадания. Писатель отказывается от дегуманизации врага и создает положительные образы немецких солдат и японцев.

У. Сароян считал, что те, кто верит в войну, кто работает в сфере пропаганды, должны для начала сами отдать все, что имеют ради этого «благого дела», а потом подбивать других, а сам Сароян, очевидно, в войну не верил [4, с. 20–21].

Добродушный Уэсли убежден, что мир соткан из любви, поэтому ненависть и злоба сами по себе противоестественны. Он призывает любить каждого, даже врага. Герой романа Джо Фоксхолл замечает, что невозможно испытывать неприязнь к нации, потому что только «если вы себя презираете, то, окей, презирайте и японцев. Презирайте еще и немцев, итальянцев, венгров, болгар» («If you hate yourself, O.K., hate the Japanese too. Hate the Germans, the Italians, the Hungarians, the Bulgarians» [7, с. 33])³. Очевидно, что идейно-эмоциональные установки и Уэсли, и Джо перекликаются с мировоззрением самого У. Сарояна, которого постоянно упрекали в излишней оптимистичности и сентиментальности. Писатель завершает роман жизнеутверждающей зарисовкой: протагонист встречает рассвет с беременной женой, думая о том, что «мир слишком прекрасен – в нем нет места убийству» («the world's too sweet for murder» [7, с. 285]).

Роман принято характеризовать как «слишком враждебный по отношению к своей армии и слишком дружелюбный по отношению к японцам и немцам» [9]. Книгу критиковали за слащавую и «глупую» концовку, за то, что тексту не хватает жизнеподобия [2, с. 254]. Но нельзя забывать, что, как справедливо подчеркивает Н. Балакян, что Сарояну «требовалась храбрость, чтобы напечатать такую книгу» [2, с. 254]. На самом деле, роман «Приключения Уэсли Джексона» очень человечный. Своим произведением писатель объявляет войну тем, кто содействует тому, что на земле разгораются войны. Вторая мировая для Сарояна – это убийства людей, это то, что интересно людям при власти и деньгах, и чем они при помощи пропаганды заставляют участвовать людей без денег и связей для достижения своих интересов.

Пусть У. Сароян не называл никогда себя анархистом, но элементы анархистского мировоззрения у него очевидно присутствуют. Кстати, Ирвин Шоу называл У. Сарояна анархистом в личност-

¹ Курсив У. Сарояна в оригинале.

² Курсив У. Сарояна в оригинале.

³ Такую же мысль высказывал один из героев романа У. Сарояна «Человеческая комедия», управляющий телеграфной конторой: «Все люди на земле – это как один человек. Если они ненавидят друг друга, то, значит, каждый из них ненавидит и себя» («The people of the world are like one man. If they hate one another, it is themselves they hate» [8, с. 283]).

ном плане, так как тот терпеть не мог организации и не мог в них работать [4, с. 114–115]. Так, объектом сатиры писателя в романе «Приключения Уэсли Джэксона» стала не армия США, а армия как политический институт вообще. Для У. Сарояна армия – это инструмент власти и насилия, пропаганда – оболванивание для достижения антигуманных целей. Э. Х. Фостер, исследующий малую прозу писателя, отмечает, что книги У. Сарояна обычно хорошо продавались, но критики его недолюбливали по многим причинам, среди них, как ни парадоксально, предполагаемая аполитичность, из-за которой его считали неглубоким автором, и предполагаемые либертарианские и анархистские взгляды, которые пугали его современников [3, с. XI–XIII]. С другой стороны, Н. Мейлер (*Norman Mailer*, 1923–2007), еще один автор с анархическими в то время взглядами [5, с. 5], дебютирует в 1948 г. романом «Нагие и мертвые» (*The Naked and the Dead*), и этот роман, в котором анархические взгляды автора нашли отражение, сразу же приносит Н. Мейлеру славу и признание. Н. Мейлер в «Нагих и мертвых» художественно осмысляет явление тоталитаризма, а, к сожалению, У. Сароян не пытается в своем романе понять социально-исторический контекст масштабнейшего вооруженного конфликта XX века.

Важно помнить, что У. Сароян является также автором «Человеческой комедии» (*The Human Comedy*), которая стала бестселлером в 1943 г. [6, с. 29]. Роман повествует о жизни четырнадцатилетнего мальчика Гомера, который работает рассыльным. Горе, которое Вторая мировая война принесла некоторым американцам, задаёт эмоциональный тон данному произведению, хотя сама война всего лишь понижает текст романа ожиданием возвращения солдата Маркуса, старшего брата Гомера, и присутствует в тексте романа в грустных эпизодах с телеграммами-сообщениями о смерти от Военного министерства США. Война в романе осмысливается через образ болезни (один солдат скажет встретившимся девушкам, что война – это «важное» и «священное дело по разрушению у человечества смертоносного микроба, который поражает свободу и волю» («the holy work of destroying the murderous microbe in man which seeks to crush man's free spirit» [8, с. 117]); старый оператор телеграфной канторы м-р Гроган однажды заметит: «...и вот тогда у нас начинается война. Тело [мира] борется с болезнью. Но не переживай по этому поводу, потому что добро всегда побеждает...» («And that is when we have a war. The body is fighting off its disease. But don't you worry about it, because the good endures forever...» [8, с. 129]).

Важным аспектом художественного своеобразия обоих произведений является сентиментальная составляющая фабулы. В «Человеческой комедии» сирота, сослуживец Маркуса, обретает семью (его принимает семья погибшего Маркуса, старшего брата главного героя), в «Приключениях Уэсли Джэксона» главный герой находит отца (они с матерью Уэсли разошлись по недоразумению), способствует воссоединению своей семьи, находит девушку мечты и женится на ней. Условно художественное пространство романа «Приключения Уэсли Джэксона» У. Сарояна можно представить в виде двух пересекающихся плоскостей. Идиллическое изображение теплых взаимоотношений в любящих семьях нарушается отвратительными изображениями военной действительности: гнетущего порядка в американской армии; Лондона, разрушенного в результате бомбардировок; испуганных комбатантов, роющих окопы; томящихся в плену солдат. Уютный дом – это идеальный образ в обоих упоминаемых выше романах автора, У. Сароян убежден, что нет ничего важнее семьи, и что только в семье человек может обрести счастье. И изображение подавления личности в армии, и антивоенные настроения автора не как результат непосредственного участия в бою, и художественная организация текста по принципу противопоставления во много характеризуют прозу США о Первой мировой войне [1, с. 43–45], поэтому, можно заключить, что романы У. Сарояна продолжили в свое время традицию антивоенной литературы США.

Вывод. Так, в романах У. Сарояна «Человеческая комедия» и «Приключения Уэсли Джэксона» нет места героизму и подвигам, в этих произведениях война – это только горе и разлука с любимыми людьми. Данные произведения пропитаны художественной идеей о том, что нет ничего важнее любящей семьи и уютного домашнего очага.

Война в романе «Человеческая комедия» осмысливается через образ болезни. Объектом критики в романе «Приключения Уэсли Джэксона» У. Сарояна становится армия как политический институт, созданный для того, чтобы защищать государство и власть. Для У. Сарояна любая армия – это инструмент власти и насилия над личностью, пропаганда – одурачивание для достижения антигуманных целей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трацяк, З.І. Паэтыка амерыканскай і беларускай прозы пра Першую сусветную вайну (на прыкладзе творчасці Э.Хэмінгуэя і М.Гарэцкага) / З.І. Трацяк. – Наваполацк : Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт, 2015. – 200 с.
2. Balakian N. The world of William Saroyan / Nona Balakian. – London: Associated University presses, 1998. – 294 p.
3. Foster, E. H. William Saroyan: A study of the short fiction / Edward Halsey Foster. – New York: Twayne Publishers, 1991. – 173 p.
4. Lee, L. Saroyan: A Biography / Lawrence Lee, Barry Gifford. – Berkeley: University of California Press, 1998. – 338 p.
5. Levitas, L. *The Naked are fanatics and the Dead don't care* / Louise Levitas // *Conversations with Norman Mailer* / edited by J. Michael Lennon. – University Press of Mississippi, 1988. – P. 3-11.

6. McParland, R. Bestseller: A Century of America's Favorite Books / Robert McParland. – Rowman & Littlefield, 2018. – 336 p.
7. Saroyan, W. The Adventures of Wesley Jackson / William Saroyan. – New York: Harcourt, Brace and Company, 1946. – 285 p.
8. Saroyan, W. The Human Comedy / William Saroyan. – New York: Harcourt, Brace and Company, 1943. – 291 p.
9. Smith, J. Y. William Saroyan Is Dead At 72; Wrote 'The Time of Your Life' [Electronic resource] / J. Y. Smith // The New York Times. – May 19, 1981. – Mode of access: <https://www.nytimes.com/1981/05/19/obituaries/william-saroyan-is-dead-at-72-wrote-the-time-of-your-life.html> – Date of access: 18.04.2016.

V. Hembitskaya

Polotsk State University
e-mail: v.hembitskaya@pdu.by

World War II As Depicted In the Novels by William Saroyan: Value-based Orientations

Key words: W. Saroyan, "The Human Comedy", "The Adventures of Wesley Jackson", World War II, the motif of home.

The article dwells on World War II as depicted in the novels by the American writer William Saroyan. The author of the article emphasizes that W. Saroyan's novels belong to the bulk of anti-war literature, as the writer shows war to be a disaster that separates loving people from each other. Both the novel "The Human Comedy" and the novel "The Adventures of Wesley Jackson" are saturated with the motif of the significance of home and loving family.

Г.А. Гладкова

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: anngrin@mail.ru

УДК 821.162.1-311.6.09

АДЛЮСТРАВАННЕ ДЗЕЙНАСЦІ АТРАДАЎ ЛІСОЎСКАГА Ў РАМАНЕ Ф.А. АСЯНДОЎСКАГА "LISOWCZYCY"

Ключавыя словы: лісоўчыкі, "маскоўская Смута", Рэч Паспалітая, канфедэрацыя, этнічны стэрэатып.

У артыкуле разглядаецца дзейнасць атрадаў Аляксандра Юзафа Лісоўскага (лісоўчыкаў) падчас "маскоўскай Смуты". Значная ўвага надаецца асобе палкоўніка Лісоўскага, якая ў рамане Ф.А. Асяндоўскага "Lisowczycy" атрымала своеасабліваю рамантычную мастацкую інтэрпрэтацыю.

Фердынанд Антоні Асяндоўскі (F.A. Ossendowski, 1878–1945) з'яўляецца пісьменнікам, грунтоўнае асэнсаванне літаратурнай спадчыны якога дазволіць удакладніць характар інтэрпрэтацыі падзей розных перыядаў гісторыі ў мастацкай літаратуры. Ураджэнец Віцебскай губерні (м. Люцын) Асяндоўскі быў вядомым грамадскім дзеячам, вучоным-хімікам, вандроўнікам, які праявіў цікавасць да этнаграфіі, адлюстраванне ў шэрагу прыгодніцкіх твораў асаблівасці побыту, веравызнання малых народаў Поўначы і Далёкага Усходу. Шматжанравая спадчына пісьменніка і вучонага (гістарычныя і прыгодніцкія раманы, навуковыя працы, нарысы, мемуары, артыкулы, нататкі і г.д.) напісана на рускай і польскай мовах.

Асаблівай увагі заслугоўвае шэраг гістарычных твораў Асяндоўскага, якія ўзнаўляюць розныя этапы польскай гісторыі ("Wątko z Lisowa" (1928), "Lisowczycy" (1929), "Trębacz cesarski" (1931) і інш.).

Гістарычны раман "Lisowczycy" (Парыж, 1928 г.) прысвечаны складанаму палітычнаму перыяду т.зв. "маскоўскай Смуты", падзеі пачынаюцца ў 1611 годзе, калі літвінскія і беларускія шляхцічы сабраліся ў Вільні на ваенную нараду. Вакол вялікага канцлера літоўскага Льва Сапегі згуртавалася шляхта з-пад Віцебска і Дынабурга, якую ўзначалілі Ксаверы Ліс і Ян Гарабурда. Агульнае рашэнне сходу: падтрымаць палкоўніка Аляксандра Лісоўскага (кольцасцю 2000 шабеляў) і далучыцца да яго атрадаў.

Аляксандр Юзаф Лісоўскі гербу Еж (1580 (?) – 1616) паходзіў з вядомага літвінскага шляхецкага роду. Асоба палкоўніка атрымала розныя, часам супрацьлеглыя ацэнкі сучаснікаў і нашчадкаў. З аднаго боку, нават непрыяцель паважаў лісоўчыкаў за высокія баявыя якасці, маланкавасць стратэгіі, нечаканасць нападу, неверагодную для таго часу мабільнасць, смеласць і рашучасць у бітвах. З другога – атрады Лісоўскага былі небяспечнымі для мірнага насельніцтва не толькі Маскоўскай дзяржавы, але і Вялікага княства Літоўскага.

Аналізуючы ўлёткі XVII ст., В. Еўмянькоў спыніўся на аснове А. Лісоўскага, адносна якога зазначыў, што "больш легендарнай і адначасова таямнічай асобы цяжка адшукаць нават у першай палове сармацкага, багатага на герояў і авантурыстаў XVII ст." [1, с. 93]. Даследчык падаў сціслае апісанне вайсковых заслуг палкоўніка, падсумаваўшы аповед высновай: "За 40 з невялікім гадоў

жыцця Юзаф Аляксандр Лісоўскі прайшоў шлях ад “баніты” да прывітанага і ўганараванага на сойме героя” [1, с. 93].

Сваё бачанне асобы і дзейнасці Лісоўскага падаў расійскі гісторык і археолаг А.Зорын. Аўтар падрабязна даследаваў паходжанне, жыццёвы і ваенны шлях героя, часта палемізаваў з меркаваннямі іншых айчынных і замежных гісторыкаў [2]. Дарэчы, назвы раздзелаў кнігі (“Змій-лютар...”, “Бунтаўшчык”, “Авантурыст”, “Карацель” і інш.) сведчаць пра часам адмоўнае, нават дэманічнае ўспрыманне асобы Лісоўскага, які ўяўляецца “антыгероем” Смуты.

Згодна з традыцыйнай польскай літаратуры ў аналізаваным гістарычным рамане Ф. Асяндоеўскага асоба Лісоўскага набывае рысы адважнага і непераможнага змагара, які ўславіў польскую зброю, палкаводца, які цяпеў паразу ў вялікіх баталіях, але аднаўляўся пасля іх. Лісоўчыкі паказаны як атрад няўлоўных герояў-пераможцаў, які трымаў у постраху расійскія землі “да Беллага мора, Волгі і Урала”.

Партрэтная характарыстыка Лісоўскага створана ў адпаведнасці з рыцарскай традыцыяй (“Pan Chodkiewicz swój wzrok przenikliwy zatrzymał na chudej, marsowej, ogorzałej twarzy pułkownika, na jego stalowych, zimnych oczach, na ustach zaciętych, na krótko przystrzyżonych wąsach i gładko ogolonej głowie. Czarna, przydługa czamara, mocno zaciągnięta skórzanym pasem z wiszącą na nim krzywą, ciężką szablą, oblegała szeroką pierś i wąskie biodra rycerza” [4, с. 28]), яна ўтрымлівае параўнанні героя з магутным чорным драпежным арлом, ваўком і інш. У тэксце чытаем: “Lisowski za głowę się porwał i zawył. Zdawało się, że to wilk zgłodniały w noc zimową wyje rozpaczliwie” [4, с. 82]. Партрэтныя дэталі таксама працуюць на адпаведны асацыяцыі параўнання чалавека і дзікага зверу: “głowa drapieżna”, “szeroka pierś”, “wąskie biodra” і інш.

Характару Лісоўскага ўласцівыя настойлівасць і прага да дзеяння, ваяр лічыць чаканне памылкай, ён гатовы адзінаццаці на Маскву і ўласнымі сіламі здабыць перамогу. Як паведамляе пісьменнік, войска Аляксандра налічвала чатыры харугвы (чорную, чырвоную, зялёную і блакітную), да атрадаў далучалася шляхта з розных куткоў літвінскага і беларускага краю, былі тут і данскія казакі, чыю аўтэнтчную гаворку аўтар падае ў творы.

Эпізод сустрэчы Лісоўскага з каралём Рэчы Паспалітай Зымундам III дазваляе заўважыць у характары героя пачуццё ўласнага гонару, здольнасць мець самастойнае меркаванне і смела адстойваць яго перад першай асобай дзяржавы. Невыпадкава шляхта, маючы на ўвазе вострае слова кіраўніка лісоўчыкаў, так яго характарызуе: “Herbu Jeż i sam – istny jeż” [4, с. 61].

Погляд палкоўніка на палітыку Масковіі падаецца праз характарыстыку сістэмы кіравання ў суседняй дзяржаве. У размове з гетманам Хадкевічам Лісоўскі сцвярджае, што дэспатызм – гэта неабходнасць для рускага народа: “Najokrutniejszych, najkrwawszych tam wielkimi nazywać zwyczajni są” [4, с. 80]. Заўважым, што гэты пункт погляду дастаткова традыцыйны для польскага ўяўлення пра ўсходняга суседа: такі этнічны стэрэатып быў абумоўлены шляхецкай дэмакратыяй Рэчы Паспалітай і дзяржаўна-манархічнай уладай Маскоўскай дзяржавы.

Гаворка героя насычана эмацыянальнасцю, сустракаюцца ў выказваннях выразы на латыні і трапныя народныя выслоўі. У тым жа дыялогу ў адказ гетману Лісоўскі перайначыў вядомае народнае выслоўе “Nie było nas – był las; nie będzie nas, będzie las” на наступнае: “Gdy mnie nie było, był las, lecz, gdy ja z wojskiem przez las przejdę, tam on już nigdy nie powstanie!” [4, с. 81], што дэманструе ўпэўненасць героя ва ўласных сілах і дзейнасці атрада.

Падкрэсліваючы ролю лісоўчыкаў у тагачасных палітычных падзеях, Ф.Асяндоеўскі адзначае, што гетман уласнай лёгкай кавалерыі быў у той неспакойны час увасабленнем рыцарства і адвагі. Гэта многіх гарнула да Лісоўскага. Шляхта крэсаў ганарылася тым, што менавіта з яе асяроддзя выйшаў такі герой.

З біяграфіі Аляксандра Лісоўскага вядома, што ён раптоўна памёр 1 кастрычніка 1616 г. перад чарговым маскоўскім паходам (“Лисовской же поиде в Московское государство, похваляся” [2, с. 180]). Прычына смерці засталася невядомай: палкоўнік нечакана зваліўся з каня пры аб’ездзе войска і імгненна сканаў. Хадзілі чуткі, што Лісоўскі мог быць атручаны мясцовымі жыхарамі ці расійскімі агентамі. Такая версія згаданая і ў рамане. Адзін з герояў даведваецца, што маскалі падаслалі да Лісоўскага таемных забойцаў. Аднак на гэтым пісьменнік спыняецца, і больш паведамленняў пра лёс палкоўніка не сустракаецца.

Далейшы аповед будзе датычыць дзейнасці лісоўчыкаў. Пад новым кіраваннем полк працягне ваенныя рэйды па рускіх землях. Як вядома з гістарычных крыніц, у 1617 годзе атрад лісоўчыкаў налічваў дзесяць харугвей па сто чалавек кожная. Хадзілі чуткі, што яны дасягнулі Ледавітага акіяна і Сібіры. Адзін з сучаснікаў, Яраш Клечкоўскі, пакінуў успаміны, дзе ёсць такая інфармацыя [3]. Дарэчы, менавіта атрад Клечкоўскага, як паведамляе аўтар, дасягнуў Сібіры, дзе зноў перакрываўся лёс галоўнага героя рамана Марціна Ліса і лісоўчыкаў.

Як паведамляе аўтар, людзі Лісоўскага дасягалі Поўначы і Урала. Так, атрад, у якім быў сотнікам Марцін Ліс, не толькі вызваляў з рускіх крэпасцей палонных (напрыклад, з Абдорскага астрогу на рацэ

Об), але і ўступаў ва ўзаемадзеянне з мясцовымі плямёнамі (вагуламі, самаедамі, калмыкамі і інш.), якія вырашылі, карыстаючыся Смутай, зрабіць Сібір незалежнай. Такім чынам, адзін з атрадаў Лісоўскага застаўся ў глыбі таёжнага краю, адрэзаны ад радзімы “помслівай варожай Руссю”.

У рамане сустракаюцца каштоўныя прыродаапісальныя адступленні, напрыклад, Асяндоўскі паведамляе пра Паўночнае з’яўленне, жывёльны і раслінны свет Поўначы, традыцыі мясцовага насельніцтва, асаблівасці палявання і выжывання ў суровым краі. Лісоўчыкі ва ўмовах працяглай паўночнай зімы сумуюць па сонцы і цеплыні, хварэюць на небяспечны скарбут, які становіцца прычынай заўчаснай смерці многіх лісоўчыкаў, непрызвычаеных для такіх умоў жыцця. Як паведамляе аўтар, памерлых закапвалі ў снег, дзе яны становіліся хуткай здабычай ваўкоў.

Пяць гадоў давядзена правесці ў паўночным краі харугві лісоўчыкаў, якая складалася з трыццаці палякаў, пяцідзесяці данскіх казакаў і дваццаці чалавек іншых народаў. Знаходзячыся на службе ў вядомага сібірскага землеўладальніка Міхала Строганова, лісоўчыкі на чале з Марцінам Лісам ваююць з мясцовымі плямёнамі, здабываюць у іх звесткі пра каштоўныя мінералы. Як паведамляе аўтар, імя Ліса наводзіла страх на мясцовых жыхароў, дзе ён з’яўляўся, усюды яго сустракалі з багатымі дарамі, “датыкаліся чолам яго стрэмені” і паказвалі землі, дзе ёсць золата, каштоўныя камяні, медзь, олава і жалеза. Незлічоныя скарбы сабраў сібірскі прамысловец рукамі і шабляй польскага рыцара. Строганаў параўноўвае палякаў з Ермаком, які лічыцца легендарным героем за сваю перамогу над ханам Кучумам і заваяванне Сібіры для рускай дзяржавы.

Тапанімічная прастора, звязаная з дзейнасцю лісоўчыкаў, ахоплівае неабсяжную тэрыторыю ад рэк Кары, Пячоры і Ледавітага акіяна да Каспійскага мора. Прыгоды герояў на чужыне будуць завершаныя толькі ў 1619 годзе пасля Дзюлінскага перамір’я. Марцін Ліс вернецца на Віцебшчыну да бацькоў, аправіцца ад былых ран і зноў будзе рыхтавацца да вайны (на гэты раз з Асманскай імперыяй).

У гэтым рамане часта знаходзім спасылкі аўтара на працы па гісторыі, мемуары сучаснікаў падзей, іншыя дакументальныя крыніцы. Напрыклад, пісьменнік прыгадвае работу Маўрыцыя Дзедушыцкага, які пісаў пра дзейнасць лісоўчыкаў, Іосіфа Трацяка і яго “Гісторыю Хоцімскай вайны” і інш. Ф.А. Асяндоўскі захаваў фактычную дакладнасць падзей, стварыў у рамане атмасферу, максімальна набліжаную да рэальнай эпохі, з дапамогай розных прыёмаў (маўленне герояў, партрэтныя характарыстыкі, рэчыўна-побытавыя дэталі, адступленні этнаграфічнага характару і г.д.) атрымалася ўдалай пісьменніцкай спроба рэканструкцыі падзей “маскоўскай Смуты”. Аўтарскаму стылю характэрна рамантызацыя вобразаў галоўных герояў, пісьменніка цікавіць характар чалавека ў экстрэмальных умовах, яго героі праходзяць праз выпрабаванні, загартоўваючы сілу духа і не губляючы гонару.

Дзейнасць лісоўчыкаў атрымала рознабаковыя ацэнкі ў гісторыі і літаратуры, аднак для Ф.А. Асяндоўскага яны былі героямі, народжанымі складанымі палітычнымі ўмовамі XVII стагоддзя, лёгкай кавалерыяй з суровай дасцыплінай і высакаякаснымі баявымі характарыстыкамі, катортай аднадумцаў на чале з таленавітым арганізатарам А.Лісоўскім, які стаў для палякаў сімвалам няўлоўнасці і непераможнасці.

Літаратура

1. Еўмянькоў, В.І. Навіны “краёвыя” і замежныя ў польскамоўных выданнях другой паловы XVI – першай чвэрці XVII ст. “Меркурый ардынарыіны” (спроба апісання і верыфікацыі гістарычных крыніц) / В.І.Еўмянькоў. – М.: МДУ імя А.А.Куляшова, 2016. – 184 с.
2. Зорин, А.В. Лисовчики: Александр Юзеф Лисовский и его полк в истории Смутного времени / А.В.Зорин. – М.: Квадрига, 2017. – 236 с.
3. Dzieduszycki, M. Krótki rys dziejów i spraw lisowczyków / M. Dzieduszycki. – Lwów. – 1843. – Т.1. – С. 123.
4. Ossendowski, F.A. Lisowczycy. Powieść historyczna / F.A.Ossendowski. – Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, Poznań 1929. – 277 с.

A.A. Gladkova

Vitebsk State University named after P.M. Masherev

e-mail: anngrin@mail.ru

Reflection of the activities of Lisovsky’s units in the novel by F.A. Ossendovsky “Lisowczycy”

Keywords: lisowczycy, “Moscow Troubles”, Polish-Lithuanian Commonwealth, confederation, ethnic stereotype.

The article discusses the activities of Alexander Yuzef Lisovsky’s units of during the time of “Moscow Troubles”. Much attention is paid to the personality of Colonel Lisovsky, who received a kind of romantic artistic interpretation in the novel by F.A. Ossendovsky “Lisowczycy”.

УДК 821.161.3.09(092)+821.161.09(092)

**МАСТАЦКІЯ ПРЫЁМЫ ПЕРАДАЧЫ СВЕТААДЧУВАННЯ АСОБЫ
Ў АПАВЯДАННЯХ М. ГАРЭЦКАГА І Л. АНДРЭЕВА***Ключавыя словы: М. Гарэцкі, Л. Андрэеў, апавяданне, светаадчуванне асобы, ілюзорнасць.**У артыкуле даследуюцца мастацкія сродкі і прыёмы адлюстравання светаадчування асобы ў апавяданнях М. Гарэцкага і Л. Андрэева. У перадачы ўнутранага стану ў даследуемых апавяданнях найважнейшыя функцыі выконвае мастацкая ўмоўнасць з акцэнтаванай фантасмагарычнасцю, ілюзорнасцю быцця (блізкай для творчасці абодвух аўтараў), прасторава-часавая арганізацыя твораў (розная для прозы М. Гарэцкага і Л. Андрэева).*

М. Гарэцкі і Л. Андрэеў – класікі дзвюх нацыянальных літаратур, якія асабліва пільна ўглядаліся ў розныя грані маральнага стану асобы, шмат увагі надаваючы асаблівасцям светаадчування сучасніка, дбаючы не толькі пра яго нацыянальную, гendarную, прафесійную ідэнтычнасць, але перадусім пра той агульначалавечы і агульнамаральны асобны ўзровень, што прадвызначае ўсведамленне чалавекам свайго месца ў свеце. Апавяданні, якія ствараліся аўтарамі амаль адначасова або з розніцай у якое дзесяцігоддзе, маюць у адлюстраванні праблем асобы шмат агульнага: выкарыстанне сродкаў фантасмагорыі, ілюзорнасці, мастацкай ўмоўнасці сну, наданне значнасці прасторава-часавай арганізацыі твора. У той жа час, і беларускі, і рускі аўтары маюць адметны погляд на асобу, па-рознаму падыходзяць да праблем чалавечага быцця.

Найперш варта звярнуцца да паэтыкі ілюзіі і фантасмагорыі як найбольш частых прыёмаў, што выкарыстоўваюцца абодвума аўтарамі. Фантасмагарычныя разважанні М. Гарэцкага пра жыццё і смерць, мінулае і сучаснасць адбіліся ў апавяданнях з моцнай экспрэсіяй «Руіны» (1921), «Пакінутыя хаты» (1921). Гарэцкі ў іх з дапамогай сну звяртаецца да мінулага, перад вачамі апавядальніка то ажывае цэлая шляхецкая эпоха, то ўзнікае «старасвеччына», якой нібыта цікавіцца герой: вялізны пакой, «поўны чалавечых касцей, чарапоў і яшчэ недагнілых трупаў» [4, с. 280] – водгаласы мінулай вайны. Часавы вектар апавяданняў «Прекрасна жыць для воскресших» (1900), «Воскресение всех мертвых» Л. Андрэева з падобнай тэматыкай – напісаных, дарэчы, напярэдадні тых падзей, якія водгаласамі гучаць у «Пакінутых хатах» Гарэцкага – накіраваны ў процілеглы бок. Яны прасякнуты прадчуваннямі героем надыходзячых змен. І наколькі радасныя чаканні нейкага абнаўлення, прыбліжанага нават да рэлігійнага, у Андрэева, настолькі ж цяжкім успамінам яно суправаджаецца ў сведкі ваеннай трагедыі – беларускага аўтара.

Абодва пісьменнікі добра адчуваюць тую ілюзорнасць жыцця, якая прымушае мерыць адны і тыя ж здарэнні рознымі меркамі, на працягу гадоў то надаючы ім асаблівую значнасць, то бязлітасна адсейваючы ў разрад «драбніц». Самі героі на ўласным вопыце перажываюць гэтую адноснасць, залішняю суб'ектыўнасць успрымання падзей: «Я ж успрымаю так, як на тое паказала маё ўзгадаванне, мой светагляд, мае пачуцці...» [4, с. 265], «вочы падманваюць» [1], «...гаварылі мы і пра жыццё, пра яго прыгажосць і багацце, пра глыбіні яго бяздонныя, над якімі бесклапотна і слепа плаваюць людзі-трэскі» [1]. Цікава, дарэчы, што амаль аднолькавы метафарычны вобраз жыцця-вадкасці і людзей у выглядзе нетрывалых трэсак, што хаатычна плывуць па паверхні, адлюстраваны абодвума пісьменнікамі (андрэеўскае «В поезде»; «Дзве душы» Гарэцкага).

Матыў ілюзіі, самападману гучыць таксама ў апавяданні Андрэева «Призраки» (1904). Дзеянне разгортваецца ў доме для вар'ятаў, але аўтар усяляк падкрэслівае звычайнасць яго жыцця, падабенства з нармальным: ён уключае ў адмысловую гульню, нароўні з прывіднасцю светаўспрымання персанажаў, і чытацкую свядомаць. У кожнага з персанажаў лякарні свая жыццёвая ўстаноўка, свае ілюзіі. Адзін з герояў стала ідэнтыфікуе сябе з Георгіем-Пераможцам, што рэгламентуе ўсё яго жыццё: бачачы сябе апорай і надзеяй грамадства, ён усё робіць з аднолькавым імпэтам і задавальненнем. Другі, наадварот, паўсюль бачыць ворагаў. Трэці знайшоў уласны спосаб выжывання: увесь час грукае ў зачыненыя дзверы. (Дарэчы, андрэеўскі матыў блукання, зачыненых дзвярэй і калідораў рэалізуецца і ў іншых яго творах: «Стена», «Возврат», «Проклятие зверя»). Доктар установы стварае вакол сябе ілюзію жыццёвага руху, ратуючыся штодзённа ў рэстараннай мітусні. Фельчарыца мяняе погляд на свет у залежнасці ад колеру шкла, праз якое глядзіць. Знаёмства з героямі стварае сітуацыю падрабленасці і надуманасці, нечага фальшывага. Акрамя таго, аўтар указвае на раз'яднанасць персанажаў, кожны з якіх «занадта моцна захоплены сваёй ідэяй, каб слухаць ці чуць кагосьці» [2, с. 144]. Аднак, разам з тым, пісьменнік імкнецца паказаць становачы моманты ў разнастайнасці падыходаў да жыцця. Бо ніхто не ведае, як правільна жыць,

кожны выбірае нешта для сябе. Магчыма, менавіта гэта Андрэеў меў на ўвазе, калі беспаспяхова пераконваў сяброў у аптымістычнасці твора.

Матыў прывіднасці, ілюзіі выразна адлюстраваны таксама ў познім андрэеўскім творы «Возврат», герой якога апынаецца ў Маскве, нібыта па партыйных справах, і вымушаны блукаць па невядомых, варожых мясцінах. У выніку размываецца ўяўленне пра тое, хто ён, дзе і дзеля чаго знаходзіцца, пакуль не трапляе да незнаёмага дома. Пасля настойлівага і трывожнага (бо ў доме быццам бы знаходзіцца яго нявеста) грукання ў дзверы герой трапляе ў сваю турэмную камеру, якую, зноў жа, быццам і не пакідаў. Так, эпізод, напісаны ў экспрэсіяністычнай манеры з перадачай гнятлівага страху і трывогі, выводзіць простую калізію («штосьці прымроілася») на агульнафіласофскія разважанні: «хто я?» і «што я раблю?». У дадзеным выпадку, герой – чалавек, які грукае ў дзверы ўласнай камеры. Невыпадковымі з’яўляюцца таксама думкі пра здраду, якія прыходзяць у галаву героя наконт нявесты, што знікла ў апошні момант, паколькі гэтае дэталі аказваецца адным з варыянтаў тлумачэння, чаму герой зняволены, і збліжае два планы: фантастычны і праўдападобны.

У кантэксце пазначанай тэмы варта таксама звярнуцца да праблемы фатальнага прадвызначэння лёсу герояў. Гэты матыў выразна гучыць у апавяданні Андрэева «Чемоданов». Над жыццём галоўнага героя апавядання «Чемоданов» вісіць нейкая таямніца, што персаніфікуецца ў вобразе Рока, з-за якога Ягор Ягоровіч увесь час пакутуе і ад якога бадзеецца па свеце. Супрацьдзейнічаюць жа злему Року «нейкія нябачныя добрыя сілы» [3, с. 79], бо Чамаданаў выратоўваецца ў самых складаных абставінах. Атрымліваецца, што героя сапраўды носіць па свеце як тую шчэпку. А таму, калі Рок усё-такі перамог і героя павесілі – па недарэчным непаразуме – у Сібіры, куды сам паехаў як на радзіму, то «разам са смерцю знікла і ўсякая памяць пра яго, нібыта ніколі і не жыў ён на зямлі» [3, с. 84]. Не засталася і следу ад жыцця Чамаданава, як не было ў ім і сэнсу: была толькі чарада знешніх падзей. Але калі ўнутры чалавека нічога няма, то і ён нічога не значыць для свету, бо таямніца павінна быць не толькі ў знешнім наваколлі – як у апавяданні, у выглядзе невядомага Рока, але і ў душы асобы. Існуе і другі, больш злабодзённы сэнс у дадзенага твора, які робіцца відавочным пасля прачытання апошняй фразы – ускліку наратора («... і толькі цары і героі ў чаканні стаялі, рыхтуючыся да трагічнай барацьбы. Цары і героі!» [3, с. 84]) – і звяртання ўвагі на дату напісання твора (1916 год). Атрымліваецца, што адначасова Андрэеў узнімае праблему існавання «маленькага» чалавека ў сучасных для яго ўмовах – перадрэзу свету падчас Першай сусветнай вайны: у барацьбе сусветных дзяржаў няма спаважнага месца нязначнаму, проста чалавеку.

Сярод твораў М. Гаэцкага, што акцэнтуюць падобныя пытанні чалавечых лёсаў і самаўспрымання асобы асабліва яркая вылучаецца апавяданне «Габрыелевы прысады» (1917). У ім паказваецца адноснасць чалавечых спраў, пераацэнка іх па значнасці на фоне жыццёвых дробязяў і няспынным колазвароце гісторыі. Тое, што здаецца надзвычай важным у адзін момант жыцця, праз некалькі гадоў адыходзіць у нябыт (п’янства, грахі Габрыеля). І наадварот, вонкава непатрэбнае, дзівацкае – прага героя да пасадкі дрэў, якую не разумелі людзі – з часам набывае найвышэйшы сэнс, становіцца «прысадамі жыцця» [4, с. 215] праз гады для апавядальніка. Але і прысадам, паводле законаў лёсу, надыйдзе час саступіць месца для нечага іншага. Пісьменніку ўдалося добра адлюстравач гэтую парадаксальнасць рэчаіснасці і адноснасць чалавечых меркаванняў і ўражанняў.

Атрымліваецца, што нейкія звышнатуральныя праявы жыцця могуць паўплываць на лёс чалавека, унесці ў яго душу новыя перажыванні, узабагаціць яе, падштурхнуць да добрых спраў. У творы сцвярджаецца неспасціжная і вечная каштоўнасць жыцця, якое складаецца і з «каравага, чорнага і аграмаднага» [4, с. 213], і з «гарманічнага, музыкальнага і хорошага» [4, с. 213], якія адчуліся малому хвораму Габрусіку і засталіся ў яго душы, падштурхнулі насаджаць дрэвы, лёс кожнага з якіх, як і чалавечае жыццё, непрадказальны, але па-свойму каштоўны. Тое, што здарылася з героем, немагчыма лагічна патлумачыць, але, напэўна, адчуванне цудоўнай таямніцы, успрымання жыцця як цуду і спарадзіла ў Габрыеля звычку няспынна садзіць дрэвы. Аднак як непрадказальны лёс дрэва, так і чалавечае жыццё можа па-рознаму павярнуцца. Для Габрыеля прысады з цягам часу згубілі свой «патаемны» сэнс. Нездарма герой-апавядальнік паказвае яго як вялікага «грэшніка, баламута, п’яніцу, картэўніка, гуляку» [4, с. 212]. А ўвогуле ў структуры апавядання даволі празрыста чытаюцца элементы жыццёвага жанру, толькі акрамя цуду ўсе падзеі падаюцца з адваротным, негатывным сэнсам. Але таму жыццё і таямнічая з’ява, што шляхі яго нязведаны. І ўжо не Габрыель у цэнтры ўвагі апавядальніка, а яго ўласны лёс, які невядома куды завядзе. Асноўную думку апавядання мы бачым у тым, што ў непрадказальнасці жыццёвых дарог, у іх недасканаласці, якая складаецца адначасова і з гарманічнага, і з «каравага», калечанага, а таксама ў рэдкіх перамогах светлага боку жыцця над цёмным і заключаецца жыццёвае хараство і прыцягальнасць.

Варта таксама звярнуць увагу на прасторава-часавыя асаблівасці апавядання пісьменнікаў. Для твораў Л. Андрэева ў адлюстраванні асобы характэрным становіцца вобраз штучна ствараема-

га лабірынту: груканне ў дзверы (“Призраки”, “Возврат”), бясконцае блуканне па калідорах або вуліцах горада ў марных спробах дасягнуць ілюзорнай мэты (“Возврат”, “Проклятие зверя”) або па краінах свету (“Чемоданов”). Падобныя матывы маюць сімвалічнае значэнне блукання ўсялякую па жыцці, у якім вышэйшыя сілы безуважны да чалавека. Чалавек робіць марную спробу кіраваць сваім жыццём, ён толькі лялька ў руках жорсткага лёсу.

Іншыя пазнакі хранатопа сустракаем у апавяданнях М. Гарэцкага, для якога мастацкая прастора мясцовасці становіцца найважнейшай перадумовай маральнага стану асобы. Найбольш часты для яго апавяданняў – хранатоп хаты і вёскі. Дабрабыт чалавека цесна звязаны з месцам: калі ёсць месца, дом, то ёсць і чалавек або памяць пра яго (“Габрыелевы прысавы”). Калі ўсё разбурана, то наратар спрабуе, прынамсі, успомніць, уявіць людзей, звязаных з гэтай мясцовасцю (“Руіны”, “Разбураныя хаты”).

Такім чынам, агульныя для абодвух пісьменнікаў прыёмы сну і сродкі стварэння ілюзорнасці быцця праз розныя хранатапічныя прыкметы акцэнтуюць розныя, амаль процілеглыя накіраваныя светаадчувальныя мадэлі. Калі ў Л. Андрэева матывы блукання, вобразы лабірынту выяўляюць страту чалавекам свайго месца ў свеце, яго разгубленасць і бездапаможнасць, то ў М. Гарэцкага асоба героя або наратара добра ўсведамляе сваю сувязь з роднай мясцовасцю, спроба захаваць якую становіцца вызначальнай для яе ўсведамлення свайго месца ў ходзе быцця, у сусвеце.

Крыніцы

1. Андреев, Л. Н. В поезде [Электронный ресурс] / Л. Н. Андреев // Lib.Ru: Классика. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0132.shtml. – Дата доступа: 09.02.2014.
2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М. : Худож. лит., 1990 – 1996. – Т. 2. : Рассказы; пьесы. 1904 – 1907. – 1990. – 559 с.
3. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М. : Худ. лит., 1990 – 1996. – Т. 5. : Рассказы; пьесы 1914 – 1915; сатирические миниатюры для сцены 1908 – 1916. – 1995. – 511 с.
4. Гарэцкі, М. І. Збор твораў : у 4 т. / М. І. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1984 – 1986. – Т.1.: Апавяданні 1913 – 1930. – 1984. – 446 с.

L.Y. Hlazman

VSU named after P.M. Masherov
e-mail: Lubov_glazman@bk.ru

Artistic Techniques for Representation a Personal World Attitude in the Stories by M. Haretsky and L. Andreyev

Key words: M. Haretsky, L. Andreyev, short story, personality's attitude to the world, illusory nature.

The article explores the artistic means and methods of displaying the personality's world attitude in M. Haretsky's and L. Andreev's stories. In representation of a personal statement in the stories, the most important functions are performed by artistic conventionality with accented phantasmagoria, the illusory nature of being (which are similar in the works of both authors), the space-time organization of the stories (which are different in the prose of M. Goretsky and L. Andreev).

В.В. Гниломедов, Н.В. Микулич

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
e-mail: mikmik43@gmail.com

УДК 821.161.1(476).09“19/20”

СОВРЕМЕННАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ БЕЛАРУСИ: ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Ключевые слова: идейно-эстетические традиции, преемственность, творческая индивидуальность, развитие, историко-литературный процесс, система.

В статье раскрываются характерные особенности современной русскоязычной поэзии Беларуси как уникального явления на литературной карте Европы, составной части одновременно белорусского и русского социокультурного дискурса. Анализируются творческие поиски наиболее значимых русскоязычных авторов, представителей разных литературных регионов, поколений и творческих школ – В. Блаженного, И. Котлярова, Г. Трестмана, В. Поликаниной, А. Габриэля, Е. Крикливец. Отмечается склонность поэтов к осмыслению духовно-нравственного мира личности, вечных проблем жизнедеятельности человека, их заангажированность в актуальные противоречия общественно-социальной действительности, обращается внимание на поэтико-стилевую парадигму художественного слова и т.д.

Современная русскоязычная поэзия Беларуси – уникальное явление на литературной карте Европы. Продуцируя на почве белорусских и русских духовно-социальных и литературно-

художественных традиций и ценностей, развиваясь на острие интенсивного белорусско-русского общественно-культурного диалога и взаимодействия, она является частью одновременно белорусского и русского социокультурного пространства. Это творчество преимущественно русских по своему менталитету, национальному генетическому коду, воспитанию и характеру мироощущения, а также русскоязычных белорусских авторов. Отражая ландшафт и специфику реальной социально-исторической действительности, обращаясь к белорусским референциям, современная русскоязычная поэзия Беларуси представляет собой редкое по своей природе сочетание и взаимодействие русских и белорусских национально-культурных парадигм, архетипов народного мышления и концептов постмодернистского сознания, многообразия творческих индивидуальностей, стиливых течений, жанрово-структурных форм, непохожести человеческих судеб и др.

Значительное место в русскоязычной поэзии Беларуси принадлежит Вениамину Блаженному (наст. – Айзенштадт, 1921 – 1999), творчество которого удивляло своей аполитичностью, отсутствием классовой, партийной идеологии, утверждая выразительное общечеловеческое, духовно-нравственное начало.

Публиковаться В. Блаженный начал в 1982 г. Стихи печатались в журналах «Новый мир», «Знамя», «Звезда», «Нёман» и других, выходили и отдельными сборниками – «Возвращение к душе» (1989), «Слух сердца» (1990), «Сораспятье» (1995), «Скитальцы духа» (2000).

В его поэзии немало автобиографического, через которое хорошо виден внутренний мир, нравственный облик поэта. Лирический герой поэзии В. Блаженного (сам он не любил этот литературоведческий термин, полностью отождествляя свое поэтическое «я» с самим собой) жаждет обрести полную меру человеческого: стыда и совести, долга и сострадания, стремится проникнуться «почтением к бытию», «благоговением перед жизнью». Его поэзия – непрерывное развитие личности во всей ее духовно-нравственной содержательности. Поэзия, творчество были для В. Блаженного смыслом жизни. И еще – вера. Бог, божественное всегда оставались частью его сознания:

Нехорошо бродить так далеко от Бога,
Чтобы не видеть рук, простертых в высоту,
Когда под тенью их лежит твоя дорога,
И даже за предел уходят руки те... [4, с. 33]

В. Блаженный стремился осмыслить «себя в мире и мир в себе», как сказал по другому поводу М. Бахтин. Поэт создает стихотворные (и прозаические) тексты, которые по существу становятся средством познания мира в широком и целостном контексте. Ему было доступно то, что называют системностью Космоса и универсальностью его законов. Причем «обобщенность» художественных суждений и оценок у В. Блаженного не переходит в «отвлеченность», рассудочность хорошо уравновешивается правдой и искренностью.

Он ставил перед собой сложные задачи нравственно-мировоззренческого, духовного характера. Глубина поэтического обобщения у В. Блаженного стремится соответствовать обобщению философскому. Поэт постоянно обращен к вечным, повторяющимся ситуациям бытия, к человеку-личности как представителю вселенского человеческого рода. Одиночество и изолированность человека, – утверждает В. Блаженный, – иллюзорны, потому что на самом деле каждый человек принадлежит Богу как имманентно свойственной Вселенной креативной силе.

Блеснет господний свет во мраке преисподней...
– Господь, – я вопрошу, – не тот ли это свет,
Что всюду разлился по милости господней,
Которому нигде преграды в мире нет?..
Не тот ли это свет, что пронизает душу,
Всем горестным ее соблазнам вопреки,
И все ее грехи торчат в душе наружу,
Как у зверей торчат разбойные клыки... [4, с. 32]

Здесь даже тему трудно определить, она выступает как нечто глубоко внутреннее, интимное. Поэт не просто фиксирует реальность, он создает ее заново – большими усилиями, тяжелой работой души, синтезируя физическое и метафизическое, все ближе и ближе подступая к исконным тайнам бытия и человеческих отношений. Хотя фактов окружающей действительности в поэзии В. Блаженного немного, но это, не будем забывать, лирика, и пространство лирической, внутренней темы у поэта чрезвычайно широко и объемно. Тема у него не отражается, а выражается, и ее в сущности можно отождествлять с понятием «проблема», которая выявляет себя концентрированно, всей совокупностью жизненного опыта поэта, его знаниями, памятью, ментальностью.

И. Бродский считал, что существует «три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки – посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготая преимущественно ко второму

и третьему), ибо все три даны в языке...» [1, с. 9]. Метод В. Блаженного тяготел к третьему – библейскому откровению, обретая свое стилевое воплощение во всех элементах поэтической формы, включая замедленный темп речи и даже знаки препинания. Его стихи часто похожи на евангельские притчи, в которых автор на основании своего жизненного опыта размышляет над тайнами Бытия, постигая его метафизическую глубину и создавая свою духовно-поэтическую реальность.

Творчество этого большого поэта, несомненно, влияет и еще долго будет влиять на русскоязычную поэзию Беларуси.

«Личность человеческая, – утверждал Н. Бердяев, – более таинственная, чем мир. Она и есть целый мир». Современная поэзия Беларуси обращена к сознанию личности. Вместе со всей литературой она берет на себя значительную часть той очистительной работы в сфере духовной жизни, в которой имеет потребность общество. Современные русскоязычные поэты Г. Киселёв, И. Котляров, Ю. Фатнев и др. стремятся сохранить настроенность на поиск, напряженно всматриваются в облик человека, ищут совестливого героя.

В духовном мире личности всегда сосуществовало два начала: сердце и разум, эмоционально-чувственное и рассудочно-интеллектуальное. Об этом еще раз напоминает поэзия Изыслава Котлярова (род. в 1938), живущего в Светлогорске. О себе он говорит:

В этом нет никакого резона –
делать общим свой собственный век.
И живу я от всех отстраненно,
ибо каждый – себе человек.
И живу-то я как-то подспудно
здесь, где свет к нам приходит из тьмы,
где еще до сих пор почему-то
«я» мое не вмещается в «мы». [3, с. 101].

И. Котляров – неисправимый морализатор, речь его при этом негромкая, спокойная, рассудительная, вразумляет он тихо и, кажется, убедительно. Поэзия И. Котлярова направлена на расширение и углубление жизненного опыта человека, она ориентирует его на постоянное самоусовершенствование.

Поэзия, особенно лирическая, как известно, требует, чтобы поэт оставался самим собой, чтобы в стихах выявлялась его истинная сущность. И. Котляров к этому как раз и стремится. Каждое слово у него имеет собственную глубину и наполненность, свой смысл и тайну. В известной «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена отмечается, что «есть поэты объективные и субъективные. Первые, как Китс и Т.С. Элиот, утверждают способность поэта «устраниться», вместить в себе и выразить мир, отказавшись в чем-то от собственной индивидуальности; другие, наоборот, стремятся всячески выдвинуть свою индивидуальность, дать автопортрет, их увлекают исповедь, самовыражение» [6, с. 92].

Духовная, лирическая, психологическая насыщенность в одном и другом случае разная. И. Котляров относится ко второму типу поэтов. Его герой – не человек-борец, не общественный деятель и даже не аналитик. Главный акцент поэт делает на рефлексии, на исповедальность и чувство. Душевную опору он находит в поэзии, содействующей росту и развитию мировоззрения, пониманию того, что собой представляет человек, что его окружает, что заслуживает его пристального внимания и осмысления. Очень часто взор поэта устремлен за поверхность видимых и реальных вещей, за пределы чувственного, в тайны духовного, сокровенного. В стихах И. Котлярова «Все погасло, опять мерцает...», «Молчать или спросить...», «Даже взгляд ничего не поймет...» и других много сосредоточенной рассудительности, есть отрешенность и даже мистика, но не это, на наш взгляд, главное. Главное, стержневая мысль поэта в том, что жизнь — это не ремесло, не работа и даже не миссия, взятые сами по себе, а словно бы подарок сверху, подарок неба, Высшей духовной сущности. Цель жизни – в самой жизни, в ее каждодневном течении и содержании. Одним из самых крупных современных русскоязычных поэтов Беларуси является Григорий Трестман (род. в 1947) – поэт тонкий и артистичный, о чем свидетельствует, например, стихотворение «Селфи», лирический герой которого напоминает трикстера – персонажа из еврейского фольклора. Это шутник, насмешник и вольнодумец, не подчиняющийся общим правилам, неиссякаемый оптимист. Кажется, что не поэт, а он так смело моделирует остроумные парадоксы. Понятно, этим искусство Г. Трестмана не ограничивается, оно многогранно по мысли и чувству, его поэзия в полном смысле слова – поэзия познания и открытия, глубокого и оригинального творчества. В лирическом герое Г. Трестмана просматривается не только трикстер, но есть что-то и от царя Соломона, прославившегося своей всесторонней осведомленностью и мудростью.

Г. Трестман – наш современник, его творчество закономерно вписывается в то крыло постмодернизма, которое смело использует национальные традиции. Его поэзия выявляет философскую модель

сознания современного человека, уникальность его внутреннего мира, его смысловых ориентиров, ищет конструктивные пути самореализации личности. Это сознание – сознание прежде всего экзистенциальное, бытийное – во многом определяет внутреннюю жизнь лирического героя поэта с его обостренной реакцией на окружающий мир, с ощущением его несправедливости, алогичности бытия, одиночества. Он позиционирует себя как мироистолкователь, предлагающий свое понимание того, что происходит («Спроси у одного или у всех...», «Шествие», «Мы летим в никуда...» и др.).

В поэтическом творчестве Г. Трестмана преобладает философско-медитативная, аналитическая идейно-художественная парадигма. Лирический герой поэта обращен к анализу духовно-нравственного мира современника, который встревожен и озабочен острыми социоморальными проблемами и противоречиями действительности. Мы отчетливо видим: это колоритная, харизматичная, глубоко мыслящая и в то же время тонкой душевно-психологической организации, легкоранимая натура. Слову Г. Трестмана свойственны подчеркнутая идейно-эстетическая выверенность, вескость содержания, убедительность звучания. На первый взгляд, сугубо частное, даже глубоко личное он умеет наполнить актуальным социально-философским смыслом, соотнести с размышлением над важными аспектами человеческой жизнедеятельности. Как правило, предметом творческого осмысления выступают не столько отдельные события и факты, сколько их совокупность или знаковые трендовые явления и процессы. Значительное место в его лирике занимает так называемая экзистенциальная, аксиологическая тематика.

Г. Трестман – сын своего времени, но не только своего, а и прошлого, измеряемого веками и тысячелетиями. Он активно относится и к прошлому, и к будущему, не отступает от своей созидательной миссии. Он прозорлив и умеет «правду-матку» резать в глаза, это поэт с развитым видением противоречивости действительности и ее целостности, диалектического устройства мира, амбивалентности сущего. Иногда он напоминает библейского пророка, воинствующего и неуступчивого в своем желании образумить человека, улучшить мир. Г. Трестман разговаривает с Богом запросто, как с обыкновенным собеседником. Отдельные его стихи, с обращением к Богу, напоминают молитвы, способные, однако, много поведать о самом авторе:

Упаси меня, Боже,
от смеха средь гибельных мест,
Я – Иакова семя –
отведал его чечевицы. [5, с. 67].

Среди интересных поэтов нового поколения – Валентина Поликанина, отличающаяся задушевностью, теплотой и искренностью, женской добротой и стремлением делиться своим даром любви к жизни и к людям с другими. Есть в ней что-то сродни русской поэтессе Ксении Некрасовой – кроткая, добродушная наивность, спокойствие и безмятежность, энергия нежности и света. Создание стихов для нее означает жить, дышать, равнозначно процессу существования. Таков ее менталитет. В поэзии В. Поликаниной находим то, о чем она думает, что чувствует, отражение того, что происходит сегодня в стране и мире: «Рожденья, смерти, новые открытия, / Решительные планы впереди... / Бегут года в неустрашимой прыти, / И падают усталые дожди...» Печали и горести поэтессы не умозрительные, а вполне конкретные, непридуманные, она глубоко чувствует и искренне сочувствует. Она не ограничивается утешительно-успокоительными сентенциями и интонациями, ее героиня стремится найти выход из каждой конкретной ситуации, опору в жизни, преодолеть обстоятельства, препятствия и трудности.

Пойду, осмелевшая, к людям:
Прозревшей душой говорить.
И сердце отважное будет –
Еще безысходней – любить.

(«Я еду в последней маршрутке»)

У В. Поликаниной свой поэтический мир, свой словарь, свои тренды и смыслы, дискурсы и контексты, она придерживается традиционной поэтики русского стихосложения, конкретно-чувственной образности, пластичной стилистики. И этого поэтессе вполне хватает для плодотворного, результативного творчества, в котором непосредственное восприятие жизни органично сочетается с высокой одухотворенностью.

1990-е годы – время развала и упадка, время углубления духовно-социального кризиса. Некоторые поэты не выдержали сложившейся ситуации: одни оставили творчество, ушли в бизнес, другие занялись творением доходных коммерческих опусов, третьи уехали, эмигрировали. Но и в эмиграции настоящий поэт таковым и остается, о чем правдиво и убедительно свидетельствует талантливый Александр Габриэль (род. в 1961), уроженец Минска, живущий теперь в США: «Мне б исчезнуть в мельканье лиц, / в шевеленье житейской пены, / но невидимый миру шприц / мне стихи загоняет в вены...».

Самым важным для него в поэзии является «умение раскрыть мысль или эмоцию минимумом слов и максимумом выразительности. Умение найти оттенки цветов в повседневной серости. Умение отыскать и сформулировать яркий парадокс, пребывая в среде обыденности...» [7]. Многие стихотворения поэта вырастают на основе эстетического осмысления с новых позиций явлений и событий прошлого, лично некогда пережитого: «До чего ж хорошо! Я – иголка в стогу...», «28 капель корвалолола», «Меж нами не было любви» и др.

Поэзия А. Габриэля обращает на себя внимание напряженностью и остротой лирико-драматического дискурса, интенсивностью эмоций и переживаний, своеобразной концентрированной чувственной парадигмой. Его художественное сознание характеризуется сочетанием разных хронотопов, временных и пространственных координат и измерений. События и факты далекого прошлого переплетаются у поэта с романтически-возвышенными мечтами и фантазиями, конкретно-историческое, реальное соотносится с аллегорическим, условно-сказочным, даже мифологическим. Многим его стихотворениям свойственно характерное художественное перереконструирование картин и рисунков объективной действительности с целью выявления их глубокого внутреннего содержания. Стихи А. Габриэля, интровертные по своей художественной природе, характеризуются оригинальным соотношением и взаимодействием лирико-драматического и оптимистического аспектов как выявлением оппозиции реального и желаемого, настоящего, существующего и возможного. Объективное подчиняется в них субъективному, отражение людей и процессов – раскрытию духовно-эмоциональных переживаний лирического героя, чаще всего связанных, как отмечал сам поэт, с яркими, незабываемыми картинками и событиями отдаленного прошлого.

Как правило, мы видим героя А. Габриэля в состоянии противоречивого эмоционально-чувственного размышления, связанного с анализом сложных проблем жизни и человека, в состоянии напряженной душевно-психологической рефлексии. Перед нами человек, несомненно, цельный, содержательный, благородный своими мыслями и поступками, внутренне независимый и самодостаточный. Это натура тонкая, впечатлительная, мягкая, охваченная чистыми, светлыми, бескорыстными душевно-чувственными устремлениями.

Ты видел то, что возводил тщеславный Тит,
владенья Габсбургов, Рейкьявик и Лахор;
внушал себе, что в небеса вот-вот взлетит
как будто лебедь, белопенный Сакре-Кёр.
Ты видел, как верблюдов поит бедуин
и как на Кубе культивируют табак,
бродил в тиши меж древнегреческих руин,
где статуй Зевса — как нерезаных собак.

Ты в Сан-Хуане католический форпост
шагами мерял, сувениры теребя;
и выгибался томной кошкой Карлов Мост
над шумной Влтавой, выходящей из себя.
Ты видел Брюгге и скульптуры Тюильри,
поместье в Лиме, где когда-то жил Гоген...
Но – Минск, Каховская,
дом номер сорок три –
фантомной болью бередит протоки вен.
Так получается: сменив с пяток планет,
приблизив истины к слабеющим глазам,
ты ищешь родину, которой больше нет,
и для которой ты давно потерял сам. [2, с. 61]

(«Каховская, 43»)

Родина, Минск, улица Каховская, дом № 43, где прошло детство и юность А. Габриэля, а также средняя школа № 35, в которой он учился, навсегда остались в сердце поэта.

Одним из лидеров молодого поколения современных русскоязычных поэтов Беларуси является Елена Крикливец (1983), известная не только как поэт, но и как литературовед и литературный критик. Ее стихи печатались в многочисленных изданиях Беларуси, России, Молдовы, Бельгии и других стран. В 2008 г. вышел первый сборник поэтессы «На грани света», в 2015 – второй «За строкой». Они имеют выразительный философско-аналитический характер. Духовно-эстетическое сознание Е. Крикливец определяется такими качествами, как активность художественного мышления, стремление осмыслить острые проблемы и противоречия действительности, проникнуть в сущность явлений и процессов. Большое место в нем принадлежит самоанализу, рефлексии, размышлениям о жизни и смерти, мечтах и разочарованиях, дружбе и одиночестве, любви и счастье, вечности и скоротечности времени, человеческой судьбе. Все это находим в стихах «Воды немало

утекло...», «Мост, который сгорел, не отстраивай заново...» «Не имею склонности к порядку...» и других, свидетельствующих о развитии и обогащении представлений автора о духовных началах и ценностях жизни. Большое, значимое, общественно-социальное у поэтессы фигурирует в преломлении через частное, лично испытанное и пережитое, а частное, интимное довольно часто перерастает в социально значимое, в размышления о вечных проблемах человеческого бытия, в духовно-философские обобщения и сентенции. Лирическое переживание Е. Крикливец имеет выразительные исповедальные свойства, в нем прошлое перемежается с настоящим, объективное с субъективным, частное с общим, конкретное с абстрактным («Этой мудрости много веков...», «Станут горести донимать...» и др.).

Важными компонентами духовно-эстетического облика поэзии Е. Крикливец являются лирико-драматическая насыщенность произведения, концентрированность содержания, выразительность и определенность мысли и чувства, характерная художественная завершенность образа, смысловая емкость стиля и в целом – поэтико-стилевая полнокровность и гармоничность. Большое место в ее лирике занимают образы озябшей осени, тревожного сердца, щемящей памяти, светлой грусти, сладкого ожидания и надежды, крыльев, парящей высоко в небе израненной души, Божьей благодати, дрожащих слов. Лирическая героиня поэтессы – современная молодая женщина, духовно богатая, возвышенная, благородная, тонко чувствующая грани добра и зла, высокого и низкого, правды и лжи. Ее в первую очередь интересует социоморальное бытие современника, его нравственный облик, душевно-психологический мир. Она ориентируется на основополагающие морально-этические ценности, на которых зиждется человеческая жизнь, стремится к высокому духовному идеалу.

Двигающей силой ее стиха является синтез рационального и чувственного, гармония эмоционального и интеллектуального начал, а в целом – рост смысловой емкости стиля. Е. Крикливец привносит в поэзию новые формы поэтичности: традиционный, реалистически точный стиль у нее обогащается разговорностью, подтекстом, лирико-публицистической напряженностью, условно-ассоциативной образностью, что придает стиху характерный объем, глубину, полнокровность и правдивость.

Художественно-образные структуры поэтессы обращают на себя внимание такими особенностями, как неожиданность сопоставлений, соотнесение разных по своему характеру и масштабу явлений и событий, фактов и процессов, контрастность цветов и оттенков, перепад ритмико-интонационного звучания: «Дождь смывает обломки лжи – мостик был ненадежно выстроен...», «Над водою то тут, то там – щепки боли, обид, сомнения... Одинокие берега под дождями дрожат осенними...» («Дождь смывает обломки лжи...»), «Я к полету вчера привыкала, поднимая мечту на крыло...», «Я изорванных крыльев кусочки собираю с земли впопыхах. Я мечту собираю по строчкам. Я ее воскрешаю – в стихах...» («Я к полету вчера привыкала...»), «Прозвенело. Застыло. Оттаявший март приподнял воротник, поежился. Собирая колоду рассыпанных карт, время строки свои итжило...» («В этом доме не спали, боясь немоты...»), «Метался огонек в широких лапах клена, крихтели тополя, предчувствуя беду...» («Метался огонек в широких лапах клена...»).

Современная русскоязычная поэзия Беларуси богата и разнообразна как в проблемно-тематическом, так и в жанрово-стилевом плане, она успешно развивает не только традиционные, классические формы стиха, но и новаторские. Широкое распространение в ее творческой практике получили сонет, венок сонетов и даже венок венков сонетов (И. Котляров, Н. Серов и др.), верлибр, пунктиры, пунктирные верлибры (Ф. Мыслицкий, А. Никифорская, Т. Скарынкина, Е. Самигулина). Высокую оценку специалистов и рядовых читателей получила поэзия документа или документальная поэзия М. Малиновской и т.д.

Литература

1. Бродский, И. Нобелевская лекция / Иосиф Бродский // Книжное обозрение. – 1988. – 10 июня. – С. 9.
2. Габриэль, А. Каховская 43 / Александр Габриэль // Нёман. – 2019. – № 5. – С. 60 – 67.
3. Дзень паэзіі – 2005. – Мінск: Маст. літ., 2005. – 318 с.
4. Современная русская поэзия Беларуси: антология / Сост. А.Ю.Аврутин. – Минск: УП “Технопринт, 2003. – 200 с.
5. Трестман, Г. ...Где нет координат: стихотворения и поэмы / Григорий Трестман. – 272 с.
6. Уэллек, Р. Теория литературы / Р.Уэллек и О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 265 с.
7. Цит. по материалам, которые хранятся у авторов.

V.V. Gnilomedov, N.V. Mikulich

The Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: mikmik43@gmail.com

Modern Russian-language poetry of Belarus: creative individuality and the literary process

Key words: ideological and aesthetic traditions, continuity, creative individuality, development, historical and literary process, system.

The article reveals the characteristic features of modern Russian-language poetry of Belarus as a unique phenomenon on the literary map of Europe, a component of both Belarusian and Russian sociocultural discourse. The creative searches of the most significant Russian-speaking authors, representatives of various literary regions, generations and creative schools - V. Blazhenny, I. Kotlyarov, G. Trestman, V. Polikanina, A. Gabriel, E. Kriklivets are analyzed. Also the article reveals the poets tend to comprehend the spiritual and moral world of the individual, the eternal problems of human life, their involvement in the actual contradictions of social reality, draws attention to the poetical-style paradigm of the word of art, etc.

Н.В. Голубович

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: nina.golubovich@mail.ru

УДК 882(091)

ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БУЛГАКОВА

Ключевые слова: М.А. Булгаков, пушкинские реминисценции, контекст, традиции, преемственность.

Пушкинский текст – весомая составляющая художественного сознания М.А. Булгакова. Статья посвящена анализу пушкинских реминисценций в творчестве писателя, их роли в реализации идейного замысла его произведений.

В булгаковской творческой генеалогии А.С. Пушкину принадлежит особое место. Пушкинское видение исторической судьбы России было близко взглядам М.А. Булгакова, запечатлевшего в своих произведениях трагические повороты современной ему эпохи.

Так, осмысление А.С. Пушкиным причин общественного неблагополучия, жестокости и кровопролития, поиски путей мирного разрешения социальных конфликтов – ключевые проблемы «Капитанской дочки» – становятся важнейшими в «Белой гвардии», своеобразной художественной «хронике» революционных событий 1918–1919 годов.

Взятый М.А. Булгаковым из «Капитанской дочки» эпиграф прочерчивает преемственную связь с пушкинской темой трагической, метельной судьбы России, тревожных, буранных ее дорог. Тягостным ощущением вечной русской жизненной непогоды наполняются страницы «Белой гвардии» после прозвучавших в начале романа пушкинских строк: «Пошел мелкий снег – и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. «Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран!» Эпиграфом М.А. Булгаков направляет мысль читателя к ключевой в идейном понимании «Капитанской дочки» сцене: «...И куда спешим? Добро бы на свадьбу!» Савельич был прав. Делать было нечего. Снег так и валил. Около кибитки подымался сугроб. Лошади стояли, понуря голову и изредка вздрагивая. Ямщик ходил кругом, от нечего делать улаживая упряжь. Савельич ворчал; я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак жилья или дороги, но ничего не мог различить, кроме мутного кружения метели... Вдруг увидел я что-то черное. «Эй, ямщик! – закричал я, – смотри: что там такое чернеется?» Ямщик стал всматриваться. «А бог знает, барин, – сказал он, садясь на свое место, – воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, **или волк, или человек**» [4, 268] (Выделено нами. – *Авт.*). С этого момента для читателя пушкинской повести, как и для ее героев, единственным мерилom верности выбранного жизненного пути станет выбор этический: кто ты – Homo Moralis или Homo Animalis?

В «Днях Турбиных» «Буря мглою...» вновь станет барометром социального неблагополучия. Песню будут петь, распиливая гимназические парты, юнкера. Пушкинский контекст служит для читателя идейным маяком. Строка из «Зимнего вечера» звучит как символ революционной стихии, слепой и непредсказуемой. В эпицентре сценического конфликта оказываются не только судьбы героев, но и те общественные и политические силы, которые приводят их в движение.

Тревожные раздумья автора о судьбе Турбиных, оказавшихся на кровавом перекрестке истории, связаны с осмыслением причин революционной ненависти и бессмысленной жестокости, ею порождаемой. В согласии с пушкинским видением путей преодоления социальных раздоров – через милосердие и сострадание – М.А. Булгаков признает главным критерием в определении «своей» или «чужой» не классовый принцип «белый или красный», а нравственный – «волк или человек».

«Белая гвардия» – роман о драматической судьбе интеллигенции и простого народа в переломную эпоху. Но это и книга о судьбе классической русской культуры – проблемы, волновавшей писателя на протяжении всей творческой биографии.

Уничтожение культурных традиций в пылу строительства новой жизни становится отдельной темой, поданной по-булгаковски гротескно и иронично. Здесь писатель вновь обращается к пушкинским отсылкам: диссонансом бешеной электрической Москве 1920-х годов в «Роковых яйцах»

лется «над рощами и бывшими колоннами Шереметьевского дворца в совхозе “Красный луч”» прелестная нежная мелодия из «Пиковой дамы» [1, 226]; затем, замерев от ужаса перед змеей, заиграет вдруг Александр Семенович Рокк вальс из «Евгения Онегина». В «Мастере и Маргарите» вновь зазвучит «Евгений Онегин», но уже в Москве 1930-х, ставшей пристанищем дьявола.

А.С. Пушкин всегда был для Булгакова эталоном человеческой и писательской честности. Поэтому-то не дает покоя Сашке Рюхину, московскому поэту, «металлический человек», что стоит на постаменте, «чуть наклонив голову»: «Вот пример настоящей удачливости...какой бы шаг он не сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное в этих словах: «Буря мглой...»? И сам же Рюхин находит ответ: « – не верю я ни во что из того, что пишу!...» [2, 320].

Первостепенное значение в творчестве М.А. Булгакова имеет тема судьбы художника, которая получает у писателя специфическое «пушкинское» звучание. В пьесах «Кабала святош» и «Последние дни», в романах «Мольер», «Мастер и Маргарита» трагическая, роковая зависимость гениального художника от венценосцев и их приближенных становится объектом пристального писательского внимания. Актуальность этой темы в творчестве М.А. Булгакова объяснялась перипетиями его собственной судьбы. Травля, развязанная советской критикой, личные отношения со Сталиным воспринимались писателем сквозь призму пушкинской жизненной истории, драматизм которой был во многом связан с удушающей, лицемерной атмосферой светского общества.

В произведениях М.А. Булгакова о Мольере великому комедиографу противопоставит не безликая толпа, не Людовик, а окружающая короля злобная свора «святош». В «Мастере и Маргарите» смертельный удар наносят «собратья по перу», бездарные и завистливые.

В «Последних днях» на Пушкина ополчается стая клеветников и злопыхателей. Ситуация накалена до предела: обеспокоены «неблагонадежностью» поэта Николай I, Бенкендорф, Дубельт; высмеянный в эпиграмме, ненавидит Пушкина Петр Долгоруков; действительный статский советник и интриган Богомазов продает черновик письма Пушкина к Геккерену; для тайной слежки за поэтом приставлен часовщик Битков. Цена предательства хорошо известна генералу Дубельту. На просьбу Биткова увеличить вознаграждение Леонтий Васильевич отвечает: «“Иуда Искариотский иде ко архиереям, они же обеща сребреники дати...”». И было этих сребреников, друг любезный, тридцать. В память его всем так и плачу» [3, 339]. Авторское отношение к доносчикам подчеркнуто и в «Кабале святош»: Иудой называет Лагранж приемного сына Мольера Муаррона, донесшего на своего отца.

Во всех случаях прижизненная судьба главных героев заканчивается трагически: умирает на сцене доведенный до отчаяния Мольер, погибает на тщательно подготовленной недругами поэта дуэли Пушкин, уходит из мира Мастер. Но живет в памяти людей великий драматург Мольер, обретает истинное бессмертие гениальный поэт Пушкин, остается на земле ученик Мастера Иван Николаевич Понырев.

Исследователи творчества М.А. Булгакова усматривали автобиографичность многих его произведений. Автобиографизм «Последних дней» особого рода. В пьесе о Пушкине звучит торжественный гимн победе поэта над завистниками и клеветниками, гимн силе и бессмертию пушкинского поэтического слова. М.А. Булгаков соизмерял с Пушкиным и свой талант, и свою писательскую судьбу.

Сопротивление великого поэта лжи было сродни булгаковскому противостоянию околелитературной «богеме», яростным нападкам со стороны советской критики. Раскаianie Биткова в конце пьесы – подтверждение бессмертия истинного творчества. Финал «Последних дней» непосредственным образом связан с «Мастером и Маргаритой», «закатным» романом М.А. Булгакова. Пушкин, Мастер, Иешуа и их рьяные гонители битковы, рюхины, латунские, майгели, могарычи – два полюса, два пути. Один путь – к позору, смерти и забвению, другой – к славе и обретению вечности. Третьего не дано, ибо «каждому воздастся по его вере».

Литература

1. Булгаков, М.А. Избранные произведения: в 2 т. / М.А. Булгаков. – Мн.: Маст.літ., 1990. – Т.2. – 541с.
2. Булгаков, М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Романы / М.А. Булгаков. – Мн.: Маст.літ., 1988. – 749с.
3. Булгаков, М.А. Кабала святош: Роман, пьесы, либретто / М.А. Булгаков. – М.: Современник, 1991. – 536с.
4. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. – 4-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. – Т.6. Художественная проза. – 1978. – 575с.

N.V. Golubovich

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: nina.golubovich@mail.ru

Pushkin reminiscences in the work of M.A. Bulgakov

Key words: M.A. Bulgakov, Pushkin reminiscences, context, traditions, continuity.

Pushkin's text is a significant component of Bulgakov's artistic consciousness. The article is devoted to the analysis of Pushkin's reminiscences in the writer's work, their role in the implementation of the ideological intent of his works.

УДК 821.161.3.09-2

МОНОДРАМА В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Ключевые слова: монодрама, белорусская драматургия, монодраматическая структура, жанр.

Прослеживается специфика жанра монодрамы в современной белорусской драматургии. На примере пьес П. Пряжко, Е. Поповой, В. Ольховской раскрывается монодраматическая структура, субъектно-объектные отношения (автор – герой).

В белорусской драматургии конца XX – начала XXI в. наблюдаются эксперименты в области жанровой структуры, происходит процесс не столько «диффузии» жанров, сколько отход от традиционных канонов, смещение понятий «жанр – текст». Как никогда раньше, автор стремится обнародовать себя, доверительно поговорить со зрителем, рассказать о своем личном и сокровенном. Все это наблюдается в монодрамах «Наблюдатель», «Елена Попова: портрет из реплик и монологов» Е. Поповой, «Руки» Д. Богославского, «Хозяин кофейни», «Три дня в аду» П. Пряжко, «Мне бы хотелось обрести свободу» А. Иванюшенко, «Поколение Jeans» Н. Халезина, «Я пробью эту стену» В. Мороз, «Жизнь на Марсе» В. Ольховской и др.

Теоретическое осмысление и практическая реализация монодрамы началась в русской драматургии начала XX века (Н. Евреинов, Вяч. Иванов, А. Кугель). В начале XXI века его продолжили такие ученые, как Е.Е. Бондарева, Н.А. Агеева, С.Я. Гончарова-Грабовская, И.М. Болотян и др.) [1]. Наиболее полно теория монодрамы разработана Н.А. Агеевой, которая относит монодраму к жанровым вариантам драмы (поджанр / субжанр), выделяет такие особенности, как способ осуществления действия посредством монолога, адресованного незримому собеседнику или самому себе, отмечает специфику конфликта, героя, хронотопа. Интерес представляет коммуникативный подход к монодраматическому тексту (апеллятивная, медитативная, декларативная модальность высказывания) [2, с.9-10]. Безусловно, современная монодрама отличается от монодрамы начала XX века, она сохранила жанровый канон, но модифицировала многие признаки под влиянием художественной системы и авторской индивидуальности драматурга. По сравнению с монодрамами Н. Евреинова она упростила действие до монологического дискурса, придав ему больше эстетической свободы, граничащей с экспериментом.

Мы предлагаем выделять разновидности монодрамы, исходя из *субъектно-объектных отношений* (автор – герой). В первом случае *драматург выступает в роли alterego героя*, во втором – *автор и герой не одно лицо*. Герой-повествователь рассказывает о себе, своем состоянии, пережитом моменте в жизни, обращаясь к «скрытому» собеседнику. При этом многие драматурги используют как первый вариант, так и второй.

Остановимся на тех монодрамах, в которых *субъектно-объектных отношений* (автор – герой) представляют первый вариант: *драматург выступает в роли alterego героя*. К ним относятся монодрамы Н. Халезина («Поколение Jeans»), П. Пряжко («Хозяин кофейни»), Е. Поповой («Елена Попова: портрет из реплик и монологов») и др.

Подобная структура присуща пьесе П. Пряжко «Хозяин кофейни» (2010). Эпическое и лирическое в ней переплетены, так как повествование ведется от лица героя Павла Пряжко («Меня зовут павелпряжко»), являющегося alterego автора. Драматург даже не скрывает «авторское я» под маской героя. Так даже правдивее, да и незачем. Моногерой (жанровый маркер монодрамы) мучается поиском правдивого отражения картины мира. Трогательные искренние признания, извинения, благодарность Вырыпаеву, письмо Волкострелову, рассуждения о манере писать без знаков препинания и должной орфографии, способ отражения человека (списывание с конкретного лица), метод строить текст, рассуждения об аномалии и инфантильности, желание написать о «нормальном человеке» и т. д. – все это осколочное (дискурсивное) сознание героя-рассказчика отражает постоянное движение его мысли, активизирующей сознание и читателя / зрителя. Мысль – ощущение – осознание – чувство сливаются воедино.

В монодраматической структуре активно присутствуют лирическое и эпическое начала, что свидетельствует о родово-видовом синкретизме. Лиризм проявляется в раскрытии внутреннего мира героя, в его исповедальных монологах и искренних до наивности рассуждениях, вызывающих со-размышление. Эпическое повествование насыщается элементами лирической авторефлексии, превращающей автора одновременно в субъект и объект изображения. Он – носитель опыта драматурга, некая формотворческая сила, задающая себе вопросы и ищущая ответы на них. Например: как не создавать искусственной границы между автором и человеком? «И я нашел... Я хо-

чу написать или рассказать про определенный тип людей... определенный тип человека. Получается, что я не встаю в позицию демиурга. Творца. Я остаюсь человеком как и тот про которого хочу рассказать» [3, с. 273].

Семантический пласт пьесы соткан из разных дискурсов, объединенных в общий дискурс, представляющий манифест героя (автора) о том, как он пишет. Эпическое выражено в развернутых рассказах, содержащих скрытый или опосредованный диалог. Рассуждение о «честном подходе» («хэндмэйд») переходит в спор с Угаровым по поводу темы пьесы («если про тему писать это аномально») и мгновенно переключается на «благодарственное рассуждение» в адрес Ивана Вырыпаева («возникло желание сказать ему спасибо»). Герой-рассказчик ищет форму благодарности, не хочет казаться «хорошим», его совесть рефлексировывает («...я маюсь в душе, я стою и думаю над тем как сказать спасибо...совершенно сейчас потерял мысль...стою в душе...вот вода льется я как сказать спасибо и чтобы это не казалось лестью...я решаю, что письмо не подходит, что мог бы позвонить... если актер сейчас произносит этот текст, то мое спасибо нашло тот вариант адекватный, который мне был нужен» [3, с. 276]. Вот она – самоирония автора «Хозяина кофейни». Публичное «спасибо» не делает героя-рассказчика льстивым? Ироничный дискурс удачен: вроде сказал «спасибо» и в то же время избежал лести. Дальше герой-рассказчик ищет оправдание своей манере писать безграмотно, т. е. без знаков препинания и правил орфографии («...я могу спешить когда мысль идет и тогда у меня пальцы не успевают и это ошибки такие которые можно я думаю исправлять... и это ошибки не на незнании. А есть когда я блин реально не знаю как слово пишется... Есть ошибки, которые делаются набегу в торопяху меня мысль быстрее пальцев» [3, с. 277]. Оказывается, «красиво и правильно затмевает весь смысл» [3, с. 277]. Разграничить «Я» героя и «Я» автора невозможно. Подобная манера письма – маска, за которой можно спрятаться обоим. И в этом случае самоирония выполняет бинарную функцию: с одной стороны, самозащиты, а с другой – критики. Да, безграмотность сегодня процветает, и страшно то, что это становится нормой. Не менее страшно, когда маска героя прирастает к писателю и он начинает писать так (безграмотно, не исключая и ненормативной лексики) и в быту. Привычка переходит в автоматизм. Данная сублимация героя и автора коварна последствиями для тех, кто тоже захочет так писать.

Представляет интерес и рассуждение об аномалии и инфантильности. Герой-рассказчик искренне признается, что он тоже аномален и инфантилен, но при этом достаточно остро критикует инфантильный юмор «Comedyclub», «Аншлага», Евгения Петросяна и др. Приводит пример текста «Налетела грусть...» и позволяет себе «бестактность» по отношению к Диме Волкострелову (режиссеру «Театра Post»). В монодраматическую структуру вставляет «письма», адресованные этому режиссеру. В одном из них он рассуждает о возрасте 60-летних, любящих песни Надежды Кадышевой и юмор Петросяна, смотрящих пьесу «Налетела грусть...». Он комментирует роли актеров в этой пьесе и говорит о жизни, как поется в песне Кадышевой: «... коротаем мы ночи длинные не любимые с нелюбимыми» [3, с. 280]. Герой-рассказчик понимает, что Салтыков-Щедрин и Гоголь изобразили бы эту жизнь сатирически, чего он не может. Он не пародировал сериалы, он списывал с живых людей. Все равно получилось наблюдение за аномалией, потому что все, что он видит вокруг, – инфантильно и аномально в силу взгляда на мир. «Когда я это понял мне стало очень плохо» [3, с. 285]. Рассуждая о «нормальном человеке», герой приходит к мысли, что нормальный человек – это умный, богатый человек. И таким человеком оказался хозяин модной кофейни. Однако бизнесмен стал умнее «хозяина кофейни», потому что развивал свой бизнес, но он молчал, не говорил, «для него сама форма диалога была инфантильна». «Нормальный человек не говорит. Я это понял и понял, что традиционной формы написания текста у меня не получится написать про нормального человека» [3, с. 290]. То есть к каждому тексту необходим индивидуальный подход. О «нормальном» человеке можно написать только так: «Он появился на мгновение, осветил собой пространство и свернул дискурс» [3, с. 290].

Так П. Пряжко создает фрагментарную цепочку рассуждений, формируя единое пространство. Единый мир сохраняет ощущение цельности, хотя распадается на разные дискурсивные сегменты, сосуществующие в едином пространстве автора-рассказчика. Обращенный к себе дискурс предполагает актерскую форму выражения. Создается условный мир театра одного актера, на котором сосредоточено все. Здесь главную роль играет слово, оно движет сюжет. Экспрессия, рефлексия пропитывают повествование, придавая ему динамику. Монолог часто переходит в скрытый диалог. И лишь в некоторых случаях – на внутренний монолог-самоанализ. Форма беседы предполагает диалог, но он «условный», так как ведется на подсознательном уровне со зрителем и с самим собой. При этом субъективное настроение героя выглядит объективным. Его рассуждения кажутся убедительными. Окружающий мир составляет для него единственную реальность, устойчивую константу, которая не поддается иллюзорному искажению. «Хозяин кофейни» – своеобразный доверительный разговор не только с самим собой, но и с тем, кто будет этот «текст» проговаривать и

слушать. Как и предусматривает монодрама, это транстекстуальный диалог, предполагающий «собеседника». Герой-рассказчик как бы ждет ответной реплики, которая должна совпасть с его переживанием или не совпасть, выступить оппонентом. Срабатывает закон амплификации (расширенного смысла), присутствующий в атмосфере повествования пьесы. И в то же время дистанции между автором и героем нет, они творят в модусе равноправного присутствия.

Специфична в монодраме П. Пряжко и реализация конфликта. Герой вступает в конфликт с самим собой. Основу внутреннего противоречия составляет вопрос о том, как найти тот прием, который будет приемлемым, каким должен быть текст. Рефлексивность мысли свидетельствует о поисках истины, поисках изображения мира, поисках адекватного письма, отражающего правду. Микроконфликтность внутреннего мира героя и приводит к свернутому дискурсу. Поток сознания демонстрирует движение мысли, которая в итоге находит выход. Фактически – это манифест драматурга Павла Пряжко, в котором он стремится раскрыть технологию своего творчества. Происходит своеобразная игра «автор – читатель», свойственная постмодернизму. Это ключ к прочтению драматургии автора, стремящегося утвердить новую архитеконику драмы, нарушая традиционные нормы. Данная пьеса П. Пряжко органично входит в контекст монодрам Е. Гришковца, И. Вырыпаева, К. Стешика, Д. Балыко и др.

Оригинальной по своей монодраматической структуре является пьеса Е. Поповой «Елена Попова: портрет из реплик и монологов» (2019), в которой герой – alterego драматурга Поповой закамуфлирован маской критика Е. Мальчевской. При этом ярко проявляется автобиографическая основа. Сюжет выстроен по принципу самоинтервью, вопросов и ответов, содержащихся во внутреннем монологе автора о своем творчестве. На первый взгляд, это критическая статья о специфике авторской индивидуальности известного белорусского драматурга, пьесы которого активно шли на многих сценах не только Беларуси, но и за рубежом. Однако общие положения «статьи» перебиваются «псевдоинтервью», репликами, выделенными курсивом. Их органическое сочетание образует монодраматический текст, в котором «Я» автора = «Я» героя. Все повествование подано через призму одного человека (в данном случае автора), рассказывающего о себе, своей творческой лаборатории, о времени и себе в этом времени. Объективированное повествование соткано из воспоминаний и критической самооценки автора-рассказчика. Структура состоит из «реплик о прошлом», о котором «некогда думать», так как слишком «со-временная», «реплики о первом впечатлении от студии «Юность», «реплика о гоно-рарах», «реплика о городе», «реплика о режиссерах» (Пинигин, Барковский), реплика «об исключениях и правилах». Эти реплики чередуются с «монологами»: монолог о Сургуте (работала там на радио), о творческом методе (лаконизм, глубина подтекста, глубина в целом ее пьес). Монологов меньше, больше реплик. Реплики о городе (Минске). «Здесь трудно работать, трудно делать спектакли» [4, с. 140]. Этот город стал для нее тем местом, в котором она прожила практически всю жизнь, город, в котором работала (в госпроекте, на киностудии), стала драматургом, постоянно чувствуя, что среди мужчин-драматургов, она единственная женщина. «Зато выстрелила первая пьеса: в 1975 году «Площадь Победы» Елены Поповой получила премию на Всесоюзном конкурсе молодой драматургии. Это была перемена участи. Начало непростого пути к свободе» [4, с. 141]. Из монолога о творческом методе мы узнаем тайну творческой лаборатории драматурга – ученицы В. Розова. «Текст – это закрытый в песке сосуд. Начинаешь его выкапывать. Сначала только очертания проступают, но тебе надо его вытащить. Это не значит, что ты его делаешь – он есть, он есть в подсознании, существует в некоем параллельном мире, и ты его должен вытащить оттуда. Иногда нужно усилие, иногда нужно время. Иногда это просто – пых! – и он сам появился. И я копаюсь, копаюсь...» [4, с. 142]. Голос Поповой-драматурга, ракурс ее мыслей, оценок органично переходит в голос журналиста, предполагаемого собеседника (под маской Е. Мальчевской), рассуждающей об особенностях пьес: «Часто мир в пьесах Елены Поповой визуально сужается до размеров квартиры или комнаты... На сцене персонаж в конкретный момент существования – а мы видим всю его жизнь» [4, с. 143]. Мы сталкиваемся с двумя видами модальности высказываний героя (медиативной и декларативной). Прием подачи материала от лица героя (автора) в сочетании с мнением критика (псевдособеседника), от первого лица и второго, но пропущенного через сознание первого, составляет монодраматическую модель, которая встречается не так часто.

Второй тип монодрамы, учитывая *субъектно-объектные отношения* (автор – герой), когда *автор и герой не одно лицо*, представлен в пьесах «Руки» Д. Богославского, «Наблюдатель» Е. Поповой, «PineBar» Д. Балыко, «Яблоки» К. Стешиа, «Три дня в аду» П. Пряжко, «Жизнь на Марсе» В. Ольховской, занявшая призовое место в российском конкурсе «Монодрама 2019».

В. Ольховская выстраивает монодраматическую структуру в пьесе «Жизнь на Марсе» (2019), отличающуюся от предшествующих моделей. Повествование ведется от лица Актрисы, ее *монолога-рассуждения*, движущего действие пьесы, архитектоника которой традиционна: одно действующее лицо (Актриса), семь сцен, ремарки, отделяющие одну сцену от другой. В преамбуле (аннотации) сообщается, что известной актрисе предложено выступить перед пациентами онкологиче-

ческой клиники и поделиться собственным опытом борьбы с болезнью. Сюжет выстраивается на движении мысли и чувства, психологии Актрисы, готовящейся рассказать то, о чем она долго молчала. Она поставлена перед фактом заглянуть в страшное прошлое, перед фактом поделиться своим опытом и в то же время фактом, к которому она не готова, но сейчас должна все пересмотреть. В ремарке отмечено, что «по лицу Актрисы легко догадаться, что она возмущена, в шоке» [5]. Ситуация необычная, психологически сложная, заставляющая самораскрыться. На сколько можно быть доверительной в этой беседе, стоит ли об этом вообще вспоминать, чем помочь тебе подобным? Эти вопросы мучают Актрису.

Смотрит на плюшевую игрушку.

АКТРИСА. Ты представляешь, до чего она додумалась? Говорит: иди, расскажи, им легче будет! А я не хочу об этом рассказывать, понимаешь? Я не из тех, кто именно этим хочет запомниться! Но вдруг она права, и я действительно могу помочь им? Да ну, нет, бред это... Это ведь мои слова, моя история, а в болезни каждый думает про свое... С другой стороны, платят же люди дурные деньги, чтобы ходить на мотивационных спикеров, так? Значит, кому-то это нужно, помогает и все такое. Но я-то не спикер... Даже если я соглашусь, как все это будет? [5].

В. Ольховская передает психологическое состояние моногероя в «действенных» ремарках: «Актриса становится перед зеркалом, принимает картинную позу, делает паузу, задумывается, снова обращается к своей воображаемой аудитории, но уже без театральности, устало садится, прикрывает глаза, быстро поднимается, перестает хмуриться, поворачивается к мягкой игрушке, невесело смеется, нервно обнимает себя руками, словно пытается согреться, подбрасывает плюшевую игрушку, устало садится на диван и грустно улыбается». Прослеживается ход мысли Актрисы, отраженный в *монологе-выступлении*, к которому она готовится, не как актриса, а пациент, поборовший страшную болезнь.

АКТРИСА. Если я действительно буду выступать перед пациентами, нужна какая-то яркая идея, правда? Красивый посыл, обещание, гарантия... У меня ничего нет [5].

Заслуга драматурга в том, что она выбрала экзистенциальную ситуацию, психологически ее мотивировала и четко отразила ход рассуждений героя-повествователя. «Уходя оттуда, я чувствовала себя не полководцем-триумфатором, а раненым солдатом, уползающим с поля боя. Я побывала на другой планете и прожила там маленькую жизнь» [5].

Художественное пространство замкнуто, события происходят в комнате, но оно трансформируется в *монологе-рассуждении*, основанном на факте болезни героини в прошлом. И хотя все происходит «здесь и сейчас», что укрепляет доказательную базу рассуждений, оно сублимируется с прошлым. Действие держится на рефлексии мысли Актрисы. Интрига в том, что зритель не знает, к какому выводу придет героиня: будет выступать или откажется? И все же она соглашается.

АКТРИСА. (С легкой иронией). Есть ли жизнь на Марсе? Да. Там – есть. Там – такие, как я. Благодаря тому, что со мной случилось, я увидела иву с двух сторон. Это опыт, который дается не каждому. Он сложный, но бесценный [5].

Как видим, внутренний конфликт «Я – Я» разрешается благополучно: Актриса принимает решение выступить.

Транс-диалог в этой монодраме представлен необычно. Воображаемый слушатель (пациенты клиники) лишь подразумеваются, но его роль выполняет старая мягкая игрушка, дорогая для героини.

Драматург не следует структурному клише монодрам (сплошной монолог, тест и т.д.). В. Ольховская чувствует драматическую природу пьесы, ее сценическую адаптацию. Эпизоды, в клинике, отступления-раздумья, сомнения, – рефлексивный поток сознания, – дискретно перебивается сценами, традиционно обозначенными 1, 2, 3... Вербализованное ментальное действие связано с процессом познания героем самого себя, готовности рассказать о себе тем, кто в этом нуждается. Завершенности происходящего нет, есть констатация принятого решения – выступить. Монодраматическая структура отражает процесс мысли героини. Мастерство В. Ольховской на лицо: психологически точно раскрыт герой, монодраматическая структура разбита на части, чувствуется сценическая адаптация пьесы к сцене. Не случайно, монодрама «Жизнь на Марсе» В. Ольховской получила первое место в конкурсе.

Как видим, монодрама в современной белорусской драматургии плодотворно утверждается, обогащая ее поэтику яркими авторскими индивидуальностями.

Литература

1. Агеева, Н.А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: Автореф. канд. дис. – Новосибирск, 2016; Бондарева Е.Е. Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: В 2 ч. Мн., 2006. Ч. 1. С. 249–257; Гончарова-Грабовская С.Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца // Вестник БГУ. Сер. Филология. 2009. №3. С. 26–31 и др.
2. Агеева, Н.А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: Автореф. канд. дис. – Новосибирск, 2016.
3. Пряжко, П. Хозяин кофейни / Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: сб. науч. Ст. Кемерово, 2012. Вып.3.

4. Попова, Е. Елена Попова: претрёт из реплик и монологов / Сб.: Все нормально. ее- версия: антология современной белорусской драматургии. Минск, 2019.
5. Ольховская Влада. Жизнь на Марсе / [Электронный ресурс] www.olhovskaya.ru

S.Ya. Goncharova-Grabovskaya
Belarusian State University
e-mail: goncharova_s@tut.by

Monodrama in modern Belarusian dramaturgy

Key words: monodrama, Belarusian dramaturgy, monodramatic structure, genre.

The specifics of the monodrama genre in modern Belarusian dramaturgy are traced. On the example of plays by P. Pryazhko, E. Popova, V. Olkhovskaya, a monodramatic structure, subject-object relations (author – hero) are revealed.

Е.В. Гранкина

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка
e-mail: lenn@rambler.ru

УДК 821.111(73) Т. Моррисон

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ МИЛОСЕРДИЯ И БЕССЕРДЕЧИЯ В РОМАНЕ ТОНЕ МОРРИСОН «ЖАЛОСТЬ»

Ключевые слова: литература США, афроамериканцы, Тони Моррисон, милосердие, бессердечие.

В статье раскрывается специфика художественного воплощения ценностной пары «милосердие и бессердечие» в романе афроамериканской писательницы Тони Моррисон «Жалость», обнаруживаются и анализируются примеры милосердия и бессердечия в произведении; иллюстрируется важность этих категорий для понимания картины мира, создаваемой Т. Моррисон в романе «Жалость».

Американскую писательницу африканского происхождения Тони Моррисон (1931–2019) называют голосом черной Америки, совестью Америки. Ее литературный авторитет несомненен, о чем свидетельствуют многочисленные присужденные писательнице награды, среди которых Пулитцеровская и Нобелевская премии в области литературы. Произведения Т. Моррисон переведены на многие языки мира, в том числе на русский, французский, итальянский, норвежский, японский. Однако не только художественное творчество Т. Моррисон, но и ее общественная деятельность стала неотъемлемой составляющей социокультурной жизни США и Европы: в 2010 году писательница стала кавалером ордена Почетного легиона Франции, в 2012 Президентом США Б. Обамой награждена медалью Свободы.

Одиннадцать романов, написанных Т. Моррисон, объединяет общая тема: художественное воссоздание истории афроамериканцев в США, истории, наполненной болью, ненавистью, часто продуцируемой как белым населением, так и самими членами афроамериканской общины по отношению друг к другу, трагедией расизма – и вместе с тем любовью и милосердием. При этом авторский интерес сосредоточен на исследовании не только социальных составляющих жизни черной Америки, но и духовно-нравственных императивов. Ошибочно будет утверждать, что произведения Т. Моррисон исключительно об афроамериканцах и для афроамериканцев. Как отмечает Ю. В. Стулов, «Моррисон погружается в вечные и непостижимые тайны жизни и смерти, любви и ненависти, нищеты и отчаяния, силы и человеческой слабости и тем самым сообщает универсальность жизненному опыту» своих героев [2, с. 183].

В современных условиях многочисленных вызовов человечеству и человеку (политические, социальные, техногенные катастрофы) духовно-нравственные константы, ориентиры обретают особое значение. Многие произведения художественной литературы XXI века иллюстрируют поиски писателями вектора, который укажет направление к обретению национальной, расовой, личностной идентичности, к сохранению того, что принято называть вечными, вневременными ценностями. Среди них милосердие, сострадание к ближнему в духе христианской аксиологии всегда занимало особое место.

Роман Тони Моррисон с оригинальным названием «A Mercy» (2008) в переводе на русский язык стал называться «Жалость» (переводчик – В. Бошняк), хотя в не меньшей степени в русской версии роман мог быть «Милосердием», поскольку перевод аутентичного названия допускает равную правомерность этой отчасти синонимичной пары.

Казалось бы, заглавие романа должно натолкнуть читателя на мысль, что милосердие, жалость в том значении, которое им традиционно свойственно – вызванные любовью к человеку сострадание, желание помочь, защитить – станут ведущими категориями произведения. Но картина ми-

ра, создаваемая Т. Моррисон, не позволяет без сомнений согласиться с этим предположением, поскольку в романе зачастую над милосердием превалирует бессердечие, жестокость, да и само милосердие, жалость, как ни парадоксально, оказываются ущербными, поскольку из них исключена важная составляющая – безусловная любовь к человеку, которая не могла родиться в условиях, ставших социальным фоном произведения.

Романное действие охватывает период освоения колонизаторами индейских территорий Северной Америки. Это XVII век – время рождения Нового Света. Заселение земель, ставших впоследствии США, требовало больших усилий – труда рабов, которых ввозили на континент из разных частей мира, но преимущественно из Африки. Судна с рабами прибывали без остановки, потому что не все выдерживали нечеловеческих условий жизни и работы, многие умирали, однако это не стало преградой для белых колонизаторов, «добрых пресвитериан»: «рабочую силу просто завозят новую. Как дрова взамен сожженных... Там просто бешеное кишение мулатов, креолов, метисов, замбо, каких-то чино-латино и прочих дворняг и ублюдков» [1].

Жестокость политики приехавших европейцев привела к восстанию «черных, индейцев, белых и полукровок – вольноотпущенных, рабов и крепостных, в многолетней кабале отработывавших долг за переплыв по океану в Новый Свет» [1]. Но результаты этого сопротивления привели к ухудшению жизни восставших: «целые племена непокорных индейцев были уничтожены... появилась запутанная мешанина законов, порядка ради насаждающих хаос. К примеру, запрещалось: давать рабам волю... Мало того, любому белому разрешалось убить любого черного по любому поводу, а ежели какой владелец изувечит своего раба или убьет до смерти, то ему по новым установлениям полагается компенсация, так что отныне все белые оказывались под защитой и от всех черных отъединялись навеки» [1].

Среди тех, кто стал строить новую жизнь в Новом Свете, оказывается Джекоб Ваарк, который не готов принять воцарившиеся порядки, поскольку, по его мнению, «это были незаконные законы, поощряющие жестокость в ущерб общественному благу, если не общественной нравственности» [1]. Он не оказывает открытого сопротивления внешнему миру – он живет по своим законам и «из подручной окружающей дикости строит благопристойное бытие» [1].

Джекоб возводит дом, берет в жены Ребекку, которую выписывает из Лондона, дав деньги ее обедневшей семье. Джекоб добр к Ребекке, вместе с ней переживает семейную драму – рожденные дети умирают младенцами, только дочь дожила до пятилетнего возраста, но погибла от лошадиного удара. Однако постепенно дом Джекоба начинает заселяться другими людьми – Горемыкой, Флоренс, Линой, юношами, которым он – Хозяин, как его называют, – дает приют из жалости, сочувствуя их сиротской доле, соотнося ее со своим собственным сиротством: «бродяжки и сироты вызывали у него острую жалость: слишком легко он ставил себя на их место» [1].

Каждый из героев романа переживает свою трагедию, вызванную жестокостью и бессердечием внешнего мира. Никому не нужной, брошенной сиротой осталась Горемыка, прибывшая ко двору и оставленная Джекобом из жалости, поскольку «по опыту собственного детства он знал, что беспризорнику – будь то ребенок или щенок – в этом мире нет места, если не попадетсЯ ему, по счастью, великодушный незнакомец» [1].

Флоренс еще шестилетней девочкой была отдана Джекобу за долги. Плантатор д'Ортега не смог вернуть Ваарку деньги и предложил рассчитаться живым товаром, которым оказалась мать Флоренс. Однако та сама упросила Джекоба вместо себя взять дочь. Этот, казалось бы, бесчеловечный поступок являет собой единственный представленный в романе образец истинного милосердия, поскольку рожден не жестокосердием матери, а любовью: у нее был грудной ребенок, который бы погиб, если бы женщина вынуждена была уйти жить в другое место, а Флоренс, хоть и была малолетней, но возможность выжить имела куда большую, чем оставшийся без матери младенец. Так Т. Моррисон показывает, как в мире насилия, несправедливости милосердие может обретать измененные, парадоксальные формы. Джекоб согласился взять Флоренс вместо матери, подумав при этом: «Святой Боже, помоги мне справиться с этим подлейшим делом!» [1], поскольку долг прощать был не намерен, да и в хозяйстве лишних рук – пусть детских, пока еще не умелых – не бывает.

Родную семью Лины, представительницы коренного населения – индейцев, также постигло несчастье: смертельная болезнь уничтожила почти всю деревню, где росла девочка. Пришедшие остановить эпидемию солдаты-европейцы сожгли поселение, а оставшуюся в живых Лину взяли на воспитание «добрые пресвитериане» [1]. Свое назначение они видели в том, чтобы научить дикарку правилам жизни белых людей. Начали с того, что лишили ее родового имени и дали другое – Мессалина, словно стараясь вычеркнуть память о прошлом, отменить ее предыдущую «неправильную» историю. Лине ничего не оставалось как принять правила игры: «ей было боязно вновь потерять крышу над головой, оказаться без семьи, наедине с пугающим миром, поэтому она, чтобы им потрафить, согласилась принять на себя личину дикарки, которую этим святым людям при-

ходится поучать и воспитывать» [1]. Однако эти «святые люди» быстро утомились воспитанием Лины и «расстались с нею, не удостоив даже прощания» [1]. Джекоб выкупает Лину и оставляет жить в своем доме.

Нельзя не отметить, что жалость Джекоба – не единственная причина, по которой в его доме оказались Горемыка, Флоренс, Лина и другие. Несомненно, исходил он и из практических целей, ему и Ребекке необходима была помощь: «Хозяин здорово наловчился – получать не давая», – говорит о нем Лина [1]. Едва ли жизнь пригретых жалостью Джекоба «бродяжек» можно назвать счастливой. Так, спавшая на полу в доме д'Ортеги Флоренс, не имея другого опыта, вспоминая прошлое, искренне радуется тому, что «спать... на полу кухни вовсе не так было сладко, как с Линой в ломаных санях. Когда холодно, мы наш угол в хлеву отгораживаем досками, зарываемся в шкуры и крепко-накрепко друг к дружке прилаживаемся, сплетаясь руками. Вони коровьих лепешек не чуем – лепешки мерзлые, да и дышим мы в глуботе, в мехах» [1].

Таким образом, сюжетообразующим элементом романа «Жалость» становится оппозиция «милосердие / бессердечие», через художественное осмысление которой Т. Моррисон декларирует убежденность в том, что милосердие не может противостоять бессердечию в мире, где оно едва ли не обретает статус ведущей константы, где существует социальная дискриминация, где легализовано верховенство одной расы над другой, где отрицается ценность личности вне зависимости от ее происхождения. Вероятно, поэтому Джекобу не удалось добиться своей цели: заболел, он умирает, так и не построив дом, жизнь в котором, в отличие от «большого» мира, следовала бы законам любви и милосердия.

Опустошенный сам, такой же сирота, как получившие кров в его доме постояльцы, Джекоб не смог дать им любви, поскольку не умел ее испытывать и научиться ни у кого не смог, а истинное милосердие без любви невозможно. Показателен случай, рассказанный Т. Моррисон в начале произведения: проезжая на лошади по лесу, Джекоб увидел застрявшего в расщепе надломленного дерева щенка енота и спешил, чтобы освободить его: «действовать старался со всей возможной нежностью, но и следил при этом, чтобы его ни зубом, ни коготком не зацепил испуганный зверек... Все удалось, и енотик захромал прочь – то ли к матери, которой почему-то пришлось его бросить, то ли (что скорее всего) напрямик к кому-нибудь в лапы» [1]. Трагический тон финала романа показывает, что такая же участь ждет и членов несостоявшейся семьи Джекоба: теперь «ни милосердия, ни раскаяния не будет... ничего не будет», «нити отношений между ними всеми всегда были запутаны и натянуты. Теперь порвались. Каждая от прочих отъединилась; окуталась коконом собственных мыслей, остальным недоступных» [1].

Литература

1. Моррисон, Т. Жалость; пер. В. Бошняк / Т. Моррисон // Библиотечный ресурс Книжное братство Флибуста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/181948/read> – Дата доступа: 22.02.2020.
2. Стулов, Ю. В. 100 писателей США / Ю. В. Стулов. – Минск: Вышэйшая школа, 2019. – 383 с.

Е.В. Grankina

Belarusian state pedagogical university named after Maxim Tank
e-mail: lenn@rambler.ru

Artistic interpretation of the problem of mercy and heartlessness in the novel «A Mercy» by Toni Morrison

Key words: USA literature, African-Americans, Toni Morrison, mercy, heartlessness.

The article deals with the specificity of artistic presentation of such pair of value orientations as «mercy and heartlessness» in the novel «A Mercy» written by Toni Morrison. The examples of mercy and heartlessness in the writing are noted and analyzed. Attention is drawn to the importance of these categories with a view to understanding the picture of the world created in the novel.

Т.С. Гурина

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: Tati_gurina@mail.ru

УДК 82-92

РЕЧЕВОЙ СТИЛЬ ПОЛИТИКА В ЖАНРЕ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ

Ключевые слова: речевой портрет, автор, политический стиль, медиакоммуникация, жанр.

Отношение к лингвополитологии и как к научному направлению, и как объекту литературного исследования кардинально изменялось в течение нескольких последних десятилетий. В настоящее время несомненный интерес представляет изучение авторского речевого стиля медиAPERсоны, ос-

новых литературных приемов, к которым прибегают политические деятели, «обнажая» свою авторскую позицию с целью придания политическому тексту выразительности и индивидуальности. В данной статье мы рассматриваем основные стратегии и тактики, используемые в СМИ и медиакommunikации.

Каждая личность как главный субъект и автор речевой деятельности является центральной фигурой в исследовании языка. Первое обращение к языковой личности связано с именем немецкого ученого И. Вейсгербера. В русской лингвистике первые шаги в этой области сделал В.В. Виноградов, который выработал два пути изучения языковой личности – личность автора и личность персонажа. О говорящей личности писал А.А. Леонтьев. Само понятие языковой личности начал разрабатывать Г.И. Богин, который дал первое из понятий языковой личности. «Языковая личность – человек, рассматриваемый с точки зрения его готовности производить речевые поступки. Языковая личность характеризуется не столько тем, что она знает о языке, сколько тем, что она может с языком делать». [1, с. 167]. Позднее Ю.Н. Караулов разработал уровневую модель языковой личности, согласно которой структуру языковой личности образуют три уровня: вербально-семантический, когнитивный и прагматический. Вербально-семантический уровень отражает степень владения языком и выражается языковыми единицами, которые конкретная языковая личность использует в своей речи чаще всего. Когнитивный уровень – это актуализация и представлений и знаний, которыми обладает социум или языковая личность в отдельности и которые создают коллективное или индивидуальное когнитивное пространство. Данный уровень представлен тезаурусом, языковой моделью мира, присущей рассматриваемой языковой личности. Третий уровень отражает все цели и мотивы, которые движут личностью в процессе коммуникации [2, с. 64]. Таким образом, языковая личность автора реализуется, непосредственно принимая участие в дискурсивной деятельности на всех трех уровнях одновременно. Такой позиции придерживается и учёный Т. Ван Дейк: «речевое произведение возникает не в процессе перехода от одного уровня к другому, а в процессе одновременно функционирования нескольких уровней». В этом и заключается сложность моделирования языковой личности, точнее, описания ее языкового портрета.

Уровневая модель языковой личности представляет собой лишь обобщенную схему, по которой можно рассматривать данное явление. На практике же существует большое разнообразие языковых личностей и соотношений в них названных уровней. В.А. Маслова сформулировала отношение понятий «языковая личность» и «речевая личность» следующим образом: «Языковая личность – это многослойная и многокомпонентная парадигма речевых личностей. При этом речевая личность – это языковая личность в парадигме реального общения, в деятельности» [3, с. 138].

Как правило, в содержание языковой личности включают следующие составляющие:

- 1) аксиологический компонент – включает в себе систему ценностей и воззрений человека;
- 2) культурологический компонент – связан со знанием языковой и национальной культуры, правилами вербальной и невербальной коммуникации, которые способствуют эффективному воздействию на собеседника;
- 3) личностный компонент, т.е. индивидуальные, неповторимые особенности отдельной личности.

Итак, языковая личность – социальное явление, но в ней есть и индивидуальный аспект. Индивидуальное в языковой личности формируется через внутреннее отношение к языку, через становление личностных языковых смыслов; но при этом не следует забывать, что языковая личность оказывает влияние на становление языковых традиций. Каждая языковая личность формируется на основе присвоения конкретным человеком всего языкового богатства, созданного предшественниками. Язык конкретной личности состоит в большей степени из общего языка и в меньшей – из индивидуальных языковых особенностей. Таким образом, языковая личность, на наш взгляд, является сложным феноменом, вбирающим в себя как социально обусловленные знания, так и индивидуальные особенности владения языком. Однако в каждой языковой личности преобладает социальный компонент, ведь по большей части речь отдельного человека строится на культурной и нормативной основе приобретённых им в обществе языковых знаний.

Понятие речевого портрета зачастую изучается вместе с понятием «языковая личность», что обусловлено их тесной связью. Как отмечает С.В. Леорда, «речевой портрет – это воплощенная в речи языковая личность». Таким образом, проблема речевого портретирования выступает одним из направлений исследования языковой личности. К концу XX в. данное понятие значительно расширилось, объектами речевого портретирования становятся медиаперсоны. Наряду с индивидуальными речевыми портретами стали появляться и коллективные. Индивидуальный речевой портрет отражает индивидуальные особенности, стиль речи. В данном случае во внимание берётся всё то неповторимое, что является одной из составляющих языковой личности и что в результате воплощается в её речевой деятельности. Как правило, объектами таких исследований становятся известные, культурно значимые, элитарные личности. Безусловно, индивидуальный рече-

вой портрет способен дать представление о той социальной группе, к которой он имеет отношение, однако гораздо более точную речевую характеристику определённой группы людей, связанных в плане профессии, социального положения или возраста, представляет коллективный речевой портрет. В настоящее время ведутся исследования во множестве сфер, коллективными портретами занимаются такие учёные, как С.В. Леорда, С.В. Мамаева, Е.А. Земская, Б. Максимов, М.Н. Панова, Л.П. Крысин и др.

Как мы уже выяснили, языковая личность имеет три уровня. Следовательно, речевой портрет, будучи функциональной моделью языковой личности, анализируется на этих трех уровнях. Для анализа речевого портрета автора медиатекста можно ограничиться одним или несколькими уровнями. Строгой модели для описания речевого портрета, не существует, на современном этапе мы можем лишь отследить общие характеристики. Некоторые учёные считают целесообразным диагностировать и подвергнуть анализу лишь отдельные аспекты языковой личности автора, где можно чётко дифференцировать её индивидуальные особенности. Признание следующих утверждений является ключом к успешной дифференциации речевого портрета и близких понятий. Процедура речевого портретирования основывается на фактах, доступных непосредственному наблюдению. При составлении речевого портрета и анализе имиджа автора следует отталкиваться от дискурсивных практик, которые использует конкретная персона, а не отдельные примеры ее высказываний, так как только авторский дискурс полноценно отображает речевое поведение языковой личности. Речевой портрет не представляет собой продукт деятельности исследователя, на самом деле лингвист лишь описывает, воссоздает речевой образ, сформировавшийся задолго до непосредственного анализа речевой деятельности рассматриваемой личности. Его формированию способствует множество факторов: социальная, профессиональная и культурная среда, масс-медиа.

А.Н. Баранов считает, что лингвистический интерес к исследованию политических текстов обусловлен рядом факторов: внутренними потребностями лингвистики; социопсихологическими аспектами изучения политического речевого поведения; необходимостью прогнозирования и деактивации политической манипуляции коллективным сознанием; социальным заказом. Наиболее общими характеристиками языкового имиджа политика являются оценочность, агрессивность и эффективность. Для их реализации следует рассмотреть коммуникативные тактики и стратегии, которые использует политик при создании имиджа. Мы понимаем стратегию как триаду: коммуникативное пространство (дебаты, выступления, интервью, социальные мессенджеры), коммуникативная среда (ориентация на определенный возрастной, социальный, гендерный состав аудитории), тип взаимодействия с аудиторией (информирование, манипуляция, убеждение). Дискуртологи анализируют концепции стратегий и тактик в прагмалингвистическом (М. Браун, С. Левинсон, Дж. Линч) и когнитивном аспектах (Т. Ван Дейк, В. Кинч). Согласно прагмалингвистике, стратегия – универсальный план, ориентированный на ведение диалога, выбор которой исходит из намерений, установки и цели адресата речи. Тактики – это поэтапные приемы реализации стратегий. В когнитивной лингвистике стратегия является планом комплексного речевоздействие, в результате которого изменяется ментальная картина мира публики и создается желаемый имидж политика. Многие ученые выдвигали свою таксономию коммуникативных стратегий, мы же выделим три главных: стратегия **самопредставления, манипулирования и достижения согласия**. **Стратегия самопредставления** (позволяет политику сформировать авторский стиль) включает в себя *тактику уравнивания* или *отождествления* – апелляция к конкретной социальной страте, к которой принадлежит политик); *тактику сближения* – позволяет манипулировать населением с помощью создания имиджа общности во взглядах, мнениях и целях; *тактику противопоставления* – дихотомия «свой»-«чужой». **Стратегия манипулирования** включает в себя множество тактик, таких как дискредитация, нападение, оскорбление, обвинение, самозащита, демонстрация силы, гиперболизация, отвлечение внимания, оправдание, критика и пр. **Стратегия достижения согласия** используется для удержания власти и состоит из тактики информирования и прогнозирования, выделения положительной и негативной информации, предложения способа решения проблемы, апелляции к эмоциям и ценностям, убеждения, прогнозирования.

Подводя итог, мы можем отметить, что на сегодняшний момент в научной литературе зафиксировано и описано множество коммуникативных стратегий и тактик. Кроме того, не существует их единой наиболее полной и исчерпывающей классификации, что обусловлено динамичностью процесса развития политического дискурса, а вместе с тем и путей достижения поставленных целей. Также стоит обратить внимание на то, что не существует четких критериев соотношения стратегий и тактик: одна и та же тактика может служить способом реализации нескольких стратегий.

Литература

1. Ван Дейк, Т. Дискурс и власть. Репрезентация доминирования в языке коммуникации / Т. Ван Дейк. – М.: URSS, 2013. – 344 с.
2. Китайгородская, М.В. Русский речевой портрет. Фонохрестоматия / М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова – М.: 1995. – 128 с.
3. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2001. - 208 с.

Speech style of a politician in the genre of media communication

Key words: speech portrait, author, political style, media communication, genre.

The attitude to linguopolitology both as a scientific direction and as an object of literary research has changed dramatically over the past few decades. At present, it is of undoubted interest to study the author's speech style of the media person's, the main literary techniques used by political figures, "exposing" their authorial position in order to give expressiveness and personality to the political text. In this article, we consider the main strategies and tactics used in the social mass media and media communication.

Д.А. Гущина
Московский педагогический государственный университет
e-mail: dasha120895@mail.ru

УДК 82-14

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В ПОЭЗИИ ЮННЫ МОРИЦ

Ключевые слова: художественная индивидуальность, колыбельные песни, средства выразительности, стилистические фигуры, поэзия.

В статье рассмотрены авторские колыбельные Юнны Мориц, проанализированы средства выразительности и стилистические фигуры в контексте особого художественного стиля поэта, определены черты фольклорных колыбельных песен в указанных поэтических произведениях.

В творчестве Мориц, ориентированном на взрослого читателя, тема детства представлена в стихах, где центром всей художественной системы является образ матери и ребёнка, зачастую эти строки посвящены сыну поэта («Положи этот камень на место», «Колыбельная», «Не печалься, мой малыш», «Близко Муза подошла», «Отворяю семь дверей»), а также в воспоминаниях о военном Киеве – месте, где выросла Юнна Мориц («Киев», «Это вьюги хрустящей калач», «Когда мы были голодны», «Те времена»). Фольклорный по своей природе жанр колыбельной песни находит своё воплощение в нескольких одноимённых произведениях поэта.

Так, в колыбельной «Не печалься, мой малыш» образ ребёнка сопрягается с миром природы через приёмы сравнения и метафор, но эта связь растёт поступательно, в процессе развития песенки. Первая строфа – обращение к сыну, его художественный портрет:

Не печалься, мой малыш,
Не звени слезами
От того, что ночь не спишь,
Хлопая глазами.

Следуя традиции колыбельной песни, мать поёт ребёнку о животных и об их детёнышах, которые тоже не могут уснуть:

За окном летает мышь,
Крылья с перепонками.
Под одной из наших крыш
У ней гнездо с мышонками.

А в бору не спит сова
С ушками мохнатыми.
Там, где стонут деревья,
У ней гнездо с совятами.

Используемый автором приём синтаксического параллелизма в этих строфах устанавливает размеренный и укачивающий ритм, который является отличительной чертой жанра колыбельной песни. Хорей придаёт стиху напевность, мелодичность, а прорывающийся ямб в последних строках обращает внимание малыша: и у мыши мышата не спят, и у совы совята уснуть не могут. Следовательно, параллелизм выстроен не только синтаксически, но и сюжетно. В последующих строфах действие возвращается, вновь переносится в пространство комнаты, и само обращение лексически возвращается к маленькому слушателю:

Ты к подушке прилепи
Крылья с перепонками.
И не спи, не спи, не спи
С мышинными ребенками.

И зевай, зевай, зевай
С теплыми совятами.
И маши, маши давай
Ушками мохнатыми.

Из ладош, ладош, ладош
Все пушинки сдуну я.
И заснешь, заснешь, заснешь
Сам того не думая...

Отмеченные выше черты животных в процессе колыбельной начинают соотноситься с миром людей: мохнатые ушки совят – детские ушки, крылья летучей мыши – «крылья» ребёнка (отметим, что в лирике Мориц дитя – душа – ангел – контекстуальные синонимы. Например, «Верхний свет», «Путеводная звезда», «Встреча»). Лирический сюжет организован так, что мать, убаюкивая малыша, использует игровой приём: ему, «звнящему слезами», предлагается «прилепить крылья» к подушке, но не спать! Глагольные повторы лишь усиливают эффект и организуют ритм. Не спать с мышатами, зевать с совятами, махать ушами – мир природы открыт для малыша. Здесь колыбельная песня выполняет ещё одну функцию, она знакомит ребёнка с окружающим миром, используя понятные и простые образы, формируя чувство безопасности и защищённости. Далее в колыбельной ребёнок слышит ещё один повтор, который уже относится к заботливым действиям матери: «из ладош все пушинки сдую я» – это и обещание защиты, и оберегание от страшных снов, и волшебное действие, поскольку после этого малыш засыпает крепким сном. Многоотчие, стоящее в конце строфы, синтаксически и графически иллюстрирует постепенный переход ребёнка в иной мир, в мир грёз. Последняя строфа колыбельной песни – это мысли матери, смотрящей на уснувшее дитя:

Ты – из филинов и сов,
Из летучих мышек.
Из моих сладчайших снов –
Из бессонных книжек.

Лирический сюжет стихотворения, повтор образов, синтаксический параллелизм закольцовывают идею о единстве мира в поэзии Юнны Мориц. Героиня стихотворения воспринимает ребёнка как воплощение мечты, сотканной из «бессонных книжек». Таким образом, в конце произведения параллель выстроена в том числе между малышом и матерью, которая сейчас исполняет колыбельную песню, но которая когда-то тоже не спала, мечтая её спеть.

Авторская колыбельная Мориц при всей образности и поэтичности имеет черты фольклорных колыбельных песен. «Песни императивные представляют собой монолог, обращённый к ребёнку, или к другим людям, или к существам (реальным или мифологическим). К ребёнку обращаются с пожеланием ему сна, здоровья, роста или требованием послушания: не ложиться на край, не поднимать головы, не капризничать. К птицам, животным, мифологическим персонажам обращаются с просьбой дать сон ребёнку, не мешать ему спать, не пугать» [4; 6]. Обращённый монолог к ребёнку и материнские наставления, обращение к миру животных, спокойный, размеренный ритм и аллитерации (маши-ушками-ладош-пушинки-заснёшь) являются важнейшими признаками колыбельной песни.

Это стихотворение, изданное в сборнике «Синий огонь» в 1985 году, – не единственное произведение, написанное поэтом в жанре колыбельной песни. В книге «Третий глаз», появившейся в печати на пять лет раньше, в 1980 году, Ю. Мориц публикует «Колыбельную» совсем иного настроения.

Особое чувство матери к ребёнку в «Колыбельной» также выражается через открывающий песню успокаивающий лунный пейзаж:

Месяц в облаке зевнул,
К небесам щекой прильнул,
Весь калачиком свернулся,
Улыбнулся и уснул.

Я прильну к тебе щекой,
Серебристою рекой,
Абрикосовою веткой...
Помни! Я была такой.

Психологический параллелизм, проявляющийся в этой строфе между пейзажем (месяц щекой прильнул) и портретом матери («я прильну к тебе щекой») основан на схожести образа действия. А.Н. Веселовский в труде «Историческая поэтика» определяет это явление: «Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности. <...> Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил» [1; 101]. Отметим, что па-

параллелизм в стихотворении Ю. Мориц строится на метафоре, связанной с образом месяца, что усложняет конструкцию сравнения. В фольклоре такие метафорические сравнения довольно частотны, и наш язык, как писал Веселовский, «ими (метафорами языка – прим.) изобилует, но мы орудием многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе раздельно самого акта, несомненно живущего в фантазии древнего человека; нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно» [1; 102]. Юнна Мориц использует с фольклорно отмеченным словом «месяц» нетипичный глагол, тем самым акцентируя внимание на нём. Образ месяца в первой строфе предельно олицетворён, и по глаголам, его сопровождающим (зевнул, прильнул, свернулся калачиком, улыбнулся, уснул) можно сопоставить его с образом маленького ребёнка, к которому обращается мать. Следовательно, в стихотворении образно связаны и пейзаж, и мать, и ребёнок.

В «Колыбельной» развёрнуто и подробно представлен образ матери, что нетипично для одноимённого фольклорного жанра. Авторская «Колыбельная» – это песня-наставление ребёнку, своеобразный завет сыну – излюбленный жанр Мориц, который также представлен стихотворениями «Камень», «Воспитание чувств», «Отвечать на измену изменой». О нерушимой материнской любви поёт героиня своему малышу:

Сердцем к сердцу прислону,
К ненасытному огню.
И себя люблю, и многих...
А тебе не изменю.

Замечание о верности и преданности важно для матери, неслучайно оно повторяется в последующих строках несколько раз, но уже в форме просьбы, мольбы к ребёнку, идущей после традиционного колыбельного зачина:

Спи, дитя мое, усни.
Добрым именем блесни.
И себя люби, и многих...
Только мне не измени.

Воспитывая благородство и милосердие к людям, мать отмечает свою значимость в его жизни, граничащую с особой материнской метой:

На челе твоём крутом
Будет тайный знак о том,
Что меня любил всех раньше,
А других - уже потом.

Будет тайный знак о том,
Что расцвете золотом
Я сперва тебя кормила,
А земля - уже потом.

Согласно авторам книги «Русский фольклор», «Корни колыбельных песен уходят в древность. В.П. Аникин считает, что их общая эволюция заключалась в утрате обрядовых и заговорно-заклинательных функций» [3; 340]. В колыбельной Мориц отражаются эти фольклорные признаки: сила любви не терпит пренебрежительного отношения к ней, а потому героиня, желая дитю любить весь мир, своеобразно «запугивает» ребёнка, наставляя его сберечь сыновью любовь. В улыбке матери прослеживается параллель с «улыбкой» месяца, который по-прежнему смотрит в окно. Выбор автора для сопоставления героини с образом месяца не случаен, поскольку в фольклоре закреплены параллели: солнце – отец, месяц – мать [1; 116]. Повтор припева в конце колыбельной также указывает на её музыкальность и мелодичность.

Таким образом, в авторских колыбельных песнях Юнны Мориц отражаются черты индивидуального стиля автора, такие как лексические и синтаксические повторы, эпифоры, рефрены, воплощающиеся в мелодичности стиха. Колыбельные Юнны Мориц включают также образ матери, исполнительницы песни, который обыкновенно скрыт, в фольклорных колыбельных. Аллитерации и анафоры, обращение к образам природы и приёмы психологического параллелизма – все эти черты фольклорных колыбельных песен воплотились в поэзии Юнны Мориц.

Литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. 648 с.
2. Гущина Д.А. Художественная индивидуальность в творчестве Ю. П. Мориц для детей // Книга в культуре детства / Под ред. Минераловой И.Г. Жуковой Н.Д. – М., 2017. – С. 204 – 224.
3. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор - М., 2002 г. 400 с.
4. Мартынова А. Н. Детский фольклор. Поэтические жанры // Детский поэтический фольклор: Антология / сост. А.Н. Мартынова. – СПб., 1997. – С. 6.
5. Минералова И.Г. Репутация писателя: стиль жизни и индивидуальный стиль художника // Художественная словесность: теория, методология исследования, история / Под ред. Минераловой И. Г., Васильева С. А. – М., 2018. – С. 379 – 392.

Genre of lullaby song in poetry of Y. Moritz

Key words: artistic individuality, lullabies songs, means of expression, stylistic figures, poetry.

The article considers the author's lullabies of Yunna Moritz, analyzes the means of expression and stylistic figures in the context of the poet's special artistic style, and defines the features of folklore lullabies in these poetic works.

Т.В. Данилович

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка
e-mail: tanya.tada@mail.ru

УДК 82.09:7 Д. Бурлюк

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ Д. БУРЛЮКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

Ключевые слова: авангардизм, свобода творчества, утилитарный подход, эстетический критерий, искусство и политика.

В статье показывается приверженность Д. Бурлюка идеалам чистого искусства; раскрывается понимание поэтом русского футуризма через призму этой концепции; выявляются эстетические установки сторонников чистого искусства, актуальные для Д. Бурлюка; осмысливается своеобразие их интерпретации в литературной критике и мемуарах «отца русского футуризма».

По отношению к собственной творческой деятельности и художественным исканиям своих товарищей-футуристов Д. Бурлюк часто использует понятие *чистое искусство*. Он выступает как защитник этой концепции в ее авангардистской вариации, для приверженцев которой свобода творчества ассоциируется прежде всего с поиском новых художественных форм. Отстаивая эстетические ориентиры авангардистов, Д. Бурлюк опирается на многие традиционные положения и аргументы сторонников чистого искусства. Одно из проявлений этого – своеобразие осмысления поэтом характера взаимоотношений искусства и действительности.

Апологеты чистого искусства отвергают понимание литературы как зеркала реальности, считая, что такой взгляд преуменьшает возможности творчества и значение художественной реальности, развивают мысль о созидательных способностях художника, подчеркивают, что в процессе творческой деятельности создается новый мир, существующий по своим особым законам. Следуя этой точке зрения, Д. Бурлюк утверждает, что искусство является «органическим процессом», а «не копировкой природы» [3, с. 131]. При этом само понимание копирования реальности у поэта-футуриста получает иной смысл, чем в дискурсе сторонников чистого искусства доавангардистской эпохи. Так, для О. Уайльда отказ от отражения действительности означает установку на ее эстетизацию в искусстве, ограничение круга озвучиваемых тем, а для Д. Бурлюка – возможность разрыва с сюжетным искусством, создание атематичных произведений.

Важной составляющей представлений критика о взаимоотношениях художественной реальности и окружающего мира оказывается уайльдовская идея подражания жизни искусству. Защищая самостоятельность литературы, английский писатель стремится доказать, не только то, что искусство не подражает жизни, но и обратную связь: жизнь подражает искусству. Вторя мыслям О. Уайльда, Д. Бурлюк отмечает: «Искусство предваряет события жизни, оно формирует те явления, которые дают физиономию эпохе и поражают современников неожиданной оригинальностью не бывшего, не слыханного ранее, не виданного доселе» [4, с. 5].

Автор «Портрета Дориана Грея» утверждает, что у художественных образов человек может заимствовать не только конструктивное, но и деструктивное содержание: «Молодые люди кончали с собой, потому что так поступил Ролла, накладывали на себя руки, так как это сделал Вертер» [6, с. 85]. В отличие от вождя английского эстетизма Д. Бурлюк не затрагивает тему возможного вреда искусства, акцентируя лишь непреходящее значение художественных творений и их направляющую роль в человеческой жизни. Уайльдовская идея подражания реальности искусству, по мысли Д. Бурлюка, подчеркивает значимость художественной культуры, задает образец взаимоотношений общества и творческой личности, так как в пику попыткам управлять художником «возносит творца над толпой, – делая его руководителем жизни» [3, с. 155].

Концепцию действительности как проекции искусства поэт-футурист применяет к истории раннего русского авангарда, стремясь доказать его причастность к осуществлению революции 1917-го года. Так, согласно Д. Бурлюку, «произведения футуристов и кубофутуристов писали о Красном Октябре задолго до его прихода в жизнь» [3, с. 155]. В данном случае в поле зрения поэта оказываются взаимоотношения искусства и политики. Эта тема часто становится объектом внимания адептов чистого искусства в русской литературной критике, нередко утверждающей идею автономии литературы по отношению к политической сфере.

В идею независимости литературы от политики приверженцы чистого искусства вкладывают разный смысл. В отличие от тех, кто гарантом чистоты видит полную изоляцию художественной реальности от злободневных общественно-политических вопросов, Д. Бурлюк не налагает запрет на их осмысление, считая, что предметом искусства могут быть любые темы, главное условие чистоты при этом – сосредоточенность художника в процессе творчества на решении эстетических задач. Ему близки по духу те, кто ценит «бескорыстное служение красоте» [3, с. 176].

Ориентир на политизацию творчества Д. Бурлюк критикует, считая, что писателю «надо, как и каждому в своем деле, всецело специализироваться», поскольку «заниматься политикой “дилетанствуя” вредно, как для последней, так и для самого творца, ибо это мешает всецело погрузиться в задачи художества» [3, с. 79]. В данном случае Д. Бурлюк высказывает распространенную у сторонников чистого искусства в русской литературной критике мысль о том, что утилитарный подход наносит ущерб и самой литературе, и той сфере общественного сознания, которой писатель подчиняет свое творчество. Выразительным примером позиции, схожей с воззрениями Д. Бурлюка, может служить точка зрения Эллеса, отмечавшего, что альянс политики и искусства – «обоюдоострая игра, ибо она засоряет оба понятия», в то время как «обособление этих далеко не смежных понятий – очищает политические мысли, кристаллизуя ее в программу, и окрыляет мечту художника, освобождая его от гнусной обязанности запрягать Пегаса в соху» [7, с. 76].

Д. Бурлюк транслирует и идею сторонников чистого искусства о пользе бескорыстного творчества. В то время как утилитаристы отстаивают идею сознательного подчинения творческой деятельности решению вопросов других сфер общественного сознания, многие приверженцы чистоты литературы убеждены в том, что польза искусства заложена в самой его природе и не требует дополнительных усилий по ее преднамеренному привнесению в произведение. Например, у А. Дружинина, защищающего теорию «независимого и свободного творчества», читаем: «Гомер не учит нас ничему – а чему нельзя выучиться из Гомера?» [5, с. 151].

Актуальность для Д. Бурлюка этой идеи отчетливо проявляется в той характеристике, которую он дает собственному творчеству и своим сотоварищам-футуристам. Поэт неоднократно отмечает то, что все они верны идеалам чистого искусства, то есть сосредоточены на решении внутрилитературных задач. При этом Д. Бурлюк утверждает мысль о весомости вклада футуризма в дело революции, характеризуя его как «первое, истинное пролетарское искусство» [4, с. 5], а себя как «первого истинного большевика в литературе» [4, с. 11], который и за пределами родины продолжает «всежильно работать на пользу страны Рабочих и Крестьян» [3, с. 14].

Будучи противником утилитаризма, Д. Бурлюк демонстрирует толерантность по отношению к выбору творческой личности в пользу прагматической установки. Такой подход был характерен и для представителей артистической школы критики. «Никто не думает оспаривать у поэтов права заниматься дидактическими целями...», – замечает В. Боткин [1, с. 208]. «Здравомыслящий и практически развитый поэт, отдавшись дидактике, может произвести много полезного для современников – этого мы отвергать не будем» [5, с. 148], – пишет А. Дружинин. Суждения представителей артистической школы критики основываются на признании за каждым художником свободы творческого выбора. В схожем направлении мыслит и Д. Бурлюк, который в одном из своих писем отмечает: «Я, по своей природе, признавая творчество свободным, великий свободолюб, сам имею право творить как хочу и у других моих друзей этого права не отымаю. Стараюсь быть терпимым ко вкусам эстетическим, пусть они не схожи с моими. Так было бы скучно, если бы искусство [было] одинаково остриженное под одну скобку» [3, с. 176]. Последняя фраза свидетельствует о том, что эстетическая толерантность поэта обусловлена и его убежденностью в необходимости многообразия в искусстве. Считая любую односторонность в вопросах искусства губительной, тенденцию тотальной утилитаризации художественной культуры Д. Бурлюк признает крайне опасной. «Пролетариат, как хозяин жизни, как высший рулевой творческих дней, не может и не должен сводить понимание искусства лишь к точке зрения практического смысла, – предупреждает критик. – Для пролетариата это означает – остаться без искусства» [3, с. 135].

Противостояние однообразию в искусстве сближает эстетическую позицию Д. Бурлюка с представлениями об искусстве В. Брюсова, воспринимавшего как идеальную такую культурную ситуацию, когда разные художественные школы «не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры» [2, с. 33]. В неограниченности выбора, возможности художника руководство-

ваться в процессе творчества исключительно собственными предпочтениями, по В. Брюсову, и есть смысл лозунга свободного искусства.

Приверженность Д. Бурлюка идеям чистого искусства проявляется и в негативном отношении поэта к эстетике революционно-демократической критики. Причем Д. Бурлюк указывает на то, что укоренение в обществе ее канонов понимания искусства мешает принять авангардистские художественные формы. «Мы воспитаны на школе «русских рационалистов» – Писарева, Чернышевского, Добролюбова. <...> Это всегда надо помнить. Слушая нападки и выступления против нового искусства – против свободы творчества, против невиданных форм» [3, с. 144], – замечает поэт-футурист. Утилитарный взгляд на искусство Д. Бурлюк воспринимает как атавизм, от которого необходимо избавляться, формируя новое понимание художественной культуры: «Будем смотреть на живопись не как смотрел Чернышевский, отойдем от понимания искусства в старомодном и провинциальном плане Базарова и Писарева. Предоставим искусству свободно заполнять его собственную территорию...» [3, с. 139]. Д. Бурлюк считает, что идея О. Уайльда о подражании жизни искусству должна быть взята на вооружение русской критикой, в которой господствует критерий жизненности.

Развивая традиции понимания художественного творчества в духе сторонников чистого искусства, Д. Бурлюк дополняет их идеи новыми смысловыми нюансами, обусловленными авангардистскими установками поэта. В результате появляется вариация концепции чистого искусства, отстаивающая наряду с укоренившимися эстетическими представлениями ориентиры, возникшие в XX веке.

Литература

1. Боткин, В.П. Литературная критика; Публицистика; Письма / В.П. Боткин. – М.: Сов. Россия, 1984. – 320 с.
2. Брюсов, В.Я. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Статьи рецензии 1893 – 1924; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea / В. Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. – 575 с.
3. Бурлюк, Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Д.Д. Бурлюк. – СПб.: Пушкин. фонд, 1994. – 381 с.
4. Бурлюк, Д.Д. Энтелехизм : Теория. Критика. Стихи. Картины. (1907 – 1930) / Д.Д. Бурлюк. – New York: Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1930. – 24 с.
5. Дружинин, А.В. Литературная критика / А.В. Дружинин // – М.: Сов. Россия, 1983. – 384 с.
6. Уайльд, О. Упадок искусства лжи // О. Уайльд // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. – М.: ТЕРРА, 2000. – С. 61 – 95.
7. Эллис Незданное и несобранное / Эллис. – Томск: Водолей, 2000. – 480 с.

T.V. Danilovich

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank
e-mail: tanya.tada@mail.ru

D. Burliuk's aesthetic views in context of pure art ideas

Key words: avant-garde, creative freedom, aesthetic criterion, utilitarian approach, art and politics. The article shows D. Burliuk's commitment to the ideals of pure art; the poet's understanding of Russian futurism through the prism of this concept is revealed; the pure art's advocates' aesthetic attitudes relevant to D. Burliuk are presented; the originality of their interpretation is comprehended in literary criticism and memoirs of the «father of Russian futurism».

М.Н. Дарвин

Российский государственный гуманитарный университет
e-mail: mhldarvin@gmail.com

УДК 821.161.1-1.09

АВТОР КАК СУБЪЕКТ СОЗНАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ (на примере «Стихов, сочиненных во время путешествия» (1829) А.С. Пушкина)

Ключевые слова: цикл, композиция, лирический субъект, автор, художественное пространство.

В статье рассматривается вопрос об особенностях построения цикла А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829), содержащего в себе организованные автором группы стихотворений (подциклы), затрагивающие, с одной стороны, традиционные мотивы романтического «местного колорита» (неожиданная встреча героя с «дикаркой», экфрасис (описание) величественной и романтической природы Кавказа, героизм военных событий, с другой – нетрадиционное воплощение этих событий. В цикле Пушкина романтическое становится экзистенциальным, пограничным между судьбой и свободой, подчинением и покорностью, войной и миром. Цикл Пушкина является выражением авторского видения, основанного на субъективном, интериоризованном изображении мира.

Лирические объединения, появившиеся в творчестве русских поэтов первой трети XIX века, как правило, воспроизводили традиционные литературные схемы, а потому «опознавались», так сказать, чаще всего через жанры-«протагонисты».

Творчество Пушкина не было исключением. В этом смысле показателен намечавшийся в 1830-е годы к публикации раздел под названием «Стихи, сочиненные во время путешествия», на котором мы и намерены остановиться.

Цикл «Стихов, сочиненных во время путешествия (1829)» впервые был обнаружен Л.Б. Модзалевским в составе списка, готовящегося для переиздания сборника стихотворений поэта. «Получив все тексты довольно тщательно переписанными, Пушкин приступил к их подготовке к новому изданию. Его новая творческая работа заключалась в том, что он отказался от расположения стихотворений в общей хронологической последовательности по годам их написания, принятого в издании 1829–1835 годов, и вернулся к распределению их по жанрам» [III, 20]

В раздел «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)» (Далее сокращенно – ССВП) Пушкин намечал включить стихотворения в следующем порядке: «Дорожные жалобы», «Калмычке», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Монастырь на Казбеке», «Обвал», «Кавказ», «Из Гафиза», «Делибаш» и «Дон».

Объединенные одним общим заглавием, связанные мотивом путешествия и подчиненные ему своим расположением и составом, ССВП стали действительно законченным художественным целым. Цикл открывается стихотворением «Дорожные жалобы».

Вместо гонимого миром странника (традиционного образа большой романтической литературы путешествий), страдающего, но сохраняющего в своей душе высокие идеалы прекрасного, перед нами предстает неожиданно слабый, ропщущий на свою судьбу человек, предсказывающий себе возможно скорую, совсем негероическую и даже нелепую гибель. Вместо романтических страданий – иронически трезвое самоощущение затерявшегося на *большой дороге* человека.

«Дорожные жалобы» как первое произведение цикла задает своеобразный эмоциональный настрой развертывания образной системы всего цикла, вступает во взаимодействие с читательским ожиданием. В сознание читателя вводится не условный герой условного мира, скажем, романтический изгнанник в экзотическом мире дикого племени, а обычный человек, лишенный восторженной реакции удивления на меняющиеся обстоятельства дорожного передвижения, способный только наблюдать и делиться с читателем своими наблюдениями, лишенными эмоций и страсти. Введение такого героя в контекст цикла естественно меняет регистр его литературности. Это хорошо видно на примере следующего стихотворения цикла: послания «Калмычке».

Портрет калмычки создается здесь по контрасту с абстрактным образом светской красавицы. В тексте стихотворения употребляется восемь отрицаний, указывающих на отсутствие качеств *femme du monde*: *Перечисление отсутствующих качеств у Калмычки одновременно является иронической характеристикой дамы Света, что означает в данном случае отсутствие объекта женской красоты.*

Все различия между калмычкой и европейской красавицей нивелируются в конце стихотворения словами об одинаково равнодушной природе мужского увлечения (влечения к женщине вообще), не имеющего ничего общего с природой мужской любви («Друзья! не все ль одно и то же»).

Таким образом, уже в первых двух стихотворениях цикла Пушкин дает почувствовать читателю направление дальнейшего развития художественной мысли. Внешне совпадающий с ориенталистской тематикой пушкинский цикл уже в самом начале «пресекает» возможность следования традиционным романтическим мотивам (странничества и романтической любви), внося в него новое настроение. Лирический герой пушкинских стихотворений напоминает человека неприкаянной судьбы, «равнодушного» и грустно-ироничного созерцателя происходящего. Примечательны в этом отношении концовки двух первых стихотворений пушкинского цикла, носящие характер неких выводов, сделанных на основе созерцательных наблюдений лирического «я» (ср.: «То ли дело быть на месте...» с обращением «Друзья! не все ль одно и то же: // Забыться праздною душой...»).

В словаре В. Даля слово «праздный» означает «незанятый, порожний, свободный, пустой, опрошенный, пустопорожний» [II, 380]. К пушкинскому образу «праздной души» в данном контексте, на наш взгляд, больше всего подходит значение «незанятый, свободный».

Свободная, «праздная душа» лирического героя Пушкина – это еще и душа обновленная, точнее, пребывающая в ожидании обновления, распахнутая для «всех впечатлений бытия», готовая ко всяким новым изменениям. Поэтому послание «Калмычке», на наш взгляд, в какой-то мере подготавливает переход от «праздной души» к «светлой печали» стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», хотя нельзя не признать, что появление этого произведения именно в этом месте несколько неожиданно, что, впрочем, естественно в «сюжетном» развертывании цикла:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,

Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,

И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.

В контексте с другими стихотворениями рассматриваемого нами цикла узкобиографическая сторона этого произведения (в частности, вопрос о его адресате) утрачивает свое первостепенное значение, зато многократно увеличивает силу воздействия его обобщающая выразительность.

В контексте лирического цикла происходит объективация переживаний лирического героя, причем в непосредственной связи с миром природы. Его «светлая грустная печаль» локализуется во времени и пространстве, окружается торжественной и тихой красотой ночного мира Грузии. Возрождение любовного чувства лирического героя, на наш взгляд, так или иначе вызвано его встречей с миром Кавказа и Грузии. Однако привлечение биографического контекста, видимо, почти всегда неизбежно и закономерно в разговоре о лирике Пушкина. Касаясь творческой истории стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...», С.М. Бонди писал: «Полный этими впечатлениями, воспоминаниями о своей жизни на Кавказе девять лет тому назад, Пушкин... пишет стихотворение, в котором звучит тот же мотив воспоминаний о прежней любви, снова в нем вспыхнувшей» [1, 17] Отметим, что созданию такого впечатления от прочтения лирической миниатюры Пушкина в данном случае способствует и сама циклическая форма ССВП, связывающая отдельные стихотворения в целое определенным тематическим пунктиром движения, «сюжетом» путешествия. Под влиянием семантики заглавия цикла все составляющие его произведения вольно или невольно начинают восприниматься как некие «точки», остановки движения, как выражение впечатлений от путешествия, принадлежащее единой лирической личности. Поэтому и своеобразный переход от стихотворения «Калмычке» к стихотворению «На холмах Грузии...» в контексте лирического цикла может быть истолкован «сюжетно», как своего рода приближение (пространственное и физическое, в том числе) к миру Кавказа и его встреча с миром Грузии. Вне контекста лирического цикла такое истолкование было бы слишком произвольным. С точки зрения развития сюжета путешествия и в дальнейшем отдельные произведения, связываясь друг с другом, создают иллюзию «пространственного перемещения» героя и тем самым единство построения цикла. Так, следующая после стихотворения «На холмах Грузии...» триада произведений – «Монастырь на Казбеке», «Обвал» и «Кавказ» – с точки зрения воображаемого передвижения лирического героя с севера на юг «искажает» маршрут его путешествия. Ведь по логике событий всю триаду кавказских стихотворений следовало бы поместить не после, а перед стихотворением «На холмах Грузии...». Однако, надо думать, решающим для циклообразования фактором оказался не столько «географический маршрут» передвижения, сколько определенная градация чувств и переживаний лирического героя. От шутливо-иронического тона лирического повествования в двух первых стихотворениях цикла («Дорожные жалобы» и «Калмычке») к сосредоточенному раздумью и «светлой печали» («На холмах Грузии...») – такова, на наш взгляд, основная линия развития поэтической мысли, создаваемая самим порядком произведений в цикле.

Таким образом, композиционная роль стихотворения «На холмах Грузии...» заключается еще и в том, что оно открывает нам совершенно «новое» переживание лирическим героем традиционной «кавказской темы».

В пушкинском цикле, на наш взгляд, тема Кавказа вообще заметно лишается своей самодовлеющей экзотичности, зато явно усиливается в ней мотив стихийности бытия, свободной «игры» сил природных и человеческих. Этот мотив проходит через все стихотворение «Обвал», занимающее в цикле пятое место, а наиболее полно он отражается в следующем стихотворении цикла «Кавказ».

Показательно начало стихотворения: «Кавказ подо мною. Один в вышине...». Благодаря этой строке, выполнявшей роль «скрепы», сразу же устанавливается связь данного стихотворения цикла с предыдущими. Однако если взгляд лирического героя в предыдущих стихотворениях цикла скользит как бы снизу вверх («Туда б, сказав прости ущелью, / Подняться к вольной вышине» – «Монастырь на Казбеке», или: «Дробясь о мрачные скалы, / Шумят и пенятся валы/ И надо мной кричат орлы»), то в стихотворении «Кавказ» – наоборот, сверху вниз: «Кавказ подо мною».

«Кавказ» Пушкина уже не просто делится на «высший» и «низший», а оказывается неким целостным, иерархически устроенным миром. Интересно, что присутствующие в этом стихотворении известные символы романтизма – «здесь» (в значении «земное») и «там» (в значении «небесное») – словно меняются местами. Сравните: «Здесь тучи смиренно идут подо мною» – «Там, ниже, мох тощий, кустарник сухой». В этой своеобразной пространственной инверсии романтических ценностей содержится, может быть, даже не просто переоценка «горного» и «дольного», но мысль об их глубоком связующем единстве. Можно проследить, как на разных уровнях пространственно-временной организации текста возникают различные стадии зарождения и становления жизни. Рождение жизни на высшем уровне сменяется затем его гармоническим становлением и на низшем уровне завершается конфликтным состоянием мира людей и природы. Границы этих трех стадий в тексте «Кавказа» можно отметить стихами: I. Отселе я вижу потоков рожденье // И первое грозных обвалов движенье;

II. А там уже рощи, зеленые сени, // Где птицы щебечут, где скачут олени... III. А там уж и люди гнездятся в горах, // И ползают овцы по зланным стремнинам, / И пастырь нисходит к веселым долинам, // Где мчится Арагва в тенистых берегах, // И нищий наездник таится в ущелье, // Где Терек играет в свирепом веселье...

Таким образом, сложное построение мира «Кавказа» как социального и природного универсума потенциально заключает в себе источники многих, в том числе и противоречивых, мотивов. В этом смысле роль пушкинского стихотворения чрезвычайно важна для развития всего цикла. Стихотворение «Кавказ» становится своеобразным кульминационным центром, некой вершинной точкой цикла. «Кавказ» как бы вбирает в себя мотивы предыдущих произведений цикла и определяет мотивы последующих. Например, строка «первое грозных обвалов движенье» вызывает в памяти стихотворение «Обвал»: мотив «вражды бесполезной», возникающий в заключительном шестистишье «Кавказа», неминуемо связывается в дальнейшем с антивоенными стихотворениями цикла «Из Гафиза» – «Делибаш» и «Дон». В этом смысле переход от образов последней строфы «Кавказа» к образам последующих стихотворений выглядит закономерным.

«Вражда бесполезная» стихийных сил природы, нашедшая отражение в концовке стихотворения «Кавказ», переходит (трансформируется) в дальнейшем в мотив организованной вражды людей, несущей бессмысленную гибель и разрушение. Этот мотив подхватывается уже стихотворением «Из Гафиза», но свое наиболее яркое воплощение он находит в следующем стихотворении «Делибаш».

Действие в стихотворении развивается как бы *по законам марионеточного театра*. «Делибаш» и «казак» – не более чем фигурки военно-исторического спектакля, перемещением которых управляет некая сверхличная злая воля. Они остаются глухи к призывам поберечь свою жизнь и изначально обречены на взаимное истребление, что и подтверждает концовка текста: «Делибаш уже на пике, // А казак без головы».

В заключительных стихотворениях цикла Пушкин отказывается от субъектных форм лирического высказывания и связанных с ними прямых оценок происходящего. Личное местоимение «я» здесь почти не встречается. Отметим также, что все три стихотворения цикла – «Из Гафиза», «Делибаш» и «Дон» – написаны четырехстопным хореем – размером, близким к народно-песенной традиции. Лирический герой словно устраняется из поля зрения читателя, предоставляя ему право самому вынести свои суждения и оценки. Последнее стихотворение «Дон» органически завершает художественное развитие цикла.

Это стихотворение служит своеобразной «развязкой» сюжета путешествия лирического героя цикла, разрешением многих его коллизий, в частности коллизии войны и мира. Символична поэтическая топонимика пушкинского стихотворения. Дон – «прославленный брат», Араке и Евфрат – его «далекие сыны». В воображаемом «братании» рек Аракса, Евфрата и Дона как символов трех миров – России, Кавказа и Турции – как будто содержится надежда на преодоление «вражды бесполезной».

Продуманный порядок лирических произведений придает всему циклу динамизм, особую направленность развития, подчиненного «логике» путешествия. «Странствие» лирического героя носит, однако, поэтический характер.

Литература

1. Бонди С.М. Черновики Пушкина. М.: 1971.
2. Даль В.И. Толковый словарь. М.: 1994.
3. Модзалевский Л.Б. Новое о неосуществленном издании стихотворений Пушкина 1836 г. // Книжные новости. 1936. № 7.

M.N. Darwin

Russian State Humanitarian University

e-mail: mhldarwin@gmail.com

The author as a subject of consciousness in the context of lyrical cyclization (On the example of "Poems composed during the journey" (1829) by A.S. Pushkin)

Keywords: cycle, composition, lyrical subject, author, artistic space.

The article discusses the peculiarities of the composition of the cycle of Pushkin's "Poems composed during the journey" (1829), containing organized by the author's group of poems (podzilla), involving, on the one hand, the traditional romantic motifs of "local colour" (an unexpected meeting of the hero with the "savage", ekphrasis (description) of the majestic and romantic nature of the Caucasus, heroism of military events, on the other – unconventional realization of these events. In Pushkin's cycle, the romantic becomes existential, a borderline between fate and freedom, submission and submission, war and peace. Pushkin's cycle is an expression of the author's vision based on a subjective, interiorized image of the world.

УДК 821.161.1.09

ГЕРОИ-БУНТАРИ В ДРАМАТУРГИИ Е.Н. ЧИРИКОВА

Ключевые слова: драматургия, реализм, русская литература, революция, Е.Н. Чириков, типы героев.

В статье раскрываются аспекты драматургии Е.Н. Чирикова: особое внимание уделяется специфике модели героя. Анализ пьес позволяет утверждать, что писатель использует свой жизненный опыт для воплощения идейно-художественного замысла. Устанавливается влияние фактов биографии Е.Н. Чирикова на создание образов социал-демократов. Прослеживается развитие творческого интереса драматурга к вневременным характеристикам типа героя-бунтаря.

Евгений Николаевич Чириков (1864–1932) – яркий прозаик, драматург, публицист и автор кино-сценариев начала XX века. Его пьесы шли не только на территории всей Российской империи, но и в Германии, Австрии, Чехии, Франции, США. Театральными постановками драматических произведений Е.Н. Чирикова занимались К.С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, К. А. Марджанов, И.А. Тихомиров и др.

В пьесах писателя соединялись собственный жизненный опыт и отражение общественно-политических проблем начала столетия. Модель героя в пьесах драматурга связана с процессом формирования гражданской позиции автора под влиянием идеологических течений времени. Появление героя-бунтаря в произведениях Е.Н. Чирикова обусловлено активной политической борьбой и увлечением идей революции в юности и постоянным сознанием долга перед народом. Большинство персонажей отличается яркая идеологическая маркированность, т.е. принадлежность к социал-демократам, эсерам и эсдепам.

Новый тип личности революционера интересовал писателя, потому что в нем чувствовалась некая сила. И это не случайно. В 1887 году драматург участвовал вместе с Лениным в студенческой сходке, после которой оба были исключены из Казанского университета. Будущий вождь пролетариата посещает собрания, проводимые на квартире писателя в 1893 году. Это отражено в ленинской «Биографической хронике», несмотря на их разногласия: «Ленин в Казани посещает собрания передовой революционной молодежи на квартире исключенного из Казанского университета Е. Чирикова» [3, с. 40]. Они пересекаются в самарской ссылке, имеют круг общих знакомых и увлечений, прекрасно осведомлены об общественно-литературной деятельности друг друга. Кроме того, брат жены драматурга В.Г. Чириковой, М.Г. Григорьев, был одним из первых российских марксистов, единомышленником Ленина. Е.Н. Чириков также печатался в легальной промарксистской газете «Жизнь». Поднадзорное положение и запрет проживать в столицах послужили причиной переезда Е.Н. Чирикова в Минск, где он проживал в 1896 – 1901 гг. Здесь он также был связан с местной, революционно настроенной интеллигенцией. На службе в контроле Либаво-Роменской железной дороги он познакомился с социал-демократами Сергеем Мержинский и Петром Румянцевым, в доме которого был первый съезд РСДРП.

Политическая программа социал-демократов была привлекательна для молодежи своей этической стороной, материалистической трезвостью и историческим оптимизмом, в котором свобода и счастье – синонимы. Знакомство с ней – признак ума: «Владимир. Хочешь, дам Маркса? Сразу на пятьдесят процентов поумнеешь!» («Мужики», 1905) [9]. Сам формирующийся новый герой – революционный борец – не должен был принимать любые формы аскезы, отрекаться от собственного счастья ради кого-то, но постоянно стремится к нему. Социал-демократ Владимир говорит: «Я сам распоряжаться жизнью хочу!»

Русского студента Березина, Боруха и рабочего Изерсона («Евреи», 1904) и марксиста Владимира Городецкого («Мужики», 1905) объединяет активный социальный протест, неприятие существующих общественных норм, религиозных ограничений, отрицание семьи. Изерсон открыто излагает свои требования: «А мы не можемъ так жить! Не можемъ! Мы вымираемъ с голоду, нас заставляют кушать другъ друга... наши дѣти не имеют молока» («Евреи», 1904) [5, с. 20]. Реплики, включающие цитаты немецких социал-демократических программ, не только раскрывают мировоззрение героев, но и уровень идеологической подготовки.

Особенностями данного типа становятся радикализм, незнание жизни, ложная идеализация отдельных социальных явлений, нигилизм, потребность в самовыражении, оторванность от реальности. Для студента социал-демократа важно участие в революционном движении: «Я давно бы мог приехать, да не хотелось... Митинги, рефераты, доклады...» («Мужики», 1905) [9]. Герои не-

редко нивелируют традиции и устои, которые представлялись гордостью России, формировали ее как нацию.

Марксист-большевик Владимир в пьесе «Дом Кочергиных» (1909) настроен наиболее радикально. Содержательная и формальная стороны его реплик свидетельствуют о том, что герой не склонен к диалогу со своими оппонентами: «Ничего нового вы намъ, дядя, не скажете!...»; «Мы, дядя, родственники – это вѣрно... и живемъ подъ одной крышей этого дома..., но дружба въ данном случаѣ необязательна...» [4, с. 160]. Он, подражая пролетариям, ходит в черной блузе, не желая снимать ее даже на именинах сестры. Отсутствие элементарного уважения к родителям и близким, подчеркивается Е.Н. Чириковым во фразах: «Жрать, как собака, хочу...». Верность позиции заставляет его уйти из дома, чтобы не есть хлеб отца-«барина». Драматург не осуждает, но и не идеализирует Владимира: для него более важно создать такой образ героя времени, который был бы типичным для среды.

Е.Н. Чириков полагал, что «разрешение социальных вопросов – дело очень трудное и сложное, а дело претворения социальных планов в действительную жизнь еще труднее, а, кроме того, когда за него берутся фанатики, полунеужды и слеповерующие, – то дело страшное, грозящее гибелью стране, народу» [11, с. 130]. Юный возраст и политическая незрелость «борцов» приводит их к суициду или трагической смерти. Владимир из «Дома Кочергиных», гибнет во время демонстрации. Как следствие, драматург именует таких героев «чужестранцами» (см. повесть «Чужестранцы») – людьми чуждыми чаяниям и потребностям российского общества начала XX столетия.

Реализация данного типа героя прослеживается в пьесе «Мужики» (1905). Драматургу важно было показать, что крестьяне – значимая сила на политической арене, а не «мелкие буржуйчики», как называл их Ленин. Е.Н. Чириков пытается доказать, что «мужик» – не механическая слепая сила (см. брошюра В. Ленина «Пересмотр аграрной программы рабочей партии», СПб., 1906). Таким художественным решением писатель оппонирует социал-демократическим идеям, что позволяет говорить о начале активной критической полемики драматурга с марксистами, завершившейся утверждением антигуманности марксизма.

Стихийность протеста – результат потери веры в царский манифест и честность помещиков, что мотивировано неразрешимыми в данный исторический момент социальными противоречиями. Выделив и индивидуализировав два образа «бунтарей» – Ивана Ключникова, «угрюмого крестьянина с правильными чертами строгого лица», и Степана «из Сухого Дола со сверкающими ненавистью глазами», драматург делает их выразителями чаяний массы. Непримируемость крестьян и аграриев становится лейтмотивом пьесы: «они премудры: с камня лыки дерут», «хвали сено в стогу, а барина в гробу» [9]. Иван требователен, обладает чувством собственного достоинства, тверд в своих позициях. Отметим, что подлинный крестьянин, обвиняемый на Глуховском процессе (см. рассказ Е.Н. Чирикова «В Сахарном королевстве: по поводу Глуховского протеста») – прототип Ключникова. Герой сопровождает подписание помещиками дарственной на землю для мужиков словами: «...Все одно: не житье вам здесь... Всех, как вшей из рубашек выжарим» [9].

Степан озлоблен на жизнь, потому что попытка заработка в городе не удалась. Он «смутьян и революционер высокой пробы», «к барам он имеет ненависть непримиримую» [1, с. 6]. Герой проявляет необычную для крестьянина дерзость – садится в барское кресло, нарушая неприкосновенность собственности «хозяев». В его репликах есть черты сказочного героя или персонажа народного театра, который надсмехается над глупым барином. За главными бунтарями Ключниковым и Степаном крестьян заставляет следовать вера в лучшее будущее и наивность – характерное для мужицкой психологии сочетание. Эти качества отражены в диалогах:

Старик (таинственно). И сказывали, всем спосobie от казны, кому семенами, а кому деньгами... Кто как желает... Как я сказывал, так оно и выходит.

Корявый мужичонко. И лошадей выдадут... У кого ежели нет. Без лошадей какой я хрестьянин! Назола одна. На бабе пахать не будешь. (Всеми овладевает радостное настроение.) [9]

Портреты крестьян из пьесы «Мужики» (1905) можно соотнести с обрисовкой рабочих в пьесе М. Горького «Враги». Если для Е. Н. Чирикова характерен схематизм и малая драматургическая активность персонажей, то героев М. Горького отличает ярко выраженный психологизм. В диалогах представителей крестьянского сословия отражаются факты из их жизни, заимствованные автором из документальных источников (холерные бунты, поджоги помещичьих владений, крестьянские выступления, митинги и пр.). Герой-бунтарь был необходим Е. Н. Чирикову для демонстрации реальных потребностей народа, которые должна понимать интеллигенция.

Четкая поляризация действующих лиц позволяет выделить тип «бунтаря» в «драматических фантазиях» писателя. Драматург отходит от идеологической маркированности. Героев отличает активный протест против действительности, не имеющий личных мотивов, а поэтизация их образа основывается на стилизации и аллегории. В пьесе «Красные огни» (1907) к бунтарям отно-

сятся все действующие лица, имеющие полное имя: Старик, его сыновья Урбин и Эол, Зойла, Матильда. Урбин и его невеста Зойла противостоят гнету «верхов» и готовы к любым жертвам во имя свободы. Мифологизация действующих лиц дает основание констатировать проявление архетипа «бунтаря». Неслучайно, желание увидеть солнце – это один из источников их протеста: «Быть может, нам украдкой улыбнется румяный отблеск солнца золотого...», «Да, солнце недалеко... Желая всем вам солнце увидеть!» («Красные огни», 1907) [7, с. 14]. Солнце – символ свободы и независимости. Герои подготавливают бунт против Идола, который является неодолеваемым предметом поклонения. Идеино произведение сближается с пьесой М. Горького «Дети солнца» (1905).

В пьесе «Легенда строго замка» (1907) Габрио поднимает восстание против «верхов. Е.Н. Чириков наделяет его внешностью, характерной для романтического героя: «Глаза его горят и кажутся изумительно большими, движения порывисты и рѣчь пропитана злобой и ожесточением» [8].

Представители социалистической критики упрекали Е. Н. Чирикова в размытости типа «бунтаря». В. Воровский в литературном наброске 1907 г. пишет о таком герое в «Легенде старого замка»: «Габрио, быть может, нарочно заразившийся ради этой цели, – это цельный, сильный, яркий тип» [2, с. 173], но Габрио, принесящий болезнь случайно, соответствовать образу борца не может» [2, с. 173].

Завершающим этапом художественного поиска Е.Н. Чирикова стало утверждение всемогущей силы любви, которая является основой всеобщего счастья. В таком контексте герой-бунтарь теряет свою значимость и актуальность: «Все религии, все социальные утопии, все научные теории о будущем социальном счастье в конечном счете питаются от живой воды того же источника жизни – любви человека к человеку» [6].

Таким образом, тип «бунтаря» реализован в образах разночинных интеллигентов социал-демократического лагеря и крестьян, которые выделяются из своего окружения образованностью. Мифологизированных героев «драматических фантазий» отличает высокий уровень духовного развития. Представители данного типа проявляют активный протест против установившегося порядка и власти, выражая его в своих действиях.

Литература

1. Басаргин, А. (А.И. Введенский) Критические заметки. Переоценка ценностей в народной массе // Московские ведомости. – М. 1906. – № 105. – 22 апреля. – С. 6
2. Воровский, Вацлав Вацлавович. Статьи о русской литературе / В. Воровский. – М.: Худож. лит., 1986. – 447 с.
3. В. И. Ленин: Биографическая хроника: 1870–1924 : в 11 т. – М.: Изд-во полит. лит., 1970. – Т. 1: 1870–1905 / Под общ. ред. Г. Н. Голикова, Г. Д. Обичкина, А. А. Соловьева. – 627 с.
4. Чириков, Е. Н. Дом Кочергиных / Е. Н. Чириков // Общественная драма: в 17 т. – Москва, 1917. – Т. 8. – С. 153–231.
5. Чириков, Е. Н. Евреи: Пьеса в 4 акт. / Е. Чириков. – Санкт-Петербург: Знание, 1906. – 80 с.
6. Чириков, Е.Н. Зверь из бездны / Е.Н. Чириков// Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chirikow_e_n/text_1926_zver_iz_bezdny.shtml. – Дата доступа: 10.02.2020.
7. Чириков, Е.Н. Красные огни: Драм. фантазия: Пьеса в 3 д. / Евгений Чириков. – Berlin: J. Ladyschnikow, 1907. – 54 с.
8. Чириков, Е.Н. Легенда строго замка / Е.Н. Чириков// Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belarus.by/ru/about-belarus/natural-history>. – Дата доступа: 10.02.2020.
9. Чириков, Е.Н. Мужики / Е.Н. Чириков// Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belarus.by/ru/about-belarus/natural-history>. – Дата доступа: 10.02.2020.
10. Чириков Е. Н. На путях жизни и творчества. Отрывки воспоминаний / Е. Н. Чириков // Лица: Биографический альманах. Вып. 3. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. – С. 281–418.
11. Чириков. Е. 1917 г. Умные разговоры / Е.Н. Чириков. – Киев: «ФОР Ретивов Тетяна», 2017. – 320 с.

H.V. Dziskavets

Belorussian State University
e-mail: pokaloannvas@mail.ru

Heroes-rebels in E.N. Chirikov's plays

Key words: drama, realism, Russian literature, revolution, E.N. Chirikov, types of heroes

The article reveals the aspects of plays by E.N. Chirikov; special attention is paid to the specifics of the hero model. The analysis of plays allows to say that the writer uses his life experience to embody an ideological-artistic plan. The article considers the influence of the facts of the biography of E.N. Chirikov on the creation of images of social-democrat. We also treat the development of creative interest of the playwright to timeless characteristics of hero-rebel.

УДК 821.161.1-82-2

**ОТРАЖЕНИЕ ПРОТОТИПИЧЕСКИХ ЧЕРТ В ОБРАЗЕ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ
ПЬЕСЫ Л. УЛИЦКОЙ «СЕМЕРО СВЯТЫХ ИЗ ДЕРЕВНИ БРЮХО»***Ключевые слова: житие, агиография, главный герой, заимствование, аксиология.*

В статье рассматриваются художественные особенности образа Дуси – главной героини пьесы Л. Улицкой «Семеро святых из деревни Брюхо». Данный персонаж сопоставляется с прототипом – мученицей Евдокией – с тем, чтобы выявить как прямые заимствования, используемые автором, так и трансформации, позволяющие создавать индивидуализированный образ героини пьесы. Внимание привлекают как доминанты портрета, житейский обиход, поведенческие модели, так и система ценностей религиозной картины мира.

Пьеса Л. Улицкой «Семеро святых из деревни Брюхо» была опубликована в книге пьес «Русское варенье и другое» в 2008 году. Представляя данный сборник в Москве, автор рассказала также о том, что основана она на реальных событиях. По словам Л. Улицкой, которые приводит ИТАР-ТАСС, «в начале 90-х годов была издана книга, написанная священнослужителем, который собрал рассекреченные материалы, связанные с гонениями в 1917 году на около церковных людей – нищих, юродивых и блаженных. Их убивали, сажали в тюрьмы – подобная трагедия произошла и в деревне Пузо, которая в книге получила название Брюхово» [2].

Не вызывает сомнений тот факт, что в основу пьесы было положено житие преподобномученицы Евдокии (Шиковой) и ее послушниц, которое входит в состав первой книги иеромонаха Дамаскина (Орловского) «Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской Православной Церкви XX века. Жизнеописания и материалы к ним», опубликованной в 1992 году. Объектом исследования настоящей работы является художественное своеобразие образа главной героини пьесы Л. Улицкой, а предметом выступает прототипический компонент в поэтике художественного образа. Полагаем, что сопоставление образа главной героини пьесы, Дуси, с Евдокией позволит не только иллюстрировать стремление автора к воссозданию реальных черт подвижницы, но и выявить специфику данного персонажа, который (при первом прочтении произведения) многим может показаться странным, а его некоторые слова и поступки – непонятными. Следует учитывать, что образ Евдокии – прототипа главной героини пьесы – органично вписан в религиозную картину мира. Блаженная Дуся, как и Евдокия, действительность воспринимает иначе, чем обычные миряне, а ее духовно - нравственные ориентиры определяются аксиологией и философией православия. Поэтому можно предположить, что в житии преподобномученицы Евдокии следует искать ответы на многие вопросы, связанные с образом героини пьесы.

Обратимся к анализу образа главной героини пьесы. Блаженная Дуся (Авдотья Ивановна Кислова) – женщина средних лет, живущая в доме с тремя хожалками (отметим, что это слово упоминается в житии, где сказано, что именно так Поля называла келейниц). Она прикована к постели («Я вона сорок лет все лежу» [3, 37]) и крайне редко покидает свой дом, который выступает своеобразным центром притяжения в пьесе. «Обезножила» она в молодости, когда перед самым венцом пропал ее жених Прокл. В житии же все объясняется болезнью: «Когда Дуне было за двадцать лет, она сильно заболела. Дело было на святках, Дуня кричала: “Умру, у меня жар”. Девушки ее вынесли во двор и вылили на нее два ведра холодной воды. Потом она им говорит: “Несите меня в келью”. И положили ее на лавке, и после этого она уже не вставала» [1, 94]. Трансформации в данном случае, как представляется, объясняются не столько стремлением автора ввести в повествование любовную коллизию, сколько установить крепкие связи с юродствующим Проклом – Маней Горелой: внешне противопоставленных персонажей объединяет важнейшая функция сохранения духовных основ в мире, погрязшем во всевозможных грехах.

Четки и платки, как важные элементы портрета героини, также заданы в житии. Плаксивость заимствована у прототипа: если блаженная Евдокия обычно на нарушения послушниц реагирует плачем, то и Дуся в аналогичных ситуациях плачет или говорит плаксивым голосом.

Быт дома Дуси подчинен раз и навсегда установленному порядку. Большинство правил, судя по всему, Людмила Улицкая узнала из жизнеописания. Так, например, молитвенное общение, чтение священных книг, песнопения были требованием и нормой повседневной жизни как Евдокии, так и Дуси. Приведем в качестве примера такую авторскую ремарку: «Из дома слышится стройное пение. Поют акафист Божьей Матери. Пение то стихает, то усиливаясь, то переходя в ритмическое чтение псалмов, будет звучать все время» [3, 53]. Сравним с фрагментом жития Евдокии: «Правило

Дуни было таково. Неопустительно ежедневно пели образу Владимирской Царицы Небесной. Это было общее пение, вечером в восемь часов начинали, и продолжалась служба до двенадцати часов ночи <...> Утром начинали молиться с пяти часов утра, а иной раз по слабости – с шести утра. И молились до 12 часов дня» [1, 96]. В это время посетителей не пускали, читались Псалтырь, евангелие, каноны и акафисты, молящиеся били поклоны и пели.

Домашний обиход «кельи» связан с рядом ритуализированных действий. Мученица Евдокия, к примеру, имела обыкновение осенять крестным знаменем все, что было ей предназначено. Для сравнения обратим внимание на такую ремарку в пьесе: *«Дуся благословляет Настю. Та начинает накрывать на стол – совершенно ритуальное действие. Настя подносит Дусе скатерть. Та крестит ее в чetyре угла, потом ложки, чашки – каждый предмет»* [3, 27]. Или другой пример ритуализации обыденной, как кажется, даже недостойной внимания процедуры – умывания. Прежде чем Дусю начнут умывать, она крестит полотенце и все сосуды. В кувшин с обычной водой вливают немного святой воды из бутыли. Объяснение также можно найти в житии, где описаны не только гигиенические процедуры, но и отношение к воде и способу ее «добывания». Так, в частности, Евдокия принимала только ту воду, которую послушницы должны были приносить ежедневно для различных нужд с учетом ряда правил: *«Воду надо было качать колесом и непременно натоцак, и было это очень тяжело, а Дуня при этом скажет: “Тверди Богородицу и иди ни с кем не говори...” <...> Когда выкачаешь воду, нужно было огрaдить все крестным знаменем и ведро сполоснуть, и если кто застанет, никого не стыдиться и молча идти с водой обратно. Если случится, покойника несут или о покойнике ударяют, или с топором или с косой кто встретится, падаль какая-нибудь, хоть до Дуниного крыльца донесут, а только в двери не войдут, воду надо было вылить на землю и идти за другой»* [1, 97-98]. Подобное отношение к воде замечаем и в пьесе: *«Антонина, в монашеском одеянии, в апостольнике подходит к крыльцу с полными ведрами. Увидев посетителей, выплескивает воду на землю и уходит откуда пришла»* [3, 10]. Далее пришедшие к блаженной посетители будут обсуждать увиденное так: *«ВЕРА. А чего ж она ее выливает? А в тот раз прям с крыльца выплеснула. СУЧКОВА. Это по Дусину слову: если зверь нечистый или человек сренется, или колокол грянет, или еще чего, не знаю, то вода портится. Уж ни на мытье, ни на питье Дуся нипочем ее не примет»* [3, 11]. В другом эпизоде Антонина воду не донесла лишь потому, что собака залаяла.

Список ограничений (конечно, в гораздо более развернутом виде) представлен в житии Евдокии. Закономерно возникает вопрос: «Зачем так усложнять обыденные явления?» Ответ на него находим в житии: *«Пройти многократно с ведрами – и вылить, поставить условие, чтобы дом строили без шума (об этом дальше) – и оставаться без дома. За многими ее требованиями предчувствуется иное ощущение и созерцание мира <...> Кроме того, множество ограничений – это условие для подвига»* [1, 98].

Следует отметить, что у Дуси, как и у ее прототипа, было свое представление о границах должного и допустимого, которое распространялось не только на отношение к воде, но и к подавляющим, людям, животным, и суть его можно свести к бинарной оппозиции – «чистое» // «нечистое». К примеру, в житии читаем: *«Хлеб она потребляла от одних людей. Там женщина пекла с молитвой. Принесет в чистом, и когда принесет, пели От святых иконы Твоея»* [1, 100]. А в пьесе, когда Рогов приносит самогон и еду в тряпице, его просят все это убрать, Антонина объясняет: *«Да она с юности своей мяса не ест, а зелья твоего с роду в рот не брала»* [3, 42]. Или вот такое отношение к собаке: *«Ой, сколько же терпеть-то, Господи? В дом ко мне собаку позаную принес, бусурманское отродье! Неси ее отседова»* [3, 43].

Мученица Евдокия неустанно истязала свою плоть. Сухари, как и старую одежду, она складывала себе в постель: *«Те куски, которые она завязывала и клала в постель, после шести недель клала себе за спину, на них спала, на сухарях, в холоде и во вшах»* [1, 99]. Но эти сухари вмещали силу исцеления. Так, например, в житии говорится о послушнице Анне, которая часто обкрадывала Дуню. После того как на двух возах она вывезла все ее добро, а через время вернулась – то упала в келье. *«Трое суток Анна кричала: “Предайте смерти”. Потом Дуня дала ей сухарей, и она исцелилась. И снова стала исправно петь и читать»* [1, 96]. А в пьесе одна из героинь утверждает: *«Она тебе сухарика даст моленого, и отойдет. У ней молитва крепкая: и больных исцеляет, и бесов изгоняет»* [3, 14].

Одним из способов умерщвления плоти, к которым прибегают подвижники, является ношение вериг. Житие поясняет, что Евдокия *«носила вериги, которые у нее были за поясом и никому не разрешала касаться этого места»* [1, 99]. А в пьесе Тимоша сообщает, что *«на Дусе одежда такая ветхая, что под руками разлезлась, а на теле вериги, аж до мяса вьелись»* [3, 66]. С истязанием плоти связаны также вши. Так, Евдокия *«одну ночь чулки заставляла греть, а другую заставляла вшей бить, даст свечку и бей. Когда вшей бьют. Читают Богородицу, и только кончат, Дуня кричит: “Не всех убила, ногу вошь кусает”. А во время молитвы никогда ни на что не жаловалась, только во время сна»* [1, 99]. Далее в житии появится такая деталь: кокон из завшивленных волос. В пьесе Антонина по требованию Дуси начинает искать в ее волосах вшей, *«продолжая читать псалмы»* [3, 43].

Ограничения касаются в том числе питания, причем и в житии, и в пьесе чаще всего упоминается в качестве основы рациона просфора, которую, разделив, героини едят, смочив святой водой.

Примечательно, что Евдокия и Дуся не только сами ведут аскетический образ жизни, но и превращают в трудничество жизнь хожалок, неустанно заботясь об их духовном становлении. Этим мотивированы ограничения и правила, а также особые формы испытаний. Так обе героини имеют обыкновение жаловаться на своих хожалок и стыдить их. *«И чаю испить не дадут, злыдни такие. День на исходе, они все самовар не ставят, за водой не ходят, – утверждает в одном эпизоде Дуся, а затем, плача, продолжает, – И так расстроят, так расстроят, разобидят, и молиться бедной Дусе не дадут»* [3, 20]. Претензии героини могут показаться безосновательными и несправедливыми, а потому необъяснимыми и странными. То, что так ведет себя подвижница неслучайно, поясняется в житии: *«Мало кто ее подвиг понимал. Она плачет, жалуется на хожалок, а сама так велит. И тут же плачет и улыбнется. Поле она сказала: “Если я тебя при людях буду ругать, ты не смущайся”. – “Они меня не моют и рубахи мне не дают”, – и заливается при этом слезами»* [1, 101-102]. Очевидно, терпение, борьба с гордыней, смирение и послушание являются важнейшими условиями духовного становления хожалок. Причем Евдокия и Дуся, неоднократно иллюстрирующие ключевые ценности православия, настаивают на том, что земная жизнь – лишь пролог к жизни вечной, право на которую человек может получить богоугодным образом жизни. В этой связи примечательны слова Дуси о том, что «на страдание рожденные» люди должны неустанно трудиться о росте духовном. Безрадостное (с точки зрения обывателя) существование, таким образом, освещается высшей целью, которую Дуся формулирует просто: *«Здесь потрудишься, там порадуешься»* [3, 21].

В результате богоугодный образ жизни подвижниц дает им возможность обрести «небесные дары»: молитвенные заступницы – провидицы, целительницы и, в соответствии с канонами агиографии, являют чудеса. Примечательно, что в описании провидческого сна Дуси Людмила Улицкая использует многие детали текста жития. Так, в пьесе Дуся рассказывает: *«Вот мне сон-то снился! (Смеется ехидно). Кто у меня живет, и Вера покойная тоже, все стоят с букетами, и у всех розы, у кого белые, у кого розовые или голубые, а кто ко мне приходил да приносил милостыню, у того ветки-вайи и можжевельниковые, в синих ягодах. А ты, Антонина, и ты, Марья, стоите около меня с прутьями сухими, потому что не имеете послушания и молитесь плохо»* [3, 20]. В житии описание сна представлено так: *«Один раз во время утреннего правила Дуся обмирала часа на три. Через четыре дня она сказала, что видела сон: “Кто у меня поет, все стоят с букетами в руках, у всех розы, у кого белые, у кого розовые и даже голубые, у кого можжевельник, и у всех ветки, кто приходил ко мне; у Анны книга с золотыми буквами (она читала хорошая была), а Поля с Дашей стоят около меня с сухими прутьями, они не молятся”»* [1, 115].

Эти и другие примеры позволяют судить о том, насколько внимательно и бережно переносит автор черты прототипа на Дусю, стремясь, однако, создать индивидуализированный образ блаженной, подчиненный решению художественной задачи. Заимствования, по нашим наблюдениям, обнаруживаются также в системе образов хожалок, на сюжетно-композиционном уровне, в способе разрешения конфликта и на других уровнях поэтики произведения (следовательно, оговоримся, научные изыскания в данной области могут быть продолжены), причем нередко подвергаются творческому переосмыслению. Житие Евдокии самоценно само по себе, а под пером Улицкой история последних дней жизни и смерти подвижницы становится основой для художественного осмысления широкого круга проблем – о вере и безверии, праведности и грехе, святости и духовном оскудении и пр., – которые, судя по замыслу автора, не теряют своей актуальности и по сей день.

Литература

1. Иеромонах Дамаскин (Орловский). Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской Православной Церкви XX века. Жизнеописания и материалы к ним / И. Дамаскин. – Тверь: Булат, Книга 1, 1992. – 237с.
2. Людмила Улицкая представила в Москве книгу своих пьес [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.newsru.com/cinema/20feb2008/ulizkaya.html>. – Дата доступа : 15.12.2019.
3. Улицкая, Л. Русское варенье и другое / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2008. – 256 с.

V.G. Dolgov

Alecu Russo Balti State University (Republic of Moldova)
e-mail: slavapprav@gmail.com

The reflection of prototypical features in the image of the main character in L. Ulitskaya's play “Seven Saints from the Bryuho Village”

Keywords: life, hagiography, protagonist, borrowing, axiology.

The present article considers the artistic features of Dusea's image – the main character of the play “Seven Saints from the Bryuho Village” by L. Ulitskaya. The character is compared with her prototype – the martyr Evdokia – in order to identify both direct borrowings used by the author and the transformations that allow the author to create an individualized image of the protagonist of the play. Attention is drawn not only to the dominants of the portrait, the lifestyle, behaviours, but also to the value system of the religious picture of the world.

УДК 82-343.4

**«ЧУДЕСНЫЙ МИР»
В СКАЗОЧНОЙ ПОВЕСТИ КИРА БУЛЫЧЕВА «ЗАПОВЕДНИК СКАЗОК»**

Ключевые слова: литературная сказка, сюжет, мотив, образ, трансформация.

Аннотация: Статья посвящена исследованию чудесного мира в повести Кира Булычева «Заповедник сказок». Особое внимание отведено рассмотрению влияния времени на модификацию жанра литературной сказки. Выделяются и описываются основные компоненты произведения, играющие роль сюжетообразующих факторов.

Кир Булычев (1934–2003), известный широкому читателю по знаменитому циклу о «девочке с Земли», Алисе Селезнёвой, в повести «Заповедник сказок» (1985) создает чудесный мир русских сказок как единое художественно-семантическое пространство. Название повести указывает на то, что автор, создавая свое произведение, воспользовался «фольклорно-сказочным материалом». Ничего экстраординарного в подобном отношении художника к сказке в принципе нет. Литературе свойственно широкое обращение к устному народному творчеству. Однако «заповедник» сказок по-особому формирует чудесный мир повести.

«Заповедник сказок» написана в 1980 году, а впервые опубликована в 1985. Действие повести происходит на Земле в далёком будущем. Главная героиня – Алиса Селезнева, отправляется в «Заповедник сказок», чтобы разгадать загадку исчезновения директора Ивана Ивановича Царевича. Чтобы увидеть сказочные доминанты повествования, определимся с тем, что входит в содержание термина «сказка». Термин «сказка» [7, с. 410] по отношению к фольклорному жанру пришел к нам только в XVII веке.

Литературная сказка – это «авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей, произведение, в котором волшебное чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей» [1, с. 234]. Ключевой особенностью здесь является тот факт, что литературная сказка имеет конкретного автора. Она отличается от фольклорной сказки более обширными описаниями, причудливыми сюжетами, а также многообразием форм.

Естественно, что литературная сказка возникла в творческом переосмыслении народной сказки. При этом она получила в наследство от фольклора многие черты. Например, фантастический сюжет, который основан на быте, счастливый финал, мораль, победа добра над злом, четкое разграничение героев на добрых и злых. К тому же, устное народное творчество играет важную роль в формировании личности: «воспитывать ребенка словом начинает фольклор, устная народная словесность» [4, с. 31].

В повести Кира Булычева «Заповедник сказок» с первого прочтения угадываются фольклорно-сказочные мотивы. Само слово «мотив» – это «формула, отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшая особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный, одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки...Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разнородных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов» [3, с.307]. То есть, это неизменяемая литературная модель, которая в любом определенном произведении способна принимать различную форму в соответствии с материалом, темой, авторской идеей и другими художественными задачами.

Ниже мы рассмотрим определенные фольклорно-сказочные мотивы в повести Кира Булычева «Заповедник сказок». Начнем с мотива «необыкновенной страны», «чудесной страны», «страны чудес».

В нашей повести присутствует традиционное сказочное Тридесятое царство, которое заключено в заповеднике. Обратимся к статье Дж.Р.Р. Толкиена «О волшебных сказках». В разделе «Волшебная сказка» автор пишет, что «Для настоящей волшебной сказки...очень важно, чтобы все, в ней происходящее, было представлено как "реальное". Поскольку в волшебной сказке речь идет о "чудесах", она не терпит такого обрамления или заданной установки, которые бы свидетельствовали, что вся история в целом, внутри которой имеют место и чудеса, вымысел или фокус» [6]. То есть, в Тридесятом Царстве все «реально»: читатель не воспринимает Заповедник Сказок как нечто выдуманное. Совершенно не кажется странным, что в волшебной стране живут русалки, гномы и т.п. Наоборот, это Алиса рассматривается как сверхъестественный, чужеродный объект, ко-

торый там появился. «Как раз человек в сравнении с волшебными существами воспринимается как нечто сверхъестественное... а волшебные существа куда естественнее и ближе к природе, чем человек. Такими уж они родились» [6]. Именно поэтому гном Веня предлагает Алисе стать на время Золушкой, которой прежде не было в Заповеднике Сказок.

Этот волшебный мир замкнутый, его соприкосновение с миром реальным косвенно. Примером таких отношений является визит Кусандры, помощника директора в заповеднике по хозяйственной части, к доктору Селезнёву. В остальном, мир реальный и мир сказки никак не пересекаются, обычные люди приходят в заповедник, как в зоопарк, чтобы просто посмотреть на волшебные «экспонаты». Замкнутость волшебного пространства подтверждает тот факт, что при входе в заповедник все звуки реального мира исчезают. Да и та деталь, что сказочная страна расположена в заповеднике, наводит на мысль об изолированности данной реальности. Но стоит заметить, что пространство волшебной страны сконструировано по законам реального мира. В заповеднике есть свои правила, за нарушение которых можно отправиться в подвал в заключение, так же есть определенные социальные слои, так называемые управленцы и обычные граждане. В заповеднике живут все представители народных сказок: змей Горыныч («Медное, серебряное и золотое царства»), семь гномов (Я. Гримм, В. Гримм «Белоснежка»), Серый Волк (Ш. Перро «Красная Шапочка»), Дед Мороз со Снегурочкой («Сказки Деда Мороза и Снегурочки»), три поросенка («Три поросёнка»), Красная Шапочка (Ш. Перро «Красная шапочка») и другие.

Второй фольклорно-сказочный мотив — это проникновение Героя в необычную страну. Он в корне отличается от предыдущего мотива прежде всего тем, что напрямую имеет связь с настоящим миром. В волшебную реальность «Заповедника сказок» попадает обыкновенная девочка Алиса Селезнева, которая живет с папой в совершенно нормальном доме. Хотя тут стоит сделать небольшое отступление, сказав, что главная героиня не совсем «обычный» ребенок. Она учит марсианский язык, общается с друзьями по «видеофону», а ее отец, профессор Селезнёв, является специалистом по «животным с других планет». Но для «далекого будущего» все эти факты являются совершенно нормальными, а вот сказочные существа вызывают недоверие.

«– Но дракон не зверь, – сказала Алиса. – Он сказочное существо.

– Просто сказочных существ не бывает, – сказал отец. – Всему на свете есть научное объяснение. Только его не всегда сразу найдешь» [2, с.20].

Так же, стоит отметить специфический способ попадания героя в сказочную страну. Например, у Л. Керрола Алиса в первый раз падает в кроличью нору и попадает в «Страну чудес», во второй книге она проходит через зеркало. А у А.М. Волкова дом Элли переносит Ураган в Изумрудный город. Кир Булычев пошел другим путем. Алисе Селезневой показывает «запасной выход для служащих» гном Веня. То есть, вполне себе обыденная деталь. Во всех публичных местах присутствуют «служебные входы» для персонала, а «Заповедник сказок» является общественным учреждением.

Третьим фольклорно-сказочным мотивом являются путешествия во времени. Таким образом, читатель имеет дело с мирами, которые отделены друг от друга временем. Это может быть некий волшебный предмет, как например «маховик времени» у Гермiony Грейнджер в «Гарри Поттере и узнике Азкабана», который позволяет быть в двух местах одновременно, или это может быть посланец из прошлого или будущего, соприкосновение с которым помогает перемещаться во времени. В повести «Заповедник сказок» Кир Булычев использует настоящую машину времени, представленную в виде будки, которая при работе искрится и пускает дым. С ее помощью Кусандра отправился в «Легендарную эпоху», чтобы избежать наказания и не быть пойманным. Можно сказать, что это вполне традиционное для двадцатого века представление о машине времени.

Так же, нельзя обойти стороной мотив превращения. Он является одним из древнейших в литературе. В повести Кира Булычева директора заповедника Ивана Ивановича Царевича Кусандра превратил в маленького козленка. Важным фактором здесь является причина превращения – злой волшебник хочет сбежать со всеми сказочными существами в «эпоху легенд», чтобы стать «господином мира». И казалось бы, может его намерения благородны, когда звучит монолог Кусандры, о том, что все они прозябают в этом заповеднике, превращаются в камни, в экспонаты, когда «на нас глядят ихние культурные дети» [2, с.109]. Но в конце своей речи злодей замечает, что хочет быть «наглее всех, сильнее всех, богаче всех» [2, с.109]. То есть его намерения – это жажда власти и корысть. Таким образом, здесь раскрываются его истинные цели, а для их достижений Кусандре очень мешал Иван Иванович Царевич. Это и является причиной превращения директора заповедника в козленка.

Давайте обратимся к происхождению имени главного злодея в повести – «Кусандра». При первом взгляде, на ум сразу приходит каламбур: Кусандра-Кассандра. Всем известно, что Кассандра – это древнегреческая пророчица, чьим предсказаниям никто не верил. Именно она предвидела гибель Трои, но осталась не услышанной. Так может предсказание Кусандры о «прозябании и скуке», которые грозят Заповеднику Сказок, тоже правдиво? Просто его никто не слышит. Ведь в самом начале повести гном Веня сокрушается, что в новом времени никто не верит в сказки, даже Алиса

Селезнева. Ведь в век царствования науки, кажется совершенно абсурдным существование волшебства. Хотя в финале произведения, после всех испытаний вера в сказки снова возвращается.

Также стоит отметить еще один немаловажный фольклорно-сказочный мотив – победа добра над злом. Любой сказке традиционно присущ счастливый конец: герой проходит сквозь все испытания и добывается своего. Это отмечает связь между сказкой и нравоучительным рассказом, так как раньше все произведения народного творчества заключали в себе нравственный урок. Финал данной повести вполне можно назвать счастливым, так как злые помощники Кусандры наказаны, правда об исчезновении директора раскрыта. Но, сам злодей убежал в «Легендарную эпоху», и никто не знает, как расколдовать Ивана Ивановича Царевича. То есть финал произведения Кира Булычева можно назвать открытым. Хотя данная сказка продолжается в следующей повести писателя «Козлик Иван Иванович».

Итак, в 80-х годах XX века развитие жанра сказки особенно заметно. Если раньше она всегда основывалась на чуде, волшебных событиях, диковинных персонажах, то теперь сказка заимствует элементы фантастики («разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного» мира» [5, с. 407]). Ярким представителем таких модификаций и является Кир Булычев.

Исходя из всего сказанного выше, можно сделать вывод, что литературная сказка XX века несомненно унаследовала многие фольклорно-сказочные традиции. Например, волшебный сюжет, необыкновенные герои, магические предметы, победа добра над злом. Но у XX века есть свои требования времени: Космос, новые фантастические предметы и т.п. Даже подходы к фольклорно-сказочным мотивам изменились, в них сочетается фольклорно-сказочное и научно-фантастическое. Теперь, чтобы попасть в волшебную страну, не обязательно падать в кроличью нору или закружиться в урагане, достаточно пройти через «служебный вход». Злодеям не нужны красавицы, им нужны власть и деньги. Да и сам мир сказок, это не волшебная страна с бескрайними просторами, а заповедник, куда водят на экскурсии школьников. Но нельзя сказать, что Кир Булычев относится неуважительно к фольклорно-сказочным традициям, он просто соединяет народнопоэтическое, литературно-сказочное и научно-фантастическое, — таковы требования времени. А самое главное, что автор возвращает веру в сказки, поддерживает нравственные мотивы, помогая людям снова поверить в волшебство и учиться делать правильные выводы, отличать добро от зла.

Литература

1. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка». – Изв. АН СССР, серия лит. и яз. 1977, т. 36, № 3. с. 234.
2. Булычев К. Заповедник сказок - М.: Альфа-книга, 2018, с.20-109.
3. Веселовский, А.Н. Поэтики сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М., 1989. С.307.
4. Минералова И.Г. Детская литература: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007, с.31.
5. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. - М.: Просвещение, 1974, с.407
6. Толкиен Дж.Р.Р. О волшебных сказках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fairypot.narod.ru/story/Tolkien.htm>, - Дата доступа: 20.02.2020.
7. Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка. - М.: Просвещение, 1971 с.410

A.Yu. Dormidontova

Moscow Pedagogical State University

e-mail: nastya_dormidontova@mail.ru

“Wonderful world” in a fairy tale Kira Bulychева “Reserve of fairy tales”

Key words: literary tale, plot, motive, image, transformation.

The article is devoted to the study of the wonderful world in the story of Kir Bulychев “Fairy tale reserve”. Special attention is paid to the influence of time on the modification of the genre of literary tales. The main components of the work that play the role of plot-forming factors are identified and described.

Д.Я. Дрозд

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка

УДК 392.51(476)

ЭЛЕМЕНТЫ КАСМАГАНІЧНАЙ МІФАЛОГІІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ

Ключавыя словы: міфалагічны светапогляд, касмаганічная міфалогія свяцілы- апекуны, салярны культ, культ агню.

У артыкуле разглядаюцца элементы касмаганічнай міфалогіі, характэрныя для архаічнага светапогляду нашых продкаў, якія знайшлі сваё адлюстраванне ў беларускай вясельнай абраднасці, у яе фальклорных тэкстах і рытуальных дзеяннях: культ нябесных свяцілаў, у першую чаргу Сонца, звязаны з ім культ агню.

Для найбольш поўнага ўзнаўлення міфалагічнага светапогляду нашых продкаў варта ўзяць за аснову фундаментальны аналіз вуснай народнай творчасці і сістэмы рытуалаў, якія ёй папярэднічалі і з'яўляюцца яе асновай. Пры гэтым важна адрозненне міфалагічнага кампанента слова ці дзеяння ад сацыяльнага, бытавога, эмацыянальнага значэнняў. Аб'яднанне рытуальнага плана з планам міфалагічным характэрна для ўсёй паэзіі і пераходных абрадаў. Фальклор, народжаны рытуалам, не толькі адлюстроўвае яго дзеянні і тлумачыць іх. Ён утрымлівае і іншы, пазарытуальны аспект, звязаны са сканцэнтраванасцю ідэалагічнай і пазнавальнай сферы дзейнасці чалавека (элементы архаічнага мыслення, спецыфічныя ўяўленні пра свет і інш.).

Рэканструкцыя міфалагічнай свядомасці беларусаў немагчымая без расшыфроўкі той “кодавай сістэмы”, якая ляжыць у аснове фальклорных тэкстаў і рытуальных дзеянняў. Зыходзячы з адзінства міфа і абраду, тэарэтычнага і практычнага бакоў старажытнай культуры, дасканалы аналіз рытуалу вядзе да ўзнаўлення міфалагічнай сістэмы мінулага.

Мадэлюючы “вышэйшую рэальнасць”, заснаваную на адлюстраванні форм рэальнага жыцця, ствараючы ідэальныя вобразы-архетыпы, міф садзейнічае замацаванню пэўных законаў у прыроднай і сацыяльнай сферах. Вялікую ролю ў пераўтварэнні псіхафізіялагічнага хаоса ў сацыяльны “космас” адыгрываюць пераходныя абрады, якія суправаджаюць чалавека на працягу жыцця.

Вясельная абраднасць захавала старажытнае вераванне ў сувязь людскога жыцця з існаваннем касмічных з'яў. Прычынай перанясення зямнога шлюбу на вышэйшую серу стала сістэма вераванняў у шлюбныя сувязі неба і зямлі, сонца і зямлі, сонца і месяца, месяца і зоркі. Гэта прывяло да антрапамарфізацыі нябесных свяцілаў і стаўлення да іх як да апекуноў цырымоніі. Падобны матыў вядомы многім народам свету. Напрыклад, усе індаеўрапейскія касмаганічныя міфы ўтрымліваюць дуалістычнасць, з аднаго боку звязаную з нябесным пачаткам (мужчынскі), з другога – зямны (жаночы), якія, зліваючыся даюць жыццё (шлюб Зеўса (неба) і Геры (зямлі)). У славянскай міфатворчасці нябеснымі парамі выступаюць “неба і зямля, сонца і зямля, месяц і сонца (яны могуць адпавядаць як жаночаму, так і мужчынскаму пачаткам), месяц і зорка, ранішняя і вечэрняя зоры”, гром і воблака (хмара). Матыў наладжвання сувязяў паміж такімі супрацьлегласцямі ўвасоблены ў вясельнай сімволіцы.

Ідзе месячык да зоркі,
Ідзе Сцяпанка да дзеўкі
Да пытаецца свайго баценькі,
Што дзеўцы казаці [2, с.216, №466].

Агульнасць паміж нябесным шлюбам са шлюбам чалавечым праяўляецца ў высокай павазе да маладых, у іх выключным стане на ўрачыстасці.

Маладая Гэлечка ў сені ўступіла,
У сені ўступіла - сені асвятліла,
У хатачку прыйшла – як зорачка ўзышла [3, с. 524, № 1334].

У вясельнай песнятворчасці надзвычай моцна праяўляецца вера ў прысутнасць абагаўлёных свяцілаў-апекуноў (а пазней і хрысціянскіх святых) ці іх адпаведнікаў на ўрачыстасці. Такія сімвалы-атрыбуты, як каравай, пярсцёнкі, вянок і іншыя круглыя прадметы, запаленая свечка звязаны з слярным культам і з'яўляюцца ўвасабленнем вышэйшага боства. Трэба падкрэсліць функцыянальную значнасць гэтых вобразаў, якая ўзнікла ў выніку трансфармацыі міфічных уяўленняў у паэтычныя адзінкі. Вобраз вясельнага каравае мае некалькі значэнняў: прадмет ахвярапрынашэння; сімвал нябеснай пары (сонца і месяца), сімвал продкаў, адпаведнік маладога і маладой. Пацверджаннем увасаблення ў абрадавым хлебце старажытнага боства з'яўляецца назва “Рай” (бог ураджаю), якая сустракаецца ў каравайных песнях:

Караваю, мой раю,
Я ж цябе і ўчыняю [3, с. 64, №53].

У гэтым выпадку сам абрад і суправаджальныя песенныя тэксты закліканы папрасіць для маладой пары бласлаўлення той вышэйшай сілы, сімвалам якой успрымаецца каравай і якая здольная садзейнічаць дабрабыту людзей.

У народным уяўленні “рай” атаясамліваўся з месцам знаходжання Бога і душаў праведнікаў. Прыналежнасць да яго каравае пацвярджае адносіны да абрадавага хлеба як да святой рэчы, дадзенай Богам.

А хвала табе, Божа,
Што мы дзеля зрабілі, Каравай учынялі,
Замясілі, усадзілі [3, с. 116, №234].

У каравайных песнях гучыць просьба да каравае, каб рос “пад неба”, “вышэй гаю далёкага, бліжэй да неба высокага”, “вышэй столі залатой”, “бліжэй да месячыка яснага”.

Вясельны пераходны абрад – гэта своеасаблівы сродак здзяйснення і замацавання ідэі трансфармацыі псіхалагічнага і фізіялагічнага “хаоса” ў сацыяльны “космас”. Пры гэтым неабходна

знішчэнне старога становішча і паступовае ўзнікненне новага пачатку. Касмаганічныя міфы розных народаў свету ўтрымліваюць падобны матыў стварэння сусветнага парадку з ранейшага беспарадку – асноўны сэнс міфалогіі. Многія салярныя міфы апавядаюць аб паміраючым і ўваскрасаючым бостве (сезонныя і сутачныя змены), калі яго знікненне заўсёды вядзе да новага адраджэння. Метамарфоза “праз смерць да жыцця” адпавядае ідэйнай аснове вясельнай ініцыяцыі: пазбаўленне ад якасцяў дашлюбнага (вольнага) часу стварае арганізаваную сістэму (сям’ю), неабходную для суіснавання з навакольным асяроддзем. Толькі гармонія сацыяльнай і прыроднай сфер дае чалавеку магчымасць устанавіць кантакт з “вышэйшай рэальнасцю”, схіліць яе да падтрымкі ў будзённых сітуацыях.

У вясельнай абраднасці знайшлі сваё адлюстраванне старажытныя культы, час паходжання якіх звязаны з язычніцтвам. Адным з самых старажытных культаў з’яўляецца салярны. Сонца было галоўным богам, які ўвасабляў пачатак жыцця і адну з процілегласцей у сістэме светаўспрымання. У вясельным абрадзе маладая, як будучая маці, вельмі блізкая Сонцу, якое дае жыццё, святло і цяпло. Маладая звярталася да Сонца з малітвай, просячы ў яго даравання ўсіх грахоў, жаночага шчасця, здаровых дзяцей. Сонцу прысвечаны і сам вясельны каравай, а таксама вянок і шлюбны пярсцёнак. Круглая форма гэтых прадметаў сімвалізуе кола жыцця і яго няспыннасць (Сонца ўяўлялася нябесным колам). Атрыбут Сонца – золата, якое мае значэнне шчасця, пашаны, дабрабыту. таму ўвіль золата ў вянок – садзейнічаць шчасцю і дабрабыту ў далейшым жыцці маладых.

Дзеўка воду брала,
Залатога камня шукала.
Як знайшла, то пабіла,
У вяночак увіла,
Сама села на куце –
Увесь кут азяіла [3, с. 116, № 234].

Здаўна на Беларусі існуе прыкмета, што калі ў дзень выпякання каравая не будзе свяціць сонца, тады не будзе маладых шчаслівага жыцця. Каравай насілі на благаслаўленне сонцу і ў дрэннае надвор’е, але тады яго ўжо не пакідалі на ўзгорку, а трымалі ў руках на ручніку. Гэта звязана з успрыманням нашымі продкамі Сонца як Богага вогнішча, што грэе неба і зямлю і сваім святлом благаслаўляе дабро і знішчае ўсё ліхое.

Блізкае да салярнага культу пакаленне агню, якому ў вясельным абрадзе адводзілася значная роля. У старажытнасці над рытуальным вогнішчам маладыя давалі клятву вернасці і кахання. Агонь успрымаўся як родавы ахоўнік, здольны замацоўваць сваяцкія саюзы. Напрыклад, “нявеста, прыехаўшы ў дом жаніха, каб “асвоіцца” ў ім, кланяецца вогнішчу і дакранаецца да яго рукамі. Тое ж робіць і жаніх, які ідзе ў чужую сям’ю” [1, с. 17].

Шмат прыкмет і павер’яў існавала адносна вяначальных свечак (“святога агню”). Напрыклад, такія: “той з маладых нядоўга пражыве, у каго свечка гарыць паволі і плавіцца; той з маладых раней памрэ, чья свечка будзе карацейшая; калі свечка гарыць няроўна і цьмяна, жыццё будзе беднае; калі трашчыць – беспакойнае ад старэйшых сямейнікаў” [4, с. 61].

“Сімволіка агню мела дваісты характар. На адным полюсе – вобраз грознага, лютага, помслівага полымя, якое нясе смерць і знішчэнне. На другім – стыхія ачышчальнае полымя, якое нясе святло і цяпло, увасабляе творчы, актыўны пачатак [5, с. 284]. Агонь – вялікая сіла, здольная знішчыць усе шкодныя элементы матэрыяльнага і духоўнага парадку, што пагражаюць жыццю людзей жывёльнаму і расліннаму свету. Адсюль на вяселлі існуе матыў ачышчэння шляхам пераезду і пераходу праз вогнішча. Стваральная сіла агню, звязаная з садзейнічаннем размнажэнню і развіццём усяго жывога, тлумачыць прысутнасць запаленых свечак амаль на ўсіх вясельных абрадах (каравай, пасадак, вячанне, злучэнне маладых, завіванне маладой і інш.).

У вясельным абрадзе адлюстроўваюцца архаічныя вераванні і рытуалы, сканцэнтраваныя вакол галоўнай ідэі ініцыяцыі – смерць вядзе да новага нараджэння. Прынцып адвечнага кругава-роту прадугледжвае сувязі чалавечага жыцця з касмічнымі з’явамі. Толькі гарманічнае суіснаванне з навакольным асяроддзем, захаванне касмічных законаў жыцця дазваляе асобе знішчыць хаос мінулага жыцця і стварыць “новае”, упарадкаванае і духоўна багатае.

Літаратура

1. Богданович, А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов: Этнографический очерк. – Гродно, 1895. – 186 с.
2. Вяселле. Песні. У 6 кн. Кн.1. / Склад. Л.А.Малаш. Рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – 680 с.
3. Вяселле. Песні. У 6 кн. Кн.2. / Склад. Л.А.Малаш. Рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мн.: Навука і тэхніка, 1981. – 631 с.
4. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного жития-бытия в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. – Витебск: Губернская тип., 1895. – 154с.
5. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 19995. – 416 с.

Elements cosmogonic mythology in Belarusian wedding ceremonies

Key words: mythological worldview, cosmogonic mythology, solar cult, the cult of fire.

The article discusses the elements of cosmogonic mythology characteristic of the archaic world of our ancestors, which were reflected in the Belarusian wedding ceremonies, in its folklore texts and ritual actions: the cult of the stars, including the Sun, the associated cult of fire.

А.Р. Ермакова

Московский педагогический государственный университет
e-mail: asyaermackova@yandex.ru

И.Г. Минералова

Московский педагогический государственный университет
e-mail: mig_mama@mail.ru

УДК 821.161.1

**ОБРАЗ СОЛДАТА-ПОБЕДИТЕЛЯ В СТИХОТВОРЕНИИ
ЯРОСЛАВА СМЕЛЯКОВА «СУДЬЯ»**

Ключевые слова: образ образа, метафора, антитеза, троп, стиль эпохи, внутренняя форма

В статье развернута семантика и символика образа солдата, павшего смертью храбрых в Великой Отечественной войне. Погибший, а не пришедший с войны, солдат назван автором «Судья». Убедительность такого символического определения объясняется целым рядом причин, филологически осмысленных в данной работе.

Стихотворение «Судья» (1946), единственное в своем роде в творчестве Смелякова, при этом оно вписывается в контекст стиля эпохи (Ю.И. Минералов: «<...> всякую эпоху пронизывает общий и единый ей «культурный стиль», обусловленный «социальным процессом» и «культурной средой» данной эпохи» [2, с. 3]), поскольку прямо или косвенно подобные, но не тавтологичные смыслы, заключены во внутренней форме («внутренняя форма есть образ идеи (или образ идей), образ образа (или образ образов)» [3, с. 31]) стихотворения А. Твардовского «Я убит подо Ржевом» (1946) [5, с. 337], целого ряда стихотворений и поэм Р. Рождественского и др., но, несомненно, ранее других написанное, это стихотворение воссоздает прямо и метафорически выписанный образ погибшего и воскресшего солдата, именно он имеет право и долг судить «живых и мертвых» в день Страшного суда. Как пишет Смеляков:

Он все увидит, этот мальчик,
и ни йоты не простит,
но лезть – от правды, боль – от фальши
и гнев – от злобы отличит [4, с. 197].

Образ солдата здесь наделяется теми свойствами и характеристиками, обладателем которых является Бог. Обратим внимание на употребление поэтом оборота библейского происхождения: «ни йоты». Например, в Евангелии от Матфея сказано: «Ибо истинно говорю вам: доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится всё» [1]. Вкупе с афористическими формулами в четверостишии и глагольной формой будущего времени оно создает охранное пространство мироздания, в котором и «грядет» Суд. Образ главенствующего судьи закрепляется за солдатом повтором и анафорой, использованием архаичных речевых оборотов («оком зорким»), подачей крупным планом таких зримых деталей, которые соотносимы с иконописными:

Он все узнает оком зорким,
с пятном кровавым на груди,
судья в истлевшей гимнастерке,
сидящий молча впереди» [4, 197].

Христианский изобразительно-композиционный план (Господь Вседержитель и Христос, сидящий одесную Отца) переосмыслен совмещением этих образов в «единое и нераздельное» благодаря указанию на детали, будто бы закрепленные в читательском сознании за Богом-отцом (зоркое око) и «пятно кровавое» – за Христом, Богом-сыном. Инверсия («око зоркое», «пятно кровавое») придает ритмическому строю стихотворения и сказовость, и в еще большей степени соотносит стихи с святоотеческой книжностью. Поскольку в стихотворении описан день Страшного суда, то закономерно, что тот и судия, кто отдал жизнь «за Отечество и за други своя», ему, полагает по-

эт, Господь *дает право* судить. Но в данном случае автор формирует семантику «суда» как двуединого: земного и Божьего, ибо ад войны позади, и «судимые сообразно с делами своими» понесут и здесь, и там воздаяние. «Сидящий молча впереди» композиционно занимает то место, которое на фресках и иконах принадлежит Богу-отцу. Сам вид Бога-отца, как и на знаменитых полотнах художников, так и в храмах, «говорит сам за себя» и не требует ни грозного слова (довольно зоркого взгляда), ни объяснений причин предательств и лицемерного поведения на службе (он своей кровью видит подлинное и мнимое). Безмолвному судие достаточно «ока зоркого», которое «узнает» все, и умение отличить «лесть – от правды, боль – от фальши, и гнев – от злобы», будто каждое слово судимого будет взвешено на весах, которые являются неперменным атрибутом Страшного суда и самого судьи. Финальная строфа стихотворения подводит своеобразный итог:

И будет самой *высшей мерой*,
какою *мерить нас* могли,
в ладони юношеской серой
та *горсть тяжелая земли* [4, с. 197–198].

Метафорический образ «высшей меры» вновь совмещает значение земного приговора (приговорен к высшей мере – за предательство, например) и персонифицирует суд Божий: эта высшая мера сам Судия-солдат, ибо на одной чаше весов будет «та горсть» земли, на другой – человеческая жизнь, в которой нельзя «подменить» «лесть» – «правдой», «боль» – «фальшью», «гнев» – «злобой». Сохраненная, сбереженная для потомков горсть родной земли – подлинная мера в «юношеской серой» руке, поскольку серыми у молодых людей руки могут быть либо в случае тяжелой работы, либо бескровные у погибшего. И вновь прием совмещения несовместимого, будто бы объясняемого одно через другое: «юношески серой» о руке: мертвенно серая, почему у мальчишки? Так поэт выписывает невидимую и трагически понимаемую и понятную смерть солдата, а его переход в бессмертие, а потому он жив в благодарной памяти потомков, родных, друзей, и в Судный день для всех и каждого будет явлена и цена победы, и цена бессмертия, и забвения.

Смеяков начинает свое стихотворение так:

Упал на пашне у высоты
суровый мальчик из Москвы,
и тихо сдвинулась пилотка
с пробитой пулей головы [4, с. 196].

Такой знакомый по батальной живописи портрет, и в живописи закрепленный как синонимичный полотнам «Пиета», «Оплакивание», «Снятие с креста», у Я. Смеякова указывает на святость и незабвенность подвига. Первое четверостишие – только жанровая зарисовка, создаваемая и укрупнением значимых деталей портрета и обстановки, и звукописью, ассонансами (повторение сонорных гласных [у], [о], [а], [и]) и аллитерацией (повторение глухого согласного [п] и сонорного [л]), будто бы ретардирует (замедляет) само произнесение слов, фиксируя и утрируя трагичность мгновения. Антитеза живой – мертвый и живой – вечно живой здесь только берет начало, развиваясь в дальнейшем:

И, уходя в страну *иную*,
от мест *родных* невядалеке,
он *землю теплую, сырую*
зажал в *коснеющей* руке [4, с. 196].

Земля в данном случае наделяется одушевленными признаками, в то время как солдатская рука – рука уходящего «в страну иную». Предсмертный взгляд героя обращен не к небесам, к которым ему уходить, а к родной земле. И это определение «родная земля» приобретает подлинные святые смыслы для поэта и его читателя, потому что связывает всех павших за нее с ныне живущими:

Не глядя на *беззвездный купол*
и чую вяные конца,
он *пашню бережно ошупал*
руками быстрыми слепца. [4, с. 196].

Образ неба как «беззвездного купола», вечного храма жизни, не противопоставлен, а соединен с образом земной пашни, ибо пашня – начало хлеба – хоть и не хлебом единым жив человек. Благодаря эллипсису (пропуску логического звена) ассоциативно сближается земное и небесное. Тело умирающего солдата и хлеб как святое тело Христово, которое дается нам в причастии. Трагизм момента усиливает образ той самой «юношеской серой» руки, руки рабочего и солдата.

Горсть отвоеванной России
он захотел на память взять,
и не сумели мы, живые,
те пальцы мертвые разжать [4, с. 197].

Метонимически созданный образ России, которую всю в мгновение смерти зажимает он в руке, приобретает космические черты, соединяя вновь – духовное и материальное, земное и выстраданное небесное. Даже «мертвые» пальцы оказываются сильнее тех рук, что приуготовляют его к погребению. И образ «мы, живые» рядом с погибшим оказывается синонимичным образу «Снятие с креста». Собственно, эта триада тем «земля – солдат – святость» является важной для всего творчества Ярослава Смелякова в целом. В анализируемом стихотворении эта триада сливается в один описательный оборот – «военная красота»:

Мы так его похоронили –
в его военной красоте –
в большой торжественной могиле
на взятой утром высоте [4, с. 197].

Эпитеты «большая», «торжественная» по отношению к могиле создают обобщенный и образ солдата, всех солдат, погибших, защищая Отечество, а кажущийся странным образ «в военной красоте» указывает на торжественность момента, на красоту как святость подвига. И взятая утром высота – конкретный участок земли (сколько их, молодых, отдали жизнь даже за «безымянную высоту»), но это и высота подвига тех, кто ценою жизни не отдал на поругание врагу. Само слово высота приобретает почти сакральные смыслы.

Композиционно стихотворение можно разделить на две части: в первой описывается конец земного пути солдата, во второй поэт переносит время действия в будущее. То, что будущее неопределенно, доказывает употребление поэтом условного союза «если» и существительного «правда». Синтаксическое построение последующих строф вынуждает привести сразу три строфы целиком:

И если правда будет время,
когда людей на Страшный суд
из всех земель, с грехами всеми,
трикратно трубы призовут, –

предстанет за столом судейским
не Бог с туманной бородой,
а паренек красноармейский
пред потрясенною толпой,

держа в своей ладони правой,
помятой немцами в бою,
не символы небесной славы,
а землю русскую свою [4, с. 197].

Поэт дает видение дня Страшного суда, где все люди «из *всех* земель, с грехами *всеми*», будут держать ответ перед солдатом, которому и будет отдано право судить. Использование метафоры «трикратно трубы призовут» отсылает нас к различного рода источникам, но, конечно, в первую очередь к «Апокалипсису» Иоанна Богослова, где трубы возвещают начало Страшного суда. Перед «потрясенною толпой» предстает солдат, святость которого неоспорима и жизнью, и кровью собственной оплачена. Хотя поэт прибегает к антитезе «небесное – земное»: «Бог – паренек», «символы небесной славы – земля» и, кажется, усиливающие эти противопоставления союзы «не – а», происходит совершенно обратное, потому что своим подвигом, жертвенным служением уподоблен Богу. Неопределенно-туманное, как на фресках, («бог с туманной бородой»), будто бы проявлен и четко очерчен и персонифицирован в образе солдата («паренек красноармейский»). Аллитерационный рисунок в случае описания образа Бога создается протяжными сонорными согласными [м] и [н] («туманной»), вызывая ощущение размытости образа, импрессионистичности, а в образе солдата отчетливо слышен согласный [р] («паренек красноармейский»), формирующий ясный и четкий абрис изображенного. Никакой символ небесной славы (храм, крест, золото и т.д.) не может сравниться с горстью земли, ценою жизни, взятой у врага в бою. Она не только превышает всего небесного, она залог ценности небесного, именно поэтому «мальчик из Москвы», «этот мальчик», «паренек красноармейский» вырастает в образ судьи как божественный образ, как образ того, кто судит не на земле, а на Небе. Судья-мальчик. Судья – молодой солдат, погибший в бою. Судья – тот, кто отдал свою жизнь за Родину.

Подытоживая сказанное, необходимо отметить, что все упомянутые приемы формируют цельный, органичный образ судьи, чье определение вынесено в название. Инверсия, внутренняя антитеза или диалогичность образов небесного и земного, метонимичность в формировании сути солдата как духовно-нравственной константы, использование ассоциативного изобразительного плана живописи – иконографии, – все вместе способствует созданию из нескольких жанровых зарисовок монументального портрета, парсуны. Подобный образ солдата-судьи больше не встречается в творчестве поэта, что

позволяет нам говорить об анализируемом стихотворении как о самостоятельном произведении, особняком стоящем в творчестве Смелякова, но гениально способствовавшем формированию образа солдата Великой Отечественной войны в прозе и поэзии последующего времени.

Литература

1. Матф., гл. 5, ст. 18.
2. Минералов Ю.И. Контуры стиля эпохи (Художественный синтез в русской поэзии 1920 — 1940-х годов). М., «Литературный институт им. А.М. Горького», 2007. 368 с.
3. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (Поэтика и индивидуальность). М., «Гуманит, изд. центр ВЛАДОС», 1999. 360 с.
4. Смеляков Я.В. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 2. М., «Молодая гвардия», 1977. 608 с.
5. Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы в двух томах. Т. 1. М., «Гос. издательство худ. литературы», 1954. 432 с.

A.R. Ermakova

Moscow State Pedagogical University
e-mail: asyaermackova@yandex.ru

I.G. Mineralova

Moscow State Pedagogical University
e-mail: mig_mama@mail.ru

Image of the victorious soldier in Ya. Smelyakov's poem «The Judge»

Key words: imageimages, metaphor, antithesis, trope, the style of the age, inner form

The article explores the semantics and symbolism of the image of a soldier who died a brave death in the great Patriotic war. The soldier who died, not who came from the war, is named by the author "Judge". The credibility of this symbolic definition is explained by a number of reasons that are philologically meaningful in this work.

С.А. Кибальник

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербургский государственный университет
e-mail: kibalnik007@mail.ru

УДК 821.161.1-1.09

«МИР БЕЗ ДОСТОЕВСКОГО»?

(о ценностной ориентации современной русской литературы по сравнению с русской классикой XIX века)

Ключевые слова: ценностная ориентация, жизнепостижение, русская литература, классика, современная русская литература.

В статье рассматривается вопрос о том, в какой мере современная русская литература сохраняет ту же самую природу, которая была присуща русской классике. В ней широко использованы материалы нескольких опросов, проведенных автором на эту тему среди современных писателей, литературоведов и культурологов. Статья подготовлена за счет гранта Российского фонда фундаментальных исследований «Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры», проект № 18-012-90003, ИРЛИ РАН.

Вопрос о том, в какой мере современная русская литература сохраняет ту же самую природу, которая была присуща русской классике, то и дело привлекает к себе внимание. Ставить его вновь и вновь вынуждает то обстоятельство, что современная русская литература играет в жизни российского общества гораздо менее значительную роль, чем это было, скажем, во второй половине XIX века. Понятно, что дело тут, может быть, не только в самом характере современной русской литературы, а в общем изменении культуры, присущем нынешнему этапу развития информационной среды. Но все же, все же, все же...

1

Разговор на эту тему мне хотелось бы начать с фрагмента из моего собственного эссе на эту тему, в котором я высказал довольно скептическую и нелюбимую оценку современной русской литературы при сопоставлении ее с русской классикой:

«Сейчас все пишут. Кто не пишет, тот учится писать. Кого резко не хватает, так это читателей. В особенности среди пишущих.

Нет, если серьезно, то начитанных на самом деле тоже достаточно. И курсов литературного мастерства хватает. А вот писателей мало. В особенности таких, чтобы с большой буквы. И чтобы был пророк не только в своем отечестве.

Про механизмы писательского рынка – что у нас, что за рубежом – слышали. В курсе. Однако были же у нас «три мушкетера» – Достоевский, Толстой, Чехов. Да еще, по меньшей мере, два Д'Артаньяна: Гоголь и Тургенев (Пушкин, увы, неперево́дим – как и всякий настоящий поэт). И их читал и до сих пор читает весь мир.

Понятно, что Интернета тогда не было. А сильная Россия и распространившийся на значительную часть земного шара русский язык были. Но только ли в этом дело?

А не в том ли еще, не в последнюю очередь, что они создали особую литературу? Не как развлечение или поучение. Как жизнепостижение и душеврачевание! Литературу, которая, стало быть, нужна и интересна каждому. Независимо от того, где и когда он или она живет. Литературу, в которой слово не расходится с делом. Тексты – с судьбой. Произведения – с жизнью. В которой за каждое свое слово люди заплатили собственной кровью.

Это особый, целительный, ранозаживляющий напиток. Можно сказать, эликсир жизни, не напившись которого человек ощущает себя как будто бы брошенным в какую-то безлюдную, бесконечную и безводную пустыню, выбраться из которой ему самому, без посторонней помощи, оказывается непросто. Почти невозможно <...> Литература как нечто особое. Как жизнепостижение, душеврачевание и человековедение. Как однажды выразился Гайтó Газданов, литература “в русском значении этого слова”.

Может, стоит попробовать? Пусть не печатают в крупных издательствах и не дают литературных премий (ведь для традиционных институтов бытования литературы подобное творчество отнюдь не сразу может оказаться удобоваримо). Зато литература вернет себе свою прежнюю роль и вновь станет опытным жизневедом, умным собеседником и со-бытийником».

Чтобы не выглядеть таким уж Зоилом и злопыхателем, это рассуждение я закончил примирительным дипломатическим пассажем:

«А, впрочем, что же это я? Не мешает ведь и нынешним литературоведам быть – хотя бы иногда – справедливыми к современным русским писателям.

Уже давно ведь и пробуют, иногда получают литературные премии, звучат во весь голос, и с большой буквы, а то и не только в наших палестинах... И, даст Бог, это только начало...» [3, 229–230].

2

А все же как обстоит дело в действительности? Чтобы разобраться, я обратился с этим вопросом к ряду современных писателей, литературоведов и культурологов. Многие из них очень интересно и даже проникновенно говорили о том, что русские классики и в первую очередь, например, Достоевский привнес в мир.

Замечательный американский достоевковед Роберт Джексон даже выдал по этому поводу емкую формулу: «без Достоевского и Чехова это был бы другой мир!». А вот российский поэт Вячеслав Куприянов, отвечая на вопрос: «Представим мир без Достоевского: что мы бы потеряли? или приобрели?» – неожиданно написал: «Наш мир и есть мир без Достоевского, где отодвинуты в 19 век мучительные поиски человека в человеке, где современник наш фактически отстранен от проблемной или размышляющей литературы, он сам приговорил себя (или его приговорили) к “чтиву”» [2].

Воспользовавшись этой формулой и намеренно заостря постановку проблемы, я провел новый опрос, который так и озаглавил: «Мир без Достоевского». Два из пяти вопросов в нем были уже прямо посвящены теме настоящей статьи:

1. Не кажется ли Вам, что современный мир это уже и в самом деле мир без Достоевского – без трагических вопросов бытия, которые напряженно пытается разрешить человек в творчестве Достоевского, Толстого и Чехова?

2. В какой степени, на Ваш взгляд, современная русская литература принадлежит к тому же типу литературы, что и русская классика? То есть в какой степени она сохраняет природу литературы как «жгущегоглаголом» жизнепостижения, присущую русской классике?

3

Приведу наиболее интересные ответы на эти вопросы.

Ясмина Войводиц, литературовед, профессор Загребского университета (Хорватия):

«По-моему, у человека есть потребность “урегулировать хаос”. Ведь об этом нам говорят древние мифы, поскольку миф – это переход из хаоса в космос. Классическая литература давала нам этот “космос”. Она представляла собой урегулированный мир.

Современный, постмодернистский мир является не таким, и современный человек сомневается в конечном решении. Современный человек, с одной стороны, сомневается в истине, испытывает пренебрежение к большим нарративам, как писал Лиотар. Но, с другой стороны, вопросы остались, хотя вряд ли на них можно ответить.

Посмотрите, какие фундаментальные вопросы существуют в произведениях В. Пелевина: откуда я? что это за мир? где я нахожусь? Не является ли это попыткой найти ответы? Не является ли это отго-

лоском, эхом Достоевского и фундаментальных (проклятых) вопросов его героев? Классический роман, в том числе роман Достоевского, все еще пытался “разгадать загадку”, в то время как современный (постмодернистский) роман задает такие вопросы, которые основаны на убеждении, что бессмыслицу мира можно преодолеть ответом, который ни к чему и никого не обязывает».

Александр Гонсалес, филолог, переводчик, Директор Программы практики и теории перевода в Национальном университете Сан Мартина (Буэнос-Айрес, Аргентина):

«Литература в наши дни занимает не то же самое место, что в XIX веке. Иная читательская публика, иные требования от писателей, иной престиж у слова. Думаю, это не русская специфика».

Светлана Евдокимова, литературовед, поэт, профессор Браун университета (Провиденс, США):

«Дело не в современной литературе, а в настоящей литературе. <...> настоящая литература, независимо от того, современная она или нет и независимо от того, к какому течению она принадлежит, всегда является формой жизнепостижения. <...> Жизнепостижение, в свою очередь, может проявляться в разных формах: не только в прямом обсуждении жгучих вопросов бытия, как это было у Достоевского и Толстого, но и в пост-модернистической игре. Думаю, что современная литература, если она талантлива, тоже “жжет”, даже если это не пророческий глагол, а, скажем, серная кислота Сорокина».

Игорь Евлампиев, философ, литературовед, профессор Санкт-Петербургского государственного университета:

«В отношении судьбы литературы, я пессимист: в современную эпоху <...> она невозможна в той предельно серьезной форме, которую демонстрирует русская классика. И это относится не только к России, она невозможна во всем современном либеральном мире. То, что сейчас называется литературой, это “симулякр”, “фантом”, лишь имитирующий серьезность подлинного искусства. Ведь великий художник, способный влиять на людей и определять судьбу своего народа, черпает свои интуиции из связи с Богом, Абсолютом, он должен быть великим “мистиком” и “пророком” <...>. Современный мир верит только в строгую науку и в рациональное знание, поэтому и современное искусство – это просто игровое подобие того же самого рационального знания, в котором сам человек превращается в рациональную схему, в подобие компьютера, он – не более как несовершенное предвосхищение грядущего совершенного “искусственного интеллекта”».

Анатолий Королев, писатель, доцент Литературного института им. Максима Горького (Москва):

«Нет, современная русская литература не принадлежит, к тому же типу литературы, что и русская классика... тогда в XIX веке критерии правды и неправды, истины и красоты, были сформулированы четко просто и внятно... <...> природа же того, что вы называете “жгущим глаголом” жизнепостижения тоже переменилась...осторожно, но все же скажу так, – мой личный дискурс в том, чтобы текст не имел *никаких прежних* последствий для человека. Текст суда/суждения над героем и обществом в России в XX веке себя порядком дискредитировал, его почерку и поставу отчасти подчинилась и наша речь, и наша мысль...в итоге, бытие как бы отпрянуло от текста, и в этом непростом состоянии отскока и просвета мы пребываем уже не меньше четверти века».

Игорь Павлович Смирнов, теоретик литературы, философ, культуролог (Констанц, Германия):

«На вопрос о том, принадлежит ли современная русская литература к классическому канону, я уже ответил: по отношению к нему вторична вся словесность после 1917 года. <...> Еще один пример из этого ряда – тексты Владимира Сорокина, скажем, его “Роман”. Они оповещают нас о непродолжаемости классической литературы, являют собой впечатляющее свидетельство катастрофы, испытываемой в современности “большим повествованием”, которое составляет фундамент национальной духовной культуры. Вслед за Достоевским Сорокин выступает критиком человека» [4].

Не скрою, после столь содержательного разговора мой взгляд на этот вопрос стал еще более неоднозначным. Так что писать об этом придется снова, и куда более развернуто. Вкратце же я бы теперь ответил на него так:

«Русские классики и в самом деле ставили перед литературой более высокие задачи: “Цель искусства есть идеал, а не нравоучение” (Пушкин), “основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия <...> – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков” (Достоевский).

Однако сознавая, что неприкрытая дидактика убивает искусство, они после Пушкина, исповедавшего принцип: “Тьмы низких истин нам дороже / Нас возвышающий обман” – уже довольно редко пытались сублимироваться до изображения «идеала». Пример неудачи такого рода – второй том гоголевских «Мертвых душ», пример относительного большего или меньшего успеха – роман Достоевского «Идиот» или роман Толстого «Воскресение».

Начиная с Гоголя и кончая Чеховым, русские классики воплощали уже не «идеал», а то или иное уклонение от идеала в человеческой природе и обществе. И тем самым действительно счастливо избегали открытого дидактизма, одновременно не отказываясь от ценностной ориентации и задач нравст-

венного воспитания человека. Они воспитывали его через отрицательные примеры – рассказывая не о том, как надо, а о том, как не надо поступать, и о том, что за все свои ошибки придется платить.

Современная литература существует в эпоху, когда все высокие слова и понятия уже давно и прочно скомпрометированы, а надежды кого-то исправить словом, увы, если и оправдываются, то слишком медленно и неверно. Писателю, который ставит перед своим творчеством какие-либо иные задачи, помимо развлекательных, приходится тщательно камуфлировать их литературной игрой и внешне глубоко скептическим или не саркастическим отношением к этим задачам, а также использовать уже только сильные лекарства, то и дело изображая жизнь в ее наиболее ужасных проявлениях.

Правда и то, что в эпоху постмодернизма ценностная ориентация художественной литературы зачастую растворяется в релятивистской природе современного художественного высказывания. Постбахтинская герменевтическая традиция предписывает и русскую классическую литературу воспринимать через кривое зеркало бескрайней «полифонии» и амбивалентности, а также так называемой вероятностной модели интерпретации. Строгость и определенность классического художественного текста, в котором авторские оценки прописаны абсолютно однозначно, несмотря на всю его смысловую объемность и символическую глубину, она подменяет бесхребетностью аморфного «самовыражения», которое, увы, характерно для большей части современной русской литературы.

Впрочем, некоторые русские писатели XXI века вполне осознают эту проблему сами, и на наш вопрос, чему стоило бы сегодня поучиться у Достоевского сегодня, ответили, вполне сознавая одновременно и насущность, и сложность проблемы: «Учиться стоило бы *пророческому взгляду на мир*, но это не может быть предметом учебы» (*Евгений Водолазкин*), «... на примере его сочинений начинающему автору можно яснее прочувствовать *саму природу литературного творчества*» (*Сергей Носов*): [1; курсив мой – С.К.].

Вспомним теперь, что, когда мы говорим о русской классике XIX века, то имеем в виду пять-шесть писателей, а когда о современной литературе, то о литературном процессе, вмещающем в себя десятки писательских имен в каждом отдельном десятилетии. Среди тех, кто составит славу русской литературы к концу XXI столетия, быть может, также сложится ареопаг писателей, которым понимание природы литературы русской классикой XIX века отнюдь не будет казаться чем-то таким уж чуждым и посторонним?»

Литература

1. Достоевский как личное дело каждого. Опрос провели Сергей Кибальник и Сергей Оробий // Знамя. – 2019. – № 10. – С. 199–215. – Режим доступа: (<http://znamlit.ru/publication.php?id=7380&fbclid=IwAR1b8eBmd0TMPiYAmcFUjoNhOGphaQbaS4LdTYj3t7zbXXku3vfwavP100w>). – Дата доступа: 24.02.2020.
2. Кибальник С., Оробий С. Достоевский в XXI веке // Текст и традиция. – Вып. 8. – Сост. Евгений Водолазкин. – СПб., 2020 (в печати).
3. Кибальник С. Школа Достоевского // Нева. – 2019. – № 5. – С. 229–231.
4. Мир без Достоевского. Опрос провел С.А. Кибальник // Нева. 2020. № 5 (в печати).

S.A. Kibalnik

Institute of Russian Literature, Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg State University
e-mail: kibalnik007@mail.ru

“The World without Dostoevsky”?

(on value orientation of contemporary Russian literature as compared to Russian classic)

Key words: value orientation, “life-comprehension”, Russian literature, classical Russian literature, contemporary Russian literature.

The article examines the question of the extent to which modern Russian literature retains the same nature that was inherent in Russian classics. It widely used the materials of several surveys conducted by the author on this topic among modern writers, literary critics and cultural scholars.

УДК 821.111.(71)-31(045)

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ РОМАНА
М. ЭТВУД «СЛЕПОЙ УБИЙЦА»**

Ключевые слова: автобиография, искупление, повествование, кросс-культурные коммуникации.

Женской проблематике посвящены многие романы Маргарет Этвуд. В «Слепоем убийце» в центре ее внимания судьбы двух героинь, двух сестер, очень разных по своим личностным характеристикам и отношению к жизни. Реконструируя их судьбы, писательница прослеживает действие основных нравственных категорий: любви, вероломства, раскаяния, искупления. В статье исследуется многоуровневая структура романа, его жанровые характеристики, богатые кросс-культурные коммуникации.

Маргарет Этвуд является одной из крупнейших современных канадских писательниц, лауреатом многих престижных премий в области литературы. Ее творчество отличает постановка актуальных проблем современного социума и художественное мастерство. Роман «Слепой убийца» ранее не подвергался серьезному научному исследованию на постсоветском пространстве.

Журнал «Тайм» назвал роман «Слепой убийца» канадской писательницы Маргарет Этвуд лучшим романом 2000 года и включил его в список 100 лучших романов, написанных на английском языке с 1923 года. И действительно, этот роман является блестящим образцом повествовательной техники М. Этвуд и одним из самых проникновенных романов о любви.

С первых же страниц книги снова возникает мотив моста как смертельной угрозы (аллюзия на роман «Кошачий глаз»). С этого моста одна из героинь, Лаура Чейз, направляет свою машину вниз, сбивая ограждения, совершая т.о. самоубийство. Ее родная сестра, Айрис, жена видного бизнесмена и политического деятеля, находит рукопись ее романа «Слепой убийца», который и дал название роману М. Этвуд. Роман опубликован впоследствии и делает его автора известным – посмертно. Далее структура романа М. Этвуд такова: кратко, почти в каждой главе, сообщается о смерти мужа Айрис, Гриффитса, ее дочери, наркоманки и алкоголички, в 38-летнем возрасте, ее золовки в 92 года, и дальше следует текст романа «Слепой убийца», повествующий о любви девушки из богатой респектабельной семьи и кого-то, явно ниже ее по социальному статусу. Этот герой рассказывает своей возлюбленной выдуманную им историю о древнем королевстве на планете Зикрон, где приносили в жертву богам детей, а также ослепляли их, заставляя ткать невиданной красоты ковры. Некоторые из этих детей впоследствии становились убийцами – они были безжалостны и могли бесшумно подбираться к жертве. Итак, перед нами роман в романе, а в этом «вторичном романе» еще одно сказание о событиях древности: тройная структура.

Читатель, как и положено в постмодернистском произведении, только в конце романа представляет себе его истинную фабулу. Лаура не писала никакого романа, ее сестра после ее смерти не нашла никакой рукописи. Она нашла в тетрадях Лауры только указание на то, кто является отцом ее нерожденного ребенка – ее собственной муж Ричард. Роман написала старшая сестра, Айрис, и издала его под именем погибшей Лауры, чем и обеспечила ее посмертную славу. Она хотела т.о. увековечить сестру, создав ей посмертный памятник. И еще она хотела отомстить мужу, заставившему ее сестру сожительствова с ним, организовавшего ей аборт, а затем запихнувшего ее в психушку.

Сам роман – это воспоминания, мемуары Айрис, ее второй роман, и в нем она подробно рассказывает о жизни ее семьи на протяжении 3 поколений, мечтая обрести понимание и прощение хотя бы своей внучки Сабрины. Надежде на встречу с Сабриной не суждено сбыться – героиня умирает, не дождавшись ее, но Сабрин приезжает на ее похороны, и, возможно, истина откроется ей – то, на что рассчитывала Айрис. Итак, повествование ведется от лица Айрис, старшей сестры, рассказывающей о своей жизни. Ее повествование перебивается газетными публикациями о светских мероприятиях, в которых участвует Айрис, некрологами на смерть ее мужа, дочери, золовки, а затем и самой Айрис; рассказами ее любовника в духе фэнтези; рассказ о жизни 83-летней героини перемежается с ее воспоминаниями о днях детства и юности. В своем повествовании героиня свободно движется назад и вперед по оси времени, погружаясь то в воспоминания далекого детства и юности, то вновь возвращаясь в настоящее романного действия, в свои 83 года.

Роман Этвуд представляет собой конгломерат различных жанров: это мемуары, автобиография со свойственным ей хронотопом, сочленением дня сегодняшнего, в котором живет герой-рассказчик и с точки зрения которого (и своего нынешнего опыта) он рассказывает о событиях прошлого, и времени развертывания событий в романе; фэнтези – рассказ АлексаТомаса, и не один, которыми он развлекает свою возлюбленную; семейный роман, любовный роман, историче-

ский роман (исторический фон, на котором разворачиваются события, очень точно и подробно прописан в романе – I мировая война, война в Испании, II мировая война, 80-90 годы 20 века). Роман охватывает около 100 лет. Время действия романа – 80-е годы 19 в. – конец 80-х 20 в.

«Слепой убийца» – своеобразный палимпсест: удали верхний слой романа, первое его читательское восприятие, и только тогда откроется его глубинная суть. Писательница использует также прием персонажной номинации, связанный с интригой распознавания героя.

Этвуд тщательно прослеживает формирование личности героини. Айрис – несчастная девочка, с детства лишенная материнской любви и внимания. Мать слишком была предана благотворительной деятельности, чтобы заниматься своими детьми (их воспитывала преданная прислуга). В своем общечеловеколюбивом пыле она подорвала собственное здоровье и умерла, когда Айрис было 9 лет и Лауре – 6. Семейная жизнь родителей была разрушена I мировой войной – отец девочек после войны не мог вернуться к нормальной мирной жизни и к жене, которая вряд ли могла его понять и разделить с ним его боль и разочарование. Лаура с детства была очень странным ребенком. Айрис говорит о ней, что она все слова понимала в их прямом смысле – иносказаний для нее не существовало. Готовая помогать всем страждущим и все им отдать. Ее вера в Бога приобрела характер вечных заветов с Богом (эпизод с ее прыжком в бурную реку, который, как она решила, поможет вернуть ей мать, с ее спокойствием после похорон матери и твердой уверенностью, что мать в раю). Айрис с детства приучили к мысли, что она должна отвечать за сестру; да больше и некому было. «Нас было только двое друг у друга [1, 25]; (здесь и далее перевод наш – Т.К.) – вспоминает впоследствии Айрис. Девочки не учились в школе, отец нанимал учителей, и образование их было хаотичным и недостаточным. Айрис привыкла с детства сдерживать свои чувства и мысли. Когда Айрис было 17 лет и Лауре – 14, в жизни девочек произошло событие, определившее все их будущее. На празднике Труда, который их отец, владелец фабрики пуговиц, устраивал для своих рабочих каждый год, они встретили молодого человека, как потом они узнали, весьма радикальных взглядов, возможно, коммуниста, и обе сестры влюбились в него на всю жизнь.

В 18 лет Айрис выдают замуж за человека вдвое старше ее, крупного промышленника с политическими амбициями, которого она не любила, да он этого и не требовал. Он получил за нее все имущество их семьи, хоть и подорванное депрессией – своего рода деловая сделка. Ее принудил к замужеству отец, «чтобы вы с Лаурой были в хороших руках» – снова она должна была пожертвовать собой ради сестры. На каком-то этапе, естественно, она устает от этой ответственности, делящейся всю жизнь, тем более, что Лаура словно нарочно усложняет жизнь Айрис. Лаура ненавидит мужа Айрис, постоянно настаивает на том, чтобы Айрис ушла от него, создает проблемы – не хочет посещать элитную школу, в которую ее определили, убегает из дому. Когда Лаура попадает в клинику, где ей делают принудительный аборт и содержат впоследствии как сумасшедшую, Айрис предпочитает верить мужу, рассказывающему ей о психическом расстройстве у Лауры, и не разыскивает сестру. Так она предает сестру в первый раз. Второе предательство она совершает, когда становится любовницей Алекса, которого любит ее сестра. Она и сама оценивает это как предательство по отношению к сестре, но не по отношению к мужу. Муж дал ей богатство, положение в обществе, жизнь, полную светских развлечений, но духовной близости с мужем у нее не наступает, тем более любви. «В этот момент я уже совершила предательство в своем сердце. Было ли это предательством или это было проявлением мужества? Пожалуй, и то и другое» [1, 64].

Итак, встречи с возлюбленным, описанные в «Слепом убийце», были встречами Айрис с Алексом, а не встречами Лауры с ним, как поняли все читатели романа.

Сбежав из психлечебницы, Лаура пропадает на целых восемь лет. Айрис ничего о ней не знает. Она счастлива тайными встречами с Алексом. Но тот уезжает сначала на войну в Испанию, затем начинается II мировая война. Айрис получает телеграмму о его гибели и объясняет официальным лицам, доставившим телеграмму, что она едва знает этого человека – мимолетное знакомство времен юности, и что он дал ее адрес только потому, что родственников у него не было.

Вскоре после окончания войны появляется Лаура. Всю войну она провела в Галифаксе – туда приходили корабли с военными из Европы, и она надеялась встретить Алекса. Она убеждена, что он будет искать ее после войны. Айрис ревнует даже мертвого любовника. Она говорит Лауре о смерти Алекса и о том, что они были любовниками. Лаура срывается с места, забирая ключи от машины Айрис. На следующий день она совершает самоубийство.

Айрис решает мстить мужу за Лауру уже после ее смерти, узнав из дневников сестры, что ее муж является отцом ребенка Лауры, а затем он, боясь скандала, отправил ее на принудительный аборт и позже запер в психлечебницу. Она публикует роман «Слепой убийца», написанный якобы Лаурой о ее связи с возлюбленным. Роман вызывает скандал в пуританской Канаде и кладет конец политическим притязаниям мужа Айрис. Муж Айрис получает и второй удар – он по-настоящему любил Лауру, и мысль о том, что у нее был любовник, заставляет его покончить с собой.

У Айрис сестра мужа отобрала и дочь, Арми, и Сабрину, внучку. Айрис прожила долгую несчастливую жизнь в плену посмертной славы сестры, которую сама же создала. До какой-то степени это отдалило от нее ее дочь: вся молодежь была влюблена в Лауру, в ее бунт против устоев и силу ее любви, и Арми считала, что ее мать – Лаура, «это есть в ее книге». В конце жизни Айрис пишет роман, чтобы правда наконец-то открылась и чтобы внучка знала, кто она: ее дед – Алекс. Это и попытка Айрис заслужить если не прощение, то – понимание.

Но в чем виновна Айрис? Этическая составляющая – очень важная часть романов Маргарет Этвуд. В каждом из своих романов писательница разрабатывает какую-либо нравственную проблему. В чем же нравственный посыл «Слепого убийцы»? Тема романа: предательство, ответственность за свои действия, тема искупления. Конфликт романа – конфликт между долгом и желанием жить в комфорте, между максимализмом и конформизмом. Сестры различаются по отношению к жизни – компромисс, приспособление – с детства жизненная линия Айрис. Бескомпромиссность – отсутствие гибкости, inflexibility – основа личности Лауры. Айрис живет в реальном мире, Лаура – в выдуманном. Айрис «подыгрывает» ей, обеспечив ей посмертную славу романом, который сама же написала. Она после смерти сестры дала ей то, к чему сестра стремилась в жизни и не получила – роман с любимым. Себе Айрис оставляет несчастливую долгую скучную будничную жизнь. Айрис в конце концов выбирает путь правды и наказания зла: публикация романа через два года после того, как она рассталась с мужем, вызвала новые пересуды и обвинения против него, положив конец его политической карьере, вызвав его самоубийство. Ее золовка наказывает Айрис: она теряет дочь, внучку. Это ее плата за правду и за отмщение сестры.

Заветы с богом, которые постоянно заключала младшая сестра – еще один важный аспект романа Этвуд. Этвуд подчеркивает несостоятельность протестантских «заветов с Богом», она склоняется к католическому варианту взаимоотношений Бог-человек, основанному на сакрально-интуитивном, сенсорном, чувственном постижении Бога (как в романе «Кошачий глаз»). Лаура испортила и погубила свою жизнь, веря в возможность этих заветов – девочкой бросается в ледяные воды бурной реки, чтобы Бог вернул ей умершую мать; идет на связь с ненавистным ей мужем сестры, чтобы сохранить жизнь любимому, который на войне; во время II мировой ждет любимого в Галифаксе, который, она уверена, должен приплыть туда и там, она верит, найдет ее. Идея искупления, постоянно владеющая Айрис, тоже является частью католического мироощущения.

Заглавия романов М. Этвуд всегда несут большую смысловую нагрузку. Что имела в виду писательница, называя свой роман «Слепой убийца»? Вряд ли ее можно заподозрить в постмодернистском небрежении к послылу произведения. И вряд ли она могла иметь в виду героя повести Алекса Томаса, слепого юношу, влюбившегося в свою жертву, обреченную девушку, и спасшего ее от страшной участи. Может быть, слепой убийца – это Алекс Томас, влюбившийся в дочь классового врага и давший ей любовь, дочь и смысл жизни, но вырвавший ее из привычного жизненного окружения? Или это сама Айрис, в ревнивом порыве погубившая сестру (см. психологический профиль Лауры)? Тем более, что по вине Айрис погибает и ее муж. Или это муж Айрис, разрушивший надежды ее отца на предотвращение банкротства и тем подтолкнувший его к самоубийству, а затем совративший Лауру и исковеркавший ей жизнь? Или это сам отец Айрис, обрекший своих дочерей на несчастную жизнь, доверивший их человеку аморальному? Тем более, что отец девочек потерял один глаз на войне. В романе нет ответа на этот вопрос, и невольно вспоминается «Баллада Реддингской тюрьмы» О. Уайльда, в которой поэт утверждает, что убивают все, так или иначе воздействуя на жизнь других людей. И в этом человеколюбивый посыл романа, призыв к терпимости и состраданию.

Как и все романы М. Этвуд, роман богат интер- и кросс-культурными коммуникациями. Речь уже шла о символе моста в романе. Детство сестер проходит в доме, который их претенциозная бабушка назвала Авилонем (место, в которое мифологический король Артур удалился, когда почувствовал приближение смерти) – значимая деталь в романе, подчеркивающая ту безрадостную обстановку, в которой проходит детство героини, омраченное мрачным разочарованием отца и ранней смертью матери. Имя Айрис тоже имеет свой скрытый смысл: Iris, Ирида – богиня зари в древнеримской мифологии. Именно Ирида избавляет Дидону, героиню «Энеиды» Вергилия от смертельной муки, вызванной ее неудачной попыткой самоубийства из-за того, что ее покинул возлюбленный. Ирида совершает последнее действие, после которого душа Дидоны отлетает в царство смерти:

«С неба Ирида летит на шафранных крыльях росистых,
В утренних солнца лучах стоцветный след оставляя;
Встав над несчастной, она произносит: «Прядь эту в жертву
Диту я приношу, и от тела тебя отрешаю!»
Вымолвив, прядь срезает она – и тотчас хладеет
Тело, и жизнь покидает его, развеяна ветром» [2, 197].

Айрис тоже лишает сестру последних иллюзий, связанных с возлюбленным: говорит ей о его смерти и о том, что они долгое время были любовниками, чем обрекает ее (см. психологический профиль Лауры) на самоубийство. Во времена отрочества Лаура одобряла действия мифологической Ириды.

Имя Лауры отсылает нас к более позднему произведению итальянского Ренессанса и напоминает о бессмертной возлюбленной Петрарки. Правда, героине романа Этвуд досталась роль беззаветно влюбленного Петрарки.

Это роман о любви, прошедшей через всю жизнь, через две жизни двух сестер, во имя которой одна сестра пожертвовала жизнью, а другая пронесла эту любовь через всю жизнь, и все, что ей осталось под конец – это Его фотография с их первой встречи.

Литература

1. Atwood, M. The Blind Assassin. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.ru/comment/Atwood_Margaret/The_Blind_Assassin.html (дата доступа: 30.04.2018).
2. Вергилий. Энеида. М.: «Художественная литература», 1971.

Т.Е. Kamarovskaya

Belarusian State Pedagogical University

e-mail: komar37@mail.ru

Axiological and Easthetic Aspects of M. Atwood's Novel "The Blind Assassin"

Key words: autobiography, atonement, narration, cross-cultural communication.

Feminist problematic is dealt with in many novels by M. Atwood: The Handmaid's Tale, The Robber bride, A Cat's Eye. In "The Blind Assassin" two different women characters are created by the author to investigate the eternal moral problems: love, devotion, treachery, atonement. In this article we concentrate on the author's narrative strategies in the novel in question. We analyze the many-level structure of the novel, its genre peculiarities, the cross-cultural communications so common for Atwood's novels and so abundant in "The Blind Assassin".

Н.Н. Коноплева

Саратовский государственный национальный

исследовательский университет имени Н.Г. Чернышевского

e-mail: ninadurinova@yandex.ru

УДК 81'38

ГИБЕЛЬНЫЙ ПУТЬ МАКБЕТА КАК РЕЗУЛЬТАТ ОТКАЗА ОТ ХРИСТИАНСКИХ НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Ключевые слова: христианство, нравственные ценности, Псалтирь, трагедия «Макбет», покаяние.

В статье рассматривается нравственное перерождение главного героя трагедии В. Шекспира «Макбет»; показано, как добрые поступки могут быть обращены в свою противоположность; обобщается, как совершение греха убийства без покаяния приводит к новым злодеяниям и разрушению личностного начала, в результате чего возникает ненависть ко всему миру; раскрыта неизбежность такого исхода.

В лекциях о Шекспире известный английский критик и эссеист У.Х. Оден, обращаясь к трагедии «Макбет», писал, что это «самая известная из пьес Шекспира. О ней трудно сказать что-то новое или оригинальное» [4, с. 360]. С этим трудно не согласиться, однако в XX веке более отчетливо, чем раньше, прозвучала мысль о христианской сущности трагедий Шекспира, в частности, «Макбета». Внешние проявления христианства в трагедии очевидны: король назван «Помазанным Божиим», королевство – «христианским миром» (Christendom), даже Макбет пытается произнести «Аминь».

Однако христианские корни трагедии гораздо глубже. Христианское начало не декларируется Шекспиром: это мироощущение для него органично. Путь разрушения личности главного героя показан как принятие им греха в качестве жизненной позиции. Остановимся на монологах Макбета, в которых прослеживается этот гибельный путь.

Жизненный путь Макбета начинался триумфально. Разбив на голову мятежников, он возвращается с победой. Победитель и, к тому же, родственник короля, он надеется стать его наследником, что было возможно по законам того времени. Он получает неожиданное подтверждение своим мыслям со стороны странных антропоморфных существ, названных в трагедии ведьмами, а, по сути бесов, которые уверяют его в этом. Но король Дункан делает выбор в пользу своего старшего сына, и Макбет понимает, что законным путем корону ему получить не удастся. Остается другой путь – преступный.

Весь первый акт, самый большой в трагедии, посвящен терзаниям Макбета. Он пытается оценить возможные последствия событий с моральной точки зрения. Ему бы хотелось занять нравственно нейтральную позицию, но интуитивно он понимает, что это невозможно.

This supernatural soliciting [2, с. 20–21]

Cannot be ill; cannot be good.

Ключевым словом в этом предложении является отглагольное существительное *soliciting*, которое характеризует воздействие, производимое сверхъестественными силами на Макбета. Действия бесов (ведьм) носят явно выраженный подстрекательский характер, и значение глагола *solicit* – «подстрекать, обозначающего действие, направленное на достижение цели помимо воли субъекта» зафиксировано в словаре наряду со значениями «настойчиво просить; добиваться, домогаться» [1, с. 297]. Конечно, Макбет не хочет воспринимать вмешательство ведьм как подстрекательство, но именно их настойчивость заставляет его поверить в то, что ему суждено взойти на трон.

Макбет погружается в мысли о предсказании ведьм. Ему кажется, что он полагается на случай (*chance*), судьбу (*fortune*). Вспомним, что случай, фортуна уже сыграли предательскую роль с мятежниками, которым они в сражении первоначально сулили удачу, но в решающий момент изменили им. Теперь Макбет сам вступает на путь мятежа. Вероятнее всего, он не слишком верит в то, что говорит, и рассуждением хочет прийти к выводу о том, что пророчества сверхъестественных сил не связаны с преступными умыслами и только предвосхищают фактический ход событий.

If ill // Why hath it given me earnest of success,

Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor [2, с. 21].

В современном английском языке слово *success* означает «успех», что было бы правомерно, если бы Макбет имел в виду собственные действия, направленные к захвату трона, но этот монолог завершается его решением не вмешиваться в дела судьбы, которое он, впрочем, вскоре переменит. В этимологическом словаре первым названо значение «*issue, result* – исход» [5, с.420]. Слово *success* может иметь еще одно значение – «*succession* (последовательность)» от глагола «*succeed*», то есть последовательность в той цепи событий, о которой пророчествовали ведьмы.

Но сразу на ум Макбету приходит совсем другая возникшая мысль, которая по тем временам, надо думать, была не редкостью: как стать королем, если трон занят? Его можно освободить насильственным путем. Эта мысль впервые звучит из уст главного героя. Можно согласиться с комментаторами Арденовского издания Шекспира: «*This is the moment of the birth of evil in Macbeth – he may indeed have had ambitious thoughts before, may even have intended the murder, but now for the first time he feels its oncoming reality.* – В этот момент в душе Макбета поселяется злой умысел; у него, действительно, раньше были тщеславные мысли, может быть, он даже замыслил убийство, но теперь чувствует, что эти мысли могут стать реальностью» [2, с.153].

If good, why do I yield to that suggestion

Whose horrid image doth unfix my hair,

And make my seated heart knock at my ribs,

Against the use of nature? [2, с. 21]

Поскольку Макбет впервые оказывается в ситуации, когда он вынужден совершить противозаконный поступок, то воображение рисует ему жуткие картины преступления.

Present fears /Are less than horrible imaginings [2, с.21].

Несмотря на непомерное тщеславие, Макбету невыносима мысль о том, что он должен пойти на убийство. В этой психологически тяжелой для него ситуации легче надеяться, что все разрешится само собой, но в его пользу.

If Chance will have me King, why, Chance may crown me, Without my stir [2, с.21].

Не без внушения своей вероломной супруги Макбет решается на злодейское убийство короля. Первоначально он мучится от содеянного, но этот и последующие грехи убийства производят в его душе переворот. Макбет добровольно отрекается от Бога, потому что его путь к трону лежал через попрание закона – убийство Помазанника Божьего. Ранее Макбет, отступая от христианских заповедей, признавал это как грех, о чем свидетельствуют его собственные слова *and my eternal soul / Given to the common enemy of man* (мою бессмертную душу я отдал врагу рода человеческого). Но вот входят нанятые им убийцы, и в диалоге с ними Макбет предстает совершенно иным человеком.

Стараясь устранить благородного Банко, догадывающегося о том, кем совершено убийство короля Дункана, Макбет убеждает убийц, что они вершат справедливость, наказывая Банко. Можно сказать, что заклятие, совершенное ведьмами, исполнилось: произошла «инверсия нравственных ценностей» (термин С.В. Кековой). Так смотрит отныне на жизнь Макбет, сознательно ставший на путь гибели.

«Банко, – уверяет нанятых убийц Макбет, – притеснял вас и пустил по миру, а потому вы только отомстите ему за то зло, которое он совершил». Чувствуя, что они колеблются, спрашивает: «*Are you so gospel'd / To pray for this good man?* (Неужели вы так следуете евангельским заповедям и

молитесь за этого мужа?)» Так Макбет искушает этих несчастных и провоцирует их на преступление. И хотя он произносит *God be with you!* – это лицемерие. В убийцах живет дьявольский дух (*to spite the world*), кому как не Макбету этого не знать. Когда те отвечают ему: «*We are men, my Liege*» (Мы обыкновенные люди), самозванец взывает к их решительности и мужественности. Этим приемом раньше небезуспешно пользовалась леди Макбет. «*Macbeth uses the very means which had wrought most effectively upon himself: he appeals to the manliness of the murderers*» [2, с.80].

Эти слова Макбета свидетельствуют о его полном внутреннем перерождении: он упрекает тех, кого подговаривает совершить убийство, не просто в нерешительности, но в том, что они не хотят нарушать христианские заповеди, которые призывают молиться за своих врагов. "*Louve your enemies: blesse them that curse you: do good to them that hate you, and pray for them which hurt you, and persecute you*", – цитирует Женевскую Библию Арденовское издательство. – А я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» [2, с. 80].

Раньше все было понятно, что есть грех, а что есть добродетель. Теперь Макбет находится в разладе со своей совестью и пытается одно выдать за другое (*fair is foul, and foul is fair*), что и отражается в его словах: в них постоянно присутствует второй, скрытый, план. Уверенный в своей безнаказанности, Макбет продолжает творить зло до тех пор, пока не пресыщается им. К этому периоду относятся сказанные им слова, что есть жизнь:

*T' is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

Арденовское издание возвращает нас к Псалтири: «*For all our days are passed away in thy wrath: we spend our years as a tale that is told*» (Ps.90: 9). В комментарии к этому стиху в Женевской Библии читаем объяснение: «*Our days are not only short but miserable as our sins daily provoke your wrath* (Geneva Bible. Psalm 90: 9) [5, с. 19]. – Все дни наши прошли во гневе Твоем; мы теряем лета наши, как звук» (Псалом 89: 9) [5, с.16].

I' gin to be aweary of the sun,

And wish the estate o' the world were now undone [2, с. 162]

Жизнь, которую ведет Макбет, истощила его силы. Он находится в том душевном состоянии, когда весь белый свет уже не мил, а отсутствие смысла жизни вызывает внутреннюю опустошенность. Гибель его души и есть потеря для него мира. Можно было бы сказать «Опротивела душе моей жизнь моя» (Иов 10: 1) [6, с. 183], но душу он отдал врагу рода человеческого.

Литература

1. Новый большой англо-русский словарь. / Под ред. Ю.Д. Апресяна. Т.3 – М.: Русский язык, 1993. - 825 с. 2. New Arden Shakespeare. Macbeth. /Ed. by Kenneth Muir. – London, 1957. – 207 p.
3. Oxford Concise Dictionary of English Etymology. – Oxford: Oxford University Press, 2003. - 552 p.
4. Оден, У.Х. Лекции о Шекспире [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.libros.am/book/read/id/290249/slug/lekci-o-shekspire>. – Дата доступа: 18.02.2017.
5. Geneva Bible [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.genevabible.org/files/Geneva_Bible/Old_Testament/Psalms2a.pd – Дата доступа: 18.12.2018.6.
6. Толковая Библия. Ветхий Завет. Книга Иова. Т. 1. – Петербург, 1904-1907. – 501 с.

N.N. Konopleva

Saratov State University named after N.G. Chernishevsky
e-mail: ninadurinova@yandex.ru

Macbeth's perilous path as the result of the denial of christian moral values

Key words: Christianity, moral values, the Book of Psalms, the tragedy «Macbeth», repentance.

The article looks at the inversion of moral values in the protagonist of W. Shakespeare's tragedy «Macbeth»; it is shown that good doings can be turned into the opposite; it is claimed that the sin of murder when not repented leads to further atrocities and the personality collapse which breeds hatred to the whole world; the inevitability of such an outcome is revealed.

УДК 821.161.3-09

АСАБЛІВАСЦІ РАЗВІЦЦА ЖАНРУ АЎТАРСКАЙ КАЗКІ Ў ТВОРЧАСЦІ ВІНЦЭСА КАРАТЫНСКАГА

Ключавыя словы: казка, фальклор, рамантызм, літаратура Беларусі XIX стагоддзя, міфалагічны сюжэт «мачыха і падчарка».

У артыкуле разглядаецца асаблівасці станаўлення жанравай сістэмы літаратуры Беларусі XIX стагоддзя, паэтычная творчасць В. Каратынскага з мэтай выяўлення самабытнага стылю аўтара; аналізуецца верш «Казкі маёй нянькі» з пазіцыі агульнафілалагічнай цэласнасці; для выяўлення асаблівасцей арыенціраў эстэтычнага ідэалу творцы.

Казка як адна з форм праяўлення духоўнай дзейнасці чалавека эклектычна злучае ў сабе розныя мэты ўздзеяння на асобу: дае новыя веды аб акаляючым асяроддзі пры дапамозе адушаўлення абстрактных сімвалаў, уплывае на эмацыянальны стан, на паводзіны слухача (чытача), паказвае пэўную мадэль узаемаадносін са светам, дае магчымасць выбраць асабісты шлях жыцця.

Калі гаварыць пра жанравую разнавіднасць, жанравыя ўтварэнні народнай казакавай прозы, то сярод іх вылучаюць казкі аб жывёлах, чарадзейныя казкі, легендарныя, сацыяльна-бытавыя, навілістычныя, а таксама народныя анекдоты і жарты.

Сярод жанраў казкі вылучаецца даследчыкамі аўтарская казка, паняцце аб якой не даюць літаратуразнаўчыя даведнікі. Але аналізуючы казкі беларускіх аўтараў XX стагоддзя, трэба адзначаць іх багатую вобразнасць, паэтычнасць, эмацыянальнасць.

Грунтоўны разгляд казкі як апавядальнага жанру фальклору быў распачаты рамантыкамі, якія праявілі вялікую цікавасць да гісторыі і культуры свайго народа. Гэта было звязана не толькі з праблемамі стварэння нацыянальнага самабытнага мастацтва, але з жаданнем знайсці адказы на пытанні сучаснасці альбо супрацьпаставіць даўніну з яе вечнымі каштоўнасцямі (стабільнасцю, устоўлівасцю сямейных і грамадскіх сувязей, цвёрдым маральна-этычным кодэксам) сучаснаму стагоддзю, што культывуе меркантильнасць, разлад паміж чалавекам і грамадствам.

На ўзнікненне рамантычных парываў пачынальнікаў асабліва паўплываў выкладчык літаратуры Віленскага ўніверсітэта Леан Бароўскі, аб напрамку думак якога можна меркаваць па яго кнізе «Заўвагі па паэзіі і красамоўству». Пішучы аб старажытнай мясцовай культуры, Л. Бароўскі шкадаваў, што ў новы час не дайшлі песні, якімі далёкія «пакаленні даўнішніх сваіх багоў ушанавалі, з якімі да іх звярталіся». Ён запэўніваў, што «закінутыя, стагоддзямі азмрочаныя, з новымі змешаныя рэшткі паганскіх абрадаў дасюль чакаюць свайго адкрыцця» [3, с. 54]. І каб такое адкрыццё адбылося, марыў Л. Бароўскі, «мы не толькі глыбей здолелі б увайсці ва ўласцівы спосаб паэтычнага мыслення нашых продкаў, але можа і адкрылі б старажытныя аповесці, рэлігійныя думы і гістарычныя паданні, дастойныя параўнання з цудоўнымі баладамі Англіі і паэзіяй трубадураў. Датуль, пакуль мы гэтага не зрабілі, – рэзюміраваў Л. Бароўскі, – мы будзем заставацца нядбайліцамі ў адносінах да нашага стагоддзя, у якім знешні бляск разваг пазбавіў паэзію шчаслівай чароўнасці» [3, с. 55]. Думкі Л. Бароўскага непасрэдна клаліся ў падваліны рамантыкаў, якія сталі актыўна апрацоўваць апавядальную і паэтычную творчасць беларусаў.

У гэтым кантэксце павінна разглядацца творчая спадчына В. Каратынскага – выдатнага беларускага паэта і публіцыста. Яго імя ніколі не выпадала з поля зроку літаратурнай крытыкі. Пры жыцці пісьменніка ў 1882 годзе, ацэньваючы творчасць «краёвых» польскамоўных літаратараў сярэдзіны XIX ст., А. Кіркор пісаў, што «вышэй іх усіх стаяў і падаваў надзеі Вінцэс Каратынскі...». Неабходна адзначыць той факт, што В. Каратынскага ўключылі ў кагарту выдатных дзеячаў польскай і «краёвай» культуры, нарысы аб якіх былі размешчаны ў «Альбоме біяграфій заслужаных палякаў і полек XIX стагоддзя», выдадзеным у 1902 г.. Ужо ў першай «Хрэстаматыі беларускай літаратуры: XIX стагоддзе – 1905 год» (1922), якую склаў М. Гарэцкі, былі апублікаваны тэксты ўсіх вядомых і сёння беларускіх твораў В. Каратынскага. Ён належыць да ліку той невялікай колькасці пісьменнікаў XIX ст., у адносінах да творчага наслідавання якіх, па выказванню Г. Кісялёва, была «вырашана праблема беларускай кнігі».

Вінцэс Каратынскі звярнуўся да жанру казкі дзеля аб'яднання прафесійнай літаратуры і фальклору, бо бачыў у гэтым асноўны прынцып развіцця нацыянальнай літаратуры. У сваім «Каментарыі» да паэмы «Таміла» паэт выкладае канцэпцыю адносін да творчасці народа, дзе выкрывае і павярхоўныя адносіны да яе сярод народазнаўцаў розных культуралагічных школ: «Песні і казкі народа – гэта вобраз яго сэрца і фантазіі, паданні і прымаўкі – гэта яго гісторыя і філасофія.

Толькі яны з усёй шчырасцю могуць намаляваць нам разумовы стан народа; не даследаваўшых і не прасякнуўшых імі, не варта выказвацца пра яго. Прыхільнікі старога і новага парадку рэчаў не раз бралі народ за канву, на якой вышывалі сваімі колерамі свае ўласныя памкненні. Былі адны, што, хочучы апраўдаць узурпацыю праў чалавека, а па сутнасці ганьбуючы самі сябе, адмаўлялі народу ў вялікіх пачуццях і розуме; былі другія, што прыпісвалі яму сімпатыі, вартыя аправы з крышталюці чырвона гадрэва»[2, с. 151].

Для пачынальніка новай беларускай літаратуры вельмі важнай умовай яе бытавання з'яўлялася стварэнне пэўнай чытацкай аўдыторыі, а для Каратынскага гэта было актуальным, бо ў культурных колах тагачаснай Вільні ён быў прыняты не як роўны. «Гэта абумоўлівала своеасаблівасць становішча. З аднаго боку, як селянін пісьменнік лепш ведаў рэальнае жыццё прыгоннай вёскі, але з другога, у творчасці ён так ці інакш мусіў арыентавацца на літаратурныя густы адукаванай шляхецкай аўдыторыі. Такая дваістасць уладна дыктавала неабходнасць выпрацоўкі пэўных «правілаў гульні», своеасаблівага кодэксу літаратурных паводзінаў. Трэба было пісаць, і гэтага ад яго чакалі, пра сваіх братоў у сярмязе і пры гэтым не расчараваць, не «абразіць» густы шляхецкай чытацкай аўдыторыі»[1, с. 68]. Жанрава паэзія Вінцэся Каратынскага разнастайная — лірычныя вершы, паэтычныя абразок, песні, калыханка, казка.

«Казка маёй нянькі» Вінцэся Каратынскага – гэта апрацаваная чарадзейная казка, якая належыць да групы чарадзейных казак «Папалушка», «Свіны чахол», «Дзівосная карова», асноўныя персанажы якіх падзяляюцца на станоўчыя і адмоўныя: на адным полюсе мачыха і яе дачка, на другім бедная, забітая падчарка. Сюжэт «мачыха і падчарка» таксама ўласціў казкам іншых народаў: руская «Марозко», асецінская «Мачыха і падчарка», татарская «Зухра і месяц», японская «Суніца пад снегам», славенская «Злая мачаха і добрая падчарка».

У татарскай казцы «Зухра і месяц» мачаха прыдумала сапраўды цяжкае заданне: дзяўчынка павінна была запоўніць бочку, якая была без дна і стаяла на калодзежы, што рабіла заданне невыканальным. У Зухры не было ніякага абаронцы, напрыклад, звычайна нам цялушкі, як у славянскіх варыянтах. У фінале ўдзяўчыну закахаўся малады месяц, які забірае яе да сябе на неба.

У японскай казцы «Суніца пад снегам» прысутнічае відавочнае падабенства з аўтарскай казкай С.Я. Маршака «12 месяцаў», якая ў сваю чаргу была напісана па грэцкай народнай казцы. О-Хану мачыха адпраўляе зімой у горы па суніцы дзеля капрызнай сястры. Дзяўчынка сустракае духа, які чароўным чынам прыводзіць яе да суніцы. Мачаха, расчараваная паспяховым вяртаннем падчаркі, у хуткім часе адпраўляе О-Хану ўжо па сінюю суніцу. У слязах падчарка сустракае духа, які разлаваўся на такое нахабства мачыхі. Аднак зноў прывёў дзяўчынку да сініх ягад. Мачыха і сястра О-Ціе не могуць спыніцца, ядучы смачную суніцу, а пасля ператвараюцца лісамі і ўцякаюць у лес.

Разам з тым у казках важную ролю адыгрываюць чудаўныя памочнікі, чарадзейныя прадметы, метамарфозы, якія адбываюцца з героямі. Вельмі выразна малююць казкі становішча падчаркі ў сям'і. Мачыха і ў будні, і ў святы загружае яе рознай работай, нават калі выпраўляе пасвіць жывёлу, дае ёй «мех кудзелі і пук верацён, каб яна ўсё спрала, выткала, выбеліла, у свойчыкі па качала дай дахаты ўвечары прынесла»[4, с.365]. Сабраўшыся на Каляды з дачкой у царкву, мачыха дае сіраціне «мерку маку, змяшаўшы з попелам, каб яна яго чыста перабрала»[4, с. 359]. Усе гэтыя заданні разлічаны на тое, што падчарка іх не зможа выканаць і будзе прычына яе пакараць, але дзяўчынцы дапамагаюць чудаўныя памочнікі.

У большасці выпадкаў у ролі чудаўных памочнікаў выступаюць кароўка ці бычок-трацячок, якіх пасе падчарка. Яны або самі нейкім чынам выконваюць усю работу, якую атрымала ад мачыхі падчарка, або клічуць на дапамогу «марскіх дзевак», як аб гэтым гаворыцца ў «Казцы пра сіротку Даротку» (Чарадзейныя казкі, I, № 50). Іх заступніцтва і дапамога не абмяжоўваюцца выкананнем працы, якую злая кабета прымушае рабіць падчарку. Нават калі мачыха дазналася, хто дапамагае падчарцы, і загадала зарэзаць кароўку, сіротка знаходзіць у яе чэраве чарадзейнае зярнятка, з якога вырастае яблынька з залатымі яблычкамі, і ўжо яблынька выступае тут як чарадзейная расліна, як заступніца, з дапамогай якой падчарка бярэ шлюб з царэвічам, каралевічам ці панічом.

В. Каратынскі свядома выбірае вершаваную эпічную форму для інтэрпрэтацыі народнага казачнага сюжэту пра злую мачыху і падчарку. Праз такі прыём эстэтызуецца погляд «братоў у капоне і сярмязе» (Сыракомля), а паэт імкнецца яго прыблізіць да чытацкай аўдыторыі — адукаванай шляхты.

У сваім вершы Каратынскі захаваў асаблівасці архітэктонікі народнай казкі — традыцыйны пачатак і канец :

Далёка ці блізка, птушынка, не знаём,
Жыў-быў сабе колісь над рэчкай Дунаём
Адзін чалавек, неблагі чалавечак [2, с. 37],

І я там была і піла тыя віны,
Была я прыгожая й з гэтай прычыны,
Тады з каралём тым кружылася шывка,
Аж скача душа...[2, с. 41]

Той факт, што падзеі ў аўтарскім творы адбываюцца каля ракі Дунай, якая лічылася ў славян краем свету, сведчыць аб міфалагічным часе, найчасцей ідэалізаваным народнымі апавядальнікамі.

У яго казцы дзейнічаюць тыя ж героі, што і ў народнай; аўтар паўтарае сюжэт, які, як нам сцвярджае назва верша, ён пачуў ад сваёй нянькі, якой ў самога Каратынскага не было, затое былі нянькі ў шляхты. Паэт маляўніча апісвае сіротку, хаці імені яе не называе: Дзяўчына – малюнак, твар мілы, стан тонкі, Была працавітай – ні дня ёй, ні ночы [В. Карат, с.].

Відаць, паэт імкнецца стварыць абагулены вобраз дзяўчыны-сіроткі. Увагу звяртае той эпізод казкі Каратынскага, які мае выразнае адрозненне ў параўнанні з народнай. У апошняй дзяўчына ў канцы выходзіць замуж за прыгожага каралевіча. Гераіня Каратынскага ж на прапанову пана стаць каралеўнай адказвае:

Пакінь ты, о пане, мяне, басаножку
Дазволь мне падаццаў любую дарожку,
Не каралевай быць, паняй вяльможнай,
Кахала я раз, дык другі раз ці ж можна? [2, с. 37].

І казку Каратынскі заканчвае вяселлем, на якім кароль-сват і гуляе разам з іншымі. Паэт свядома паказвае шчаслівы, як і прынята ў казках, канец. Але дзяўчына сама ажыццяўляе выбар. І яе выбар зроблены на карысць простага, але люблага хлопца, бо яна разумее, што ні паненкай, ні, тым больш, каралеўнай ёй не стаць. Кароль прымае яе рашэнне, не навязваючы сваю волю. Аўтарская імправізацыя фінала – гэта жаданне раскрыць ідэю шчаслівага шлюбу, калі маладыя жылі аднолькавымі інтарэсамі, адмаўляючы празмерную раскошу, а зараблялі сваё шчасце ўласным мазалём.

Літаратары XIX стагоддзя імкнуліся асэнсаваць народную творчасць, а найбольш яе маральны аспект мыслення. Вінцэс Каратынскі бачыў у прастанародным пачатку станаўленне мастацкай традыцыі ў яе ідэйна-тэматычным дыяпазоне і родава-жанравым парадкаванні. Асэнсаванне сюжэтаў і жанраў фальклора падпарадкоўвалася задачам выхавання сучаснага паэту грамадства і спробам стварэння сваёй казкі аб ідэальным сямейным жыцці, а таксама аб абавязках правіцеляў, паноў лічыцца з пачуццямі простага народа.

Літаратура

1. Вінцэс Каратынскі ў беларуска-славянскім літаратурным узаемадзеянні: матэрыялы Рэспубл. навук. канф. (Мінск, 29 вер. 2006 г.) / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; рэдкал.: У. Мархель (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Беларус. навука, 2006. – 167 с.
2. Каратынскі, В. Творы / В. Каратынскі. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 309 с.
3. Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд: у 2 ч. Ч.1. / А. А. Лойка. — Мінск: Вышэйш. шк., 1989. – 319 с.
4. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. Ч. 1 / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; склад.: К. П. Кабашнікаў [і інш.]. — 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск: Бел. навука, 2003. – 639 с.

Zh.V. Kotsina

Baranavichy State University
e-mail: 453463@tut.by

Features of the development of the genre of author's tale in the work of Vincent Karatynsky

Keywords: fairy tale, folklore, romanticism, literature of Belarus of the 19th century, mythological story "stepmother and stepdaughter"

The article discusses the features of the formation of the genre system of literature of Belarus of the XIX century, the poetic work of V. Karatynsky with a view to identify the author's original style; the poem "Tales of my nanny" is analyzed from the point of general philological integrity; of the aesthetic ideal of the artist.

УДК 821.161.1

ТРАГЕДИЯ И ФАРС ТОТАЛИТАРНОГО ЧЕЛОВЕКА В ПОВЕСТИ М. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

Ключевые слова: тоталитарный человек, социокультурная реальность, ценности, «двоемыслие», социальная тотальность, символ.

В статье рассматривается фигура «массовидного», «тоталитарного» человека, его модус в советской социокультурной реальности 20–30-х годов XX века в повести М. Булгакова «Собачье сердце». Показано, что «тоталитарный человек» основательно интегрирован в изобразительную ткань литературных произведений 20–30-х годов прошлого века. Раскрыты основные бытийные аспекты трагедии и фарса человека системы тоталитарного общества, где индивид вполне естественно воспринимает собственное «двоемыслие». Охарактеризован главный герой повести в контексте текстового анализа «генотипа тоталитарного человека», с выводом о том, что отказ от тоталитарного общества начинается с ревизии ценностей, доминирующих в нём и определяющих динамику прогресса или упадка социума, генерирования нового порядка или нового хаоса.

В странах постсоветского пространства, где периоды кризисов и взлетов хаотически сменяются, где этиологически актуализируются проблемы ценностей, определяющих нормы поведения человека в обществе и его политические модусы, активно возрастает интерес к литературным произведениям, в которых в центр повествования выдвигается фигура «массовидного», «тоталитарного» человека, сущность которого – в унификации личности, дессипации неповторимости, уничтожении в нём уникального индивидуального начала. Необходимость основательной ревизии мировоззренческих идеалов обуславливают неизбежность и закономерность поиска принципиально новых подходов к решению проблем соотношений в триаде человек – общество – культура, определяющих сущность человека и смысл его бытия в мире.

Поскольку статус человеческой жизни является основой современной системы политических идей и ценностей общества, возникает потребность в постоянном обновлении философских взглядов на человека, адекватных современной социокультурной реальности. В разные периоды истории писателями разных стран предпринимались, с разной степенью успеха, попытки найти ответы на вопросы о месте и роли человека в мире, его исторического предназначения, планетарной миссии, смысле существования, а также о том, каким образом прошлое, настоящее и будущее детерминируют характеристики бытия человека, степень его взаимосвязи с окружающим миром и пределы индивидуального выбора.

В процессе культурного функционирования смысл, заключённый в тексте литературного произведения, подвергается трансформациям, дополнениям и переработкам, в результате которых происходит амплификация смысла. Текст становится своего рода символом памяти культуры: «Способность отдельных текстов, доходящих до нас из глубины культурного прошлого, реконструировать целые пласты культурного прошлого, восстанавливать память наглядно демонстрируется всей историей культуры человечества» [4, с. 82].

Следует отметить, что «тоталитарный человек» довольно плотно интегрирован в изобразительную ткань литературных произведений 20–30-х годов прошлого века. При этом понятие «тоталитарный человек» в указанные годы не имело широкого распространения в научном и философском дискурсе. Только в последние годы феномен тоталитарного человека стал объектом научного исследования в контексте, в частности, антропологических концепций. Ключевым признаком тоталитарного человека является то, что он не принадлежит самому себе: каким бы ни был его социальный статус, индивид существует только как элементарная единица всеохватывающей социальной тотальности. Жизнь тоталитарного человека – это принципиально обезличенное существование, которое не признает никакой персональной автономии, самоопределения личности и её самореализации. Тоталитарный человек не является личностью *per se*, он не ориентируется в своих жизненных проявлениях на собственную волю, принимая в качестве личностных общепризнанные интенции, нормы и пожелания, рассматривая их как факторы собственного поведения, которые приняты имплицитно «высшей волей» и не подлежат обсуждению. Даже те максимы, с которыми тоталитарный человек солидаризируется, он принимает как персонально конгениальные не потому, что они избираются его сознанием, а потому, что являются проекцией высшей истины, представляют собой воплощение некой ультраперсональной, деиндивидуализированной, общественной воли.

Советский Союз 20–30-х годов XX века – это общество, подчинённое императиву тотальности, где каждая социальная роль коннотирована с конкретным комплексом функций и благ,

«...создавая своего рода гарантированную ячейку в общем иерархическом порядке, пронизывающем все общество... которое существует не как система отношений, трансформирующихся в зависимости от изменения исторических условий, а как единый многоуровневый, иерархизированный уклад общественной жизни. Господство такого тотального общественного порядка нивелирует социальную активность вне его рамок, а также сводит социальное самоопределение конкретного человека к стремлению занять ту или иную нишу в социальной иерархии» [2, с. 181].

Человек в системе тоталитарного общества становится носителем определенного социального статуса, внешнее оформление которого обеспечивается комплексом материальных и социальных благ, воплощение которых обеспечивает интеграцию человека в сверхсложную иерархическую систему, где каждому уготовано своё место. При этом жёстко структурированное общество провоцирует дуализм социального статуса – каждый человек в одно и то же время является для индивида с более низким статусом руководителем или распорядителем, а для носителя высшего статуса – подчинённым, исполнителем. В подобной ситуации человек системы перестаёт быть личностью, отличительным качеством которой признаётся свобода воли, наличие некоего «внутреннего закона», пространство для реализации которого в тоталитарном обществе сжимается до временного (особенно актуально в 30-е годы прошлого века!) пространства его физической свободы. В период 20–30-х годов XX века в Советском Союзе были созданы сверхмощные структуры массового контроля, мобилизации, репрессий, целью которых было создание так называемого «человека нового типа» – полностью огосударственного индивида, готового беззаветно служить властному аппарату, отождествляя себя с его символами.

Политическая нестабильность тоталитарного общества, разбалансированность экономики, противоречивость социальных процессов и, как результат – низкий уровень жизни подавляющего большинства населения, неопределённость жизненных перспектив, что существенно подрывает авторитет государства и тех, кто его олицетворяет. В тоталитарном обществе социальный опыт имеет амбивалентный характер: как позитивные так и негативные составляющие социального опыта принимаются «на веру», без критического осмысления, в условиях генерализованной деструктивной конгениальности. Общество в таких условиях безусловно (по крайней мере, внешне) принимает модель социума, поддержка которого манифестируется всеми имеющимися способами – вплоть до безудержной карнавализации всех проявлений общественной жизни: от массовых праздников до коллективных посещений судов над «врагами народа». Для человека в системе тоталитарного общества его роль нивелируется до функции «винтика» в удобной для правящей вертушки политической машине; народ в такой ситуации превращается в массу, которая, по выражению К. Ясперса «...лишена каких-либо отличительных свойств, традиций, почв – она пуста. Масса является объектом пропаганды и внушения, не ведает ответственности и живёт на самом низком уровне сознания» [5, с. 143].

Человек системы тоталитарного общества живёт в гротескном пространстве трагедии и фарса – он вполне естественно воспринимает собственное «двоемыслие» (по Дж. Оруэллу), когда под лозунгом подавления какой-либо «инаковости» беззаветно покоряется высшей воле предписаний, циркуляров, директив, указов и распоряжений. Но тот же человек, если он не поглощён безнадежно идеологическим Молохом, если его душу не подавила экспансия тоталитарных идей, установок и представлений, внутренне сопротивляется цинизму и жестокости беспощадной реальности, в которой «жить стало лучше, жить стало веселее». Тоталитарный человек – это двуликий Янус своей эпохи, но у него не только два лица, у него две головы – вспомним ночных Мыслителей из «чонкиниады» Войновича. Есть у тоталитарного человека страх, есть безнадежность и отчаяние, но есть и живое сердце, остаётся жизнь – убогая, обывательская, «негеройская», но над этой жизнью присутствует вечное Нечто.

Образ человека тоталитарного общества довольно популярен в русской советской литературе периода первых послереволюционных лет (речь идёт о событиях 1917 года) и далее – 20–30-х годов минувшего века. Достаточно вспомнить имена И. Бунина, В. Набокова, Е. Замятина, А. Аверченко, А. Платонова, П. Романова и многих других. Необычайно ярко и разнопланово образ тоталитарного человека нашел отражение в повестях и рассказах М. А. Булгакова, таких как «Ханский огонь», «Неделя просвещения», «Похождения Чичикова», «Дьяволиада», «Роковые яйца» и конечно же в повести (*чудовищной истории*, по определению самого автора) «Собачье сердце», увидевшей свет в 1925 году. Ключевой интригой организации сюжета повести становится чудесное превращение бездомной собаки в человека как результат медицинского эксперимента профессора Преображенского. В своей «чудовищной истории» Булгаков разворачивает широкую галерею образов тоталитарных людей – это сам «экс-собака» Полиграф Шариков, гротескная группа активистов домоуправления во главе с одиозным Швондером, вселенные в господский дом «певуны»-пролетарии, любопытствующие уличные зеваки, представители молодой советской власти.

Ставший человеком Полиграф Шариков – социально-биологическая химера, фантазмагорический гибрид собаки и «социально-близкого» пролетария, с первых дней «очеловечивания» обна-

руживает мощный генотип тоталитарного человека – Клима Чугункина, донора человеческих качеств нового организма: уголовника, маргинала, алкоголика и балалаечника-любителя. Поселившись в квартире Преображенского, Шариков (реинкарнация Чугункина) пытается, на правах представителя победившего класса, учить жизни профессора и его ассистента Борменталья, представителей так называемых «бывших». Для тоталитарного человека характерно коммунальное мышление: Полиграф Шариков предлагает «всё отнять и разделить», укоряет Преображенского в том, что тот «один расселся в десяти комнатах», утверждает себя в чужой квартире «на шестнадцати аршинах» на основании официальной бумаги, которая свята для него и должна, по мнению Шарикова, быть таковой для всех остальных. Тоталитарное общество по-своему реагирует на слухи о появлении Шарикова (якобы марсианина): «Что в Москве творится – уму не постижимо человеческому. Семь сухаревских торговцев уже сидят за распространение слухов о светопреставлении, которое навлекли большевики... Какие-то жулики уже читают лекции» [1, с. 501]. В тоталитарном обществе не запрещены сенсации, но при условии, что они не противоречат идеологическим догмам, партийным установкам и насаждаемой императивно пропагандистами морали.

Для тоталитарного человека очень важно быть «как все» – это его сверхзадача, своего рода *maxima negotia*; Полиграф Шариков в ответ на критику своего внешнего вида искренне недоумевает: «Что я, хуже людей?», ведь он – член социума, хотя и вынужденно изолированный от общества. Мятежное сознание человека-собаки не терпит каких-либо норм, правил, ритуалов: «Что вы всё... То не плевать. То не кури. Туда не ходи... Что ж это на самом деле. Чисто как в трамвае. Что вы мне жить не даёте?!» [1, с. 505]. Максимальная простота бытия – на уровне безусловных рефлексов – полностью устраивает тоталитарного человека, социальная жизнь в случае личной необходимости («человечек возвёл глаза к потолку, как бы вспоминая некую формулу» [1, с. 505]) интегрирует его в поток событий с помощью готовых, заранее подготовленных свыше схем, оформленных максимально просто и доходчиво. Кто не с нами, тот против нас – с такой максимой тоталитарный человек готов ненавидеть всех, кто отличается от него – интеллектом, культурным уровнем, ценностными предпочтениями, политическими взглядами, отношением к религии. Шариков патетически произносит: «Какие уж мы вам товарищи! Где уж! Мы в университетах не обучались, в квартирах по пятнадцать комнат с ванными не жили. Только теперь пора бы это оставить. В настоящее время каждый имеет своё право...» [1, с. 505–506].

Как видим, Булгаков как писатель, отнюдь не претендующий на морализаторство, умышленно вкладывает в уста Шарикова тезис о праве для каждого в Советском Союзе – в тоталитарном обществе, где становилось всё меньше пространства для человека и его взаимоотношений с миром. Вероятно, это не случайно – в 20–30-е годы минувшего века необычайно отчётливо проявился примат материальных ценностей над духовными, генерирующий яркие признаки духовно-нравственной деградации, ревизии культурных ценностей, с подменой их ценностями сугубо утилитарными, сакрализация которых неизбежно приводит к моральному декадансу и проявлению самых тёмных сторон человеческой природы. Тоталитарный человек не отягощён культурными запросами – Шариков, типичный представитель *homo totalitaris*, отвергает и литературу, и театр: он поклонник примитивных, ярких зрелищ, например – балалаечных концертов в пивной или цирка в самом непритязательном его воплощении. Хоровое пение, чтение газет вслух, скандирование по команде, коллективное обличение являлись чрезвычайно конгениальными тоталитарному обществу – массу представителей *homo totalitaris* легко настроить на нужную политической власти волну: достаточно скомандовать – и миллионы безликих будут согласованно петь панегирики «святоликим» или требовать смерти для таких же безликих. 20-е и 30-е годы прошлого века памяты такими манифестациями в ходе судебных процессов по «делу церковников» (1920 год), «делу социал-революционеров» (1922 год), «делу Промпартии» (1930 год) и тысяче подобных средневековых по эмоциональному оформлению судилищ. Бесконечные проявления поддержки, энтузиазма и солидарности, иницилируемые и поддерживаемые властью, доводят повиновение и смирение масс до безусловного рефлекса, до автоматизма, аннигилируют стремление к свободе, самопроявлению и самоуважению.

По нашему мнению, в современном мире «...репрезентуется высший экзистенциальный выбор человека, который не имеет количественной экспликации, предлагая наброски превалирующих идентификационных моделей окружающего мира, в которых оформляются представления о желаемом типе пространства бытия, параметры которого носят скорее характер символов, нежели эмпирически фиксированных контуров мировосприятия» [3, с. 16]. Соответственно, рецессия относительно тоталитарного общества начинается с ревизии ценностей, доминирующих в нём и определяющих динамику прогресса или упадка социума, генерирования нового порядка или нового хаоса.

Литература

1. Булгаков М. А. Собачье сердце / М. А. Булгаков // Избран. произв.: в 2 т. Т.1. – К.: Дніпро, 1989. – С. 454–756.
2. Гражданское общество в эпоху тотальной глобализации / Научн. ред. проф. И. И. Кальной, доц. А. В. Горбань. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2011. – 648 с.

3. Костючков С. К. Ценностная сфера личности как феномен бытия: социально-философская интерпретация / С. К. Костючков // Аксиологическое измерение образа жизни современной молодежи: матер. межд. научн.-практ. online-конф., Витебск, 6 декабря 2019 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: М. А. Слемнев (гл. ред.) и др. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2019. – С. 15-17.
4. Лотман Ю. М. К современному понятию текста / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
5. Ясперс К. Истоки истории и её цель / К. Ясперс // Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – С. 28-287.

S.K. Kostyuchkov
Kherson State University
e-mail: kosser.63@ukr.net

The tragedy and farce of a totalitarian man in the novel of M. Bulgakov «The Heart of a Dog»

Key words: totalitarian man, sociocultural reality, values, «doublethinking», social totality, symbol.

The article discusses the figure of a «massive», «totalitarian» man, his modus in Soviet sociocultural reality of the 20–30s of the XX century in M. Bulgakov's novel «The Heart of a Dog». It is shown that the «totalitarian man» is thoroughly integrated into the graphic fabric of literary works of the 1920s and 1930s. By the author are revealed the main existential aspects of the tragedy and farce of a person in the system of a totalitarian society, where the individual quite naturally perceives his own «doublethink». The main character of the story is described in the context of a text analysis of the «genotype of a totalitarian person». Concluded that the rejection of a totalitarian society begins with an audit of the values that dominate it and determine the dynamics of progress or decline of society, generating a new order or new chaos.

Е.В. Крикливец
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: kriklivec@mail.ru

УДК [821.161.1+821.161.3]-31.09

ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ключевые слова: русская литература, белорусская литература, жанрово-стилевая модификация, повесть.

В статье раскрываются причины и специфика семантической и морфологической трансформации лирико-психологической повести в русской и белорусской прозе второй половины XX века.

Развитие лирико-психологической повести пришлось на середину 1950-х – начало 1970-х годов и было обусловлено изменением авторских подходов к художественному осмыслению военных событий и послевоенной действительности.

Схематизм идеологической и производственной прозы, направленный на изображение «советской сверхличности», сменяется попыткой изображения реального человека и его внутренних переживаний (Ю. Бондарев «Батальоны просят огня», Г. Бакланов «Пядь земли», В. Астафьев «Звездопад», К. Воробьев «Крик», «Убиты под Москвой», В. Белов «Привычное дело», В. Шукшин «Калина красная», В. Быков «Жураўліны крык», «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», И. Пташников «Лонва», «Тартак», «Іллюк Чачык», Б. Саченко «Пакуль не развіднела», «Апошнія і першыя», А. Осипенко «Абжыты кут», «Канец бабінага лета», Я. Сипаков «Усе мы з хат» и др.).

Переход от нормативной эстетики к объективному отражению жизни и психологизации повествования осуществлялся в 1950-е годы в военной литературе в контексте «окопной» прозы. В повестях такого типа, как правило, преобладает трагический модус художественности. Драматизм произведений усиливается еще и тем, что хронотоп лирико-психологической повести в большинстве случаев ограничен несколькими сутками (одним боем) и масштабом окопа (батареи, роты), что приводит к максимальной напряженности сюжета. И если «авторы военных повестей конца 1950-х годов еще оглядывались на привычные конструкции военного романа начала десятилетия с его тенденцией к панорамности и событийности» [2, с. 74], то конфликт лирико-психологической повести в военной прозе 1960-х годов – это отражение ситуации наивысшего духовного напряжения, поставившей героя перед нравственным выбором (В. Астафьев «Звездопад», Г. Бакланов «Мертвые сраму не имут», Б. Васильев «А зори здесь тихие», В. Быков «Жураўліны крык», «Здрада», «Пастка», И. Шамякин «Начныя зарніцы», «Агонь і снег», И. Пташников «Тартак» и др.). Итогом этого выбора становится духовная победа или духовная гибель героя.

В таком разрешении психологического конфликта ощутимо наследие соцреализма с его стремлением к четкой дифференциации героев на положительных и отрицательных, на «идеологически

устойчивых» и «вредителей». Однако авторы лирико-психологической повести в значительной степени отдаляются от подобного схематизма, поскольку ситуация смертельной опасности и поведение героя в такой ситуации основаны на их личном (реальном) военном опыте. Это рефлексия автобиографических переживаний.

Отметим, что в повестях второй половины 1950-х годов зачастую нивелировалась значимость самого военного события, в котором герои принимали участие. Солдаты погибали за «Пядь земли» «Южнее главного удара». На первый план выходила психологическая значимость события, его влияние на формирование личности героя.

В произведениях, созданных в 1960-е – начале 1970-х годов (В. Астафьев «Звездопад», К. Воробьев «Крик», «Убиты под Москвой», В. Быков «Альпийская баллада», «Мёртвым не баліць», «Круглянский мост», И. Пташников «Лонва», «Тартак», Б. Саченко «Пакуль не развіднела», «Апошнія і першыя» и др.), наблюдается стремление авторов сочетать глубину психологического анализа с объективным описанием реальных исторических событий.

В «деревенской прозе» преодоление нормативной эстетики осуществлялось через интеграцию (формальную или содержательную) повести с публицистическими жанрами: эссе, очерк, репортаж (Е. Дорош «Деревенский дневник», В. Овечкин «Районные будни», Ф. Абрамов «Вокруг да около» и др.). Уже в середине 1950-х годов становится очевидно, что официальная советская литература далека от правдивого изображения послевоенной деревни. Одним из первых эту проблему поднял Ф. Абрамов в статье «Люди колхозной деревни в послевоенной литературе» [1]. Не случайно в эти годы появляется ряд произведений, отличающихся особой публицистичностью и социальной заостренностью конфликтов, основная цель которых – показать истинное положение дел в колхозе, «вскрыть» болевые точки.

Изображение социально-экономического кризиса стало предпосылкой для размышления о кризисе духовном, для поиска нравственных основ человеческого бытия. Залог нравственного возрождения виделся в «естественной» жизни в гармонии с природой, в традиционном патриархальном укладе, хранителем которого оставалось крестьянство даже после варварского разрушения общинного мира.

Обращение к истокам народной культуры несло в себе идею нравственно-религиозного обновления, которая в определенном смысле была противопоставлена дискредитировавшей себя государственной идеологии. Писателей, чьи творческие установки соотносились с данной тенденцией, стали называть «деревенщиками», поскольку сами они были выходцами из деревни, а значит, материалом для их произведений служила деревенская жизнь. Однако, как справедливо заметил А.И. Солженицын, «правильно было бы называть их нравственниками, ибо суть их литературного переворота – возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью» [3, т. 2, с. 63].

«Деревенская проза» и исповедующая те же эстетические принципы «тихая лирика», по сути, представляют собой возвращение к традициям почвенничества, заложенным во второй половине XIX века, которые были тесно связаны с поиском пути развития государства в условиях социального перелома. Нам представляется возможным говорить о том, что мировоззренческие и эстетические установки ряда белорусских писателей (Б. Саченко, И. Пташников, А. Осипенко, В. Адамчика, В. Козько, В. Карамазова и др.) соотносятся с идеями почвенничества, возродившимися в «деревенской прозе».

Сакрализация патриархального уклада, автобиографизм ряда повестей обусловили усиление лирического начала в прозе, актуализацию жанровой формы лирико-психологической повести: В. Солоухин «Владимирские проселки», В. Шукшин «Калина красная», В. Астафьев «Последний поклон» (1-я книга), Я. Брыль «Ніжнія Байдуні», А. Осипенко «Абжыты кут», «Канец бабінага лета», Я. Сипаков «Усе мы з хат», А. Жук «Холодная птушка» и др.

Закономерно, что в прозе 1960-х годов имеет место своего рода идеализация народной жизни. Связать представление об идеале с народом было вполне в духе демократических традиций почвенничества. Поиск идеала в созидательном крестьянском труде, в народной мудрости и житейском опыте качественно отличался от социальных доктрин и классовой идеологии, выходил за рамки соцреалистической эстетики.

Герой лирико-психологической повести в контексте «деревенской прозы» представляет собой стремление писателей постичь амбивалентную сущность национального характера (В. Белов «Привычное дело», И. Пташников «Іллюк Чачык», В. Козько «Цвіце на Палессі груша» и др.).

Психологическая коллизия заключается в попытке деревенского жителя избежать духовной деградации, найти внутренние ресурсы для морального возрождения, которое мыслится залогом духовного возрождения всей нации.

Субъектная организация лирико-психологической повести и в русской, и в белорусской литературе второй половины XX века характеризуется преобладанием рефлексивной субъективности. Прозаики активно используют автобиографический, жизненный материал, как бы опредмечивая в произ-

ведении свое сознание. Этим объясняется преобладание диегетического типа нарратора в лирико-психологической повести о войне и актуализация сказового нарратора в «деревенской прозе».

В стилизовом плане лирико-психологическая повесть представляет собой явление переходного характера, поскольку интенсификация этой жанровой разновидности повести обусловлена процессом преодоления, как русскими, так и белорусскими прозаиками канонов соцреалистической эстетики и переходом в русло социально-психологического реализма.

Продуктивным на данном этапе становится синтез реалистической парадигмы с элементами сентиментализма, романтизма и экзистенциализма (Б. Васильев «А зори здесь тихие...», В. Астафьев «Пастух и пастушка», К. Воробьев «Убиты под Москвой», В. Быков «Альпийская балада», «Да-жыць да світання» и др.), которые помогли писателям заострить гуманистическую проблематику произведений, раскрыть сущность экзистенциальной трагедии человека на войне, обогатить художественную систему новыми приемами и средствами выразительности.

В контексте «деревенской прозы» реалистическая повесть обогащается неомифологическими приемами моделирования реальности, что позволило усилить метонимическую семантику лирико-психологической повести, перейти к художественным обобщениям концептуального уровня: выявить «вечные» модели личных и общественных взаимоотношений, сущностные законы окружающего мира (В. Астафьев «Последний поклон», В. Шукшин «Калина красная», В. Козько «Цвіце на Палессі груша», В. Карамазов «Дзень Барыса і Глеба» и др.).

Таким образом, на семантическом уровне лирико-психологическая повесть представляет собой рефлексии и интерпретацию индивидуально-авторского опыта, отказ от модели «сверхличности» в пользу постижения живой человеческой души. Морфологические изменения связаны с возвращением писателей в русло классического реалистического искусства, а также с использованием элементов романтической условности (что способствовало усилению лирической доминанты).

Литература

1. Абрамов, Ф.А. Люди колхозной деревни в послевоенной литературе / Ф.А. Абрамов // Новый мир. – 1954. – № 3. – С. 210–231.
2. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг. / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 254 с.
3. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательский центр «Академия», 2006.

E.V. Kriklivets

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: kriklivec@mail.ru

Lyrical-psychological novel in Russian and Belarusian prose of the second half of the twentieth century

Key words: Russian literature, Belarusian literature, genre-style modification, novel.

The article reveals the causes and specifics of the semantic and morphological transformation of the lyrical-psychological novel in Russian and Belarusian prose of the second half of the twentieth century.

И.К. Кудрявцева

Минский государственный лингвистический университет

e-mail: irina.kudriavtseva@gmail.com

УДК 821.111(73)-3.09(045)

ВЕЖЛИВОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ МЕЖЛИЧНОСТНОГО ОБЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИТЕРА ТЕЙЛОРА

Ключевые слова: вежливость, межличностное общение, этическая категория, «южная школа» литературы США, Питер Тейлор.

В статье раскрывается значимость категории вежливости как характеристики межличностной коммуникации, этической категории и элемента социальной семиотики в произведениях американского писателя Питера Тейлора. Рассматривается проблема поверхностного понимания вежливости, при котором она сводится к речевому этикету и соблюдению внешних приличий, что приводит к дистанцированию коммуникантов и возникновению фальши в межличностных отношениях.

Вежливость как важнейшая характеристика поведения человека давно привлекает внимание специалистов в таких областях гуманитарного знания, как лингвистика, теория коммуникации, культурология, психология, семиотика, и это не случайно, ведь вежливости принадлежит важнейшая роль в регуляции взаимоотношений между людьми в различных формах коммуникации,

при этом выбор стратегий ее достижения зависит от многих факторов – ситуативных, психологических, социальных, культурных. Несмотря на то, что вежливость, как правило, связывают с соблюдением этикета, исследователи отмечают, что «вежливость шире этикета», т. к. если этикет – это «свод коммуникативных норм и правил», то вежливость – это «система коммуникативных стратегий и тактик, используемых в реальном общении и нацеленных на бесконфликтную коммуникацию и взаимопонимание» [3, с. 167]. В рамках исследования проблемы вежливости были отмечены такие ее аспекты, как социологический, философский, социально-нормативный, лингвистический, когнитивный, лингвокультурологический и другие [2, с. 4–5]. Представляется, однако, что вежливость значима, прежде всего, как этическая категория, ведь глубинное содержание вежливости заключается в уважении чувств и нужд другого человека, признании его личностной значимости, права на автономию и личное пространство. О том, что вежливость входит в круг наиболее значимых нравственных ценностей, свидетельствует определение этого понятия в «Словаре по этике» как морального качества, характеризующего поведение человека, для которого «уважение к людям стало повседневной нормой поведения и привычным способом обращения с окружающими» [4, с. 37], а также представление об этикете как о своего рода «малой этике» [1, с. 598].

Богатый материал для исследования природы и особенностей функционирования категории вежливости может дать художественная литература, в частности, произведения американского писателя Питера Тейлора (Peter Taylor, 1917–1994), представителя «южной школы» литературы США, признанного мастера рассказа и обладателя Пулитцеровской премии за роман «Вызов в Мемфис» («A Summons to Memphis», 1986). Герои большинства произведений Тейлора – обеспеченные, родовитые и хорошо образованные врачи, юристы, бизнесмены, политики, преподаватели университетов, их жены и дети, которые в 1930–1950-х гг. переехали из провинции и обосновались в быстро растущих городах Теннесси и других южных штатов, войдя в их культурную и финансовую элиту. Образ жизни и ценностные ориентации этого слоя южного общества были хорошо известны самому писателю: среди многих поколений юристов и политиков Тейлоров были федеральный окружной судья, два губернатора штата Теннесси, а отец писателя возглавлял крупную страховую компанию.

В созданном писателем художественном мире вежливость является значимым компонентом коммуникативного (вербального и невербального) поведения героев. В их речи высок удельный вес модальных глаголов, сослагательных конструкций, речевых актов приветствия, просьбы, благодарности, извинения, а также обращений, уточняющих вопросов, комплиментов. Они не употребляют просторечных выражений или инвективной лексики, их речь литературна, даже несколько архаична. К столу обязательно должным образом «одеваются», прежде чем войти в комнату – стучатся, причем такое поведение не является чем-то навязанным нормами этикета, а проистекает из внутренней установки на уважительное и бесконфликтное общение. Это обусловило и специфику актуализации художественного конфликта в произведениях Тейлора – как правило, он переносится в плоскость индивидуального сознания, так как выяснять отношения с окружающими, устраивать скандалы считается неприличным, «вульгарным».

Кроме того, вежливость становится элементом социальной семиотики, ведь хорошие манеры являются такими же маркерами положения и статуса героев, как обладание дорогостоящими предметами мебели и одежды, автомобилем, домом в престижном районе города, участие в статусных видах деятельности (охота, посещение загородного клуба, благотворительность). Американский литературовед Ч. Уилсон, подчеркивая значимость этикета и хороших манер в традиционалистской южной культуре, отметил их знаковую функцию: «Southern manners were not only a community binding force, <...> they were also divisive, separating those with manners from those without» [8, с. 635].

Однако, как демонстрирует писатель, чрезмерное внимание к соблюдению приличий и этикетных норм порой приводит к тому, что вежливость становится характеристикой лишь формы коммуникации, а не ее содержания. В этом случае вежливость призвана замаскировать эмоциональную отстраненность героев, нежелание решать возникающие проблемы и вести продуктивный диалог, а порой и чувство превосходства. Особенно явно такая «негативная» вежливость обнаруживается в рассказах писателя 1940–1960-х годов. Героинями многих из них являются женщины, жизнь которых состоит преимущественно из забот по дому, занятий детьми, создания комфорта для «кормильца семьи». При внешнем семейном благополучии и отсутствии конфликтов по материально-денежным и бытовым вопросам у них нарастает внутренне ощущение личной незначимости, неудовлетворенности и разочарования. Тейлор прибегает к субъективизированному повествованию в третьем лице, перемещая точку зрения в сознание героини, что дает читателю возможность увидеть реальность ее глазами и почувствовать нюансы ее восприятия сложившейся ситуации.

Так, миссис Ларвелл в рассказе «Избранные» («The Elect») стала незаменимой помощницей мужа на время его участия в избирательной кампании на пост губернатора штата, хотя каждое появ-

ление на публике давалось ей тяжело, ведь по натуре она женщина скромная, любит заниматься домашними делами. После победного голосования, избранный губернатор за ужином в присутствии зятя выражает своей жене благодарность: «“Thank you,” he said gently. <...> “My darling Nell”, the judge was saying now, <...> “my darling, you do have powers I never suspected you possessed. I owe you a debt that I can never repay, and the bad part is that I have no doubt that you will go on increasing that debt of mine so long as we live”» [6, с. 405]. Однако эти слова благодарности заставляют миссис Ларвелл разрыдаться, так как за комплиментом и витиеватой формулировкой она угадывает совсем иной смысл: ей придется продолжить публичные выступления, и выбора у нее нет. Писатель с помощью особого подбора лексических и синтаксических средств воссоздает всю бурю чувств миссис Ларвелл, которые она вынуждена подавлять: «Tears quite literally flooded her eyes and flowed down her cheeks. It was as though, quite literally, some dam within her had burst. She knew that there was no turning back and no answering him. <...> She hated him – but only for the one moment. She loved him; he was her life. But her life would be changed now» [6, с. 405–406]. Тейлор с иронией изображает то, как муж и зять, растроганные такой бурной реакцией на слова благодарности, обнимают миссис Ларвелл, которая поспешно извиняется: «I’m being so silly. How silly can a woman be? The wife of the governor-elect! This should be the happiest day of our life, and I shouldn’t spoil it with tears.» [9, с. 405–406]. Как видно, дискурс вежливости в данном контексте связан с дискурсом власти, по сути речевой акт благодарности стал речевым актом просьбы, приказа. Вежливость здесь выступает как одна из стратегий доминирования и подавления личности другого человека. Рассказ также иллюстрирует гендерную специфику моделей вежливого поведения: «доминирующая группа (мужчины) предпочитает самоутверждение, выражаемое самостоятельным регулированием дистанции общения, а подчиненная группа (женщины) выбирает уклонение от коммуникативного конфликта, реализуя его через стратегии косвенности» [5, с. 7].

Еще один пример – немолодые уже супруги в рассказе «Куки» («Cookie»). Муж, преуспевающий врач, относится к своей жене пренебрежительно, соблюдая, однако, минимум приличий: дважды в неделю он остается ужинать дома, а когда чувствует уколы совести – три или четыре раза. Жена знает, что сразу же после ужина он уедет в своем новом автомобиле, объяснив, что у него сейчас много пациентов. За ужином муж не забывает регулярно делать жене комплименты и хвалить ее стряпню, однако в его голосе нет ни теплоты, ни заинтересованности, так что механически повторяя в очередной раз избитую фразу «you are too good to me» («ты слишком добра ко мне»), он и сам не решает ее закончить. Его деланное внимание к жене лишь еще больше унижает её. В конце ужина, с аппетитом поглощая испечённый женой пирог, доктор развлекается тем, что поддевает и дразнит Куки, темнокожую служанку и единственную спутницу его жены в его отсутствие. В результате Куки говорит вслух о том, что давно известно многим, в том числе и её хозяйке, но о чём положено молчать – доктор посещает «женщин лёгкого поведения» в доме своего друга. В то время как муж не считает нужным даже оправдываться и предлагает просто уволить «лгунью» Куки, реакция жены – негодование и возмущение, но не по отношению к мужу, а по отношению к Куки, которая провинилась в том, что «забыла свое место». Именно жена и приносит извинения – за то, что нарушены приличия: «I’m sorry. I’d not thought she was capable of a thing like that. <...> I can’t have her talking that way to my husband» [6, с. 289]. И муж, и жена предпочитают поддерживать иллюзию стабильного брака и прятаться за вежливыми фразами. Об истинных чувствах героини говорят лишь слёзы в ее глазах и срывающийся голос.

В рассказе «Первый забег» («First Heat») Тейлор исследует проблему нравственного выбора политика. На заседании Сената штата главный герой пошел на политическую сделку, нарушив при этом обещание, данное ранее коллеге и другу. Сейчас он находится в гостиничном номере и с тревогой ожидает предстоящей встречи с женой, с которой они должны ехать на прием к губернатору и которая, вероятно, уже слышала новость по радио. Он успокаивает себя тем, что он, в конце концов, не предал свою страну, семью или избирателей, что человек, рассчитывавший на него, «и сам отъявленный обманщик» («the damndest kind of double-dealer» [6, с. 42]). Его сильнейшее эмоциональное и психическое напряжение выражается физически в обильном потоотделении: «The flow of perspiration was quite extraordinary. <...> It was rather alarming. It really was» [6, с. 39]. Герой одновременно и страшится, и ждет осуждения жены, хотя, когда они вместе решали, стоит ли ему идти в большую политику, они пришли к выводу о том, что политические принципы человека могут не совпадать с его нравственными принципами («one’s political morality could not always coincide with one’s private morality» [6, с. 44]). Герой ничего не обязан объяснять жене, но именно в этом он испытывает сейчас острую психологическую потребность. Однако он не слышит от нее ни упреков, ни утешений; их обмен репликами подчеркнуто вежлив, как будто ничего не произошло. Формальность, выхолощенность коммуникации подчеркивается Тейлором с помощью приема метонимии в финале рассказа, когда из номера выйдут уже не муж и жена, а «смокинг» и «вечернее

платье»: «When, finally, she would open the closet door, they would see only his formal evening clothes hanging there, waiting to be worn to the governor's mansion tonight. And while he looked over her shoulder, she would open the cardboard box and hand her full-length white evening dress beside his tuxedo. And after a while the tuxedo and the evening gown would leave the hotel room together and go down the elevator to the lobby and ride a cab across town to the governor's mansion» [6, с. 48–49]. Эмоции, даже негативные, вербализованные и пережитые вместе, могли бы сблизить героев, но этого не происходит.

В романе Тейлора «Вызов в Мемфис» вежливость также порой сводится к соблюдению внешних приличий и подавлению истинных чувств. Предполагаемая женитьба обеспеченного 81-летнего вдовца Джорджа Карвера, в прошлом юриста и бизнесмена, всколыхнула затаенные обиды и невысказанные претензии его двух дочерей и сына Филиппа, которые во многом из-за действий отца не смогли создать собственные семьи. Однако в семье Карверов никогда не было принято выяснять отношения, а в детях воспитывались такие качества, как сдержанность, самоконтроль. Филипп вспоминает, как много лет назад, когда Джордж Карвер решил перевезти всю семью из Нэшвилла в Мемфис, разрушив тем самым целую систему социальных и личностных связей, миссис Карвер наставляла детей не высказывать недовольства: «...we must not, above all, allow Father to feel that we were grieving about leaving Nashville or brooding about the changes to come in our lives» [7, с. 19–20].

Результатом такого воспитания для Филиппа стали неспособность к решительным действиям и сильным эмоциям, боязнь задеть чьи-либо чувства, что заставляет его подолгу раздумывать перед каждым значимым поступком. Так, обедая в ресторане фешенебельного отеля со своим отцом и сестрами, Филипп неожиданно замечает за соседним столиком свою первую любовь, Клару Прайс, в окружении детей и мужа. В этот момент Филипп не чувствует ничего, кроме растерянности, так как не знает, как ему следует поступить, чтобы не вызвать неловкость: «From the first moment of course the question was whether or not I should go over and speak to her. It was a question really of whether it would be more awkward to confess to my father and sisters who it was over there and to go over and to be introduced all round or more awkward to say nothing and to keep my eyes carefully averted throughout the dinner hour» [7, с. 209].

Примечательна сцена в романе, когда Джордж Карвер готовится нанести продолжительный визит своему бывшему другу и деловому партнеру Льюису Шакельфорду, который когда-то заключил мошенническую сделку, что и послужило причиной переезда семьи Карверов в Мемфис. Теперь, много лет спустя, они встретились и примирились, однако для Филиппа и его сестер возобновление отношений отца с Льюисом Шакельфордом является неприемлемым, так как для них он ассоциируется с самым травматичным опытом в их жизни. В день предполагаемого отъезда Джорджа Карвера нервы у всех напряжены. Машина, на которой Филиппа привез из аэропорта его друг Алекс, припаркована так, что загораживает выезд автомобилю отца. Никто не решается сделать первый шаг, предпочитая обмениваться вежливыми репликами о погоде, дорогах и т. п.: «We exchanged a few sentences about the weather then, the four of us did. It was beautiful, bright fall weather, we said, perfect for travel. <...> "How this town has grown," I said, to change the subject. "I haven't seen so many expressways anywhere. Even Alex had trouble finding his way here from the airport," I said, though of course this was untrue. We sat exchanging such commonplace untruths for twenty minutes or so» [7, с. 220–221]. Ситуация разрешается тем, что раздается телефонный звонок с известием о смерти Льюиса Шакельфорда.

Все эти примеры демонстрируют значимость категории вежливости как способа избежать конфликтов в межличностном (межпоколенческом и межгендерном) общении. Однако, признавая значимость вежливости как базовой этической категории, Тейлор проблематизирует одностороннее, поверхностное понимание вежливости, которая порой сводится к речевому этикету, соблюдению внешних приличий, умению «держаться в руках». Призванная способствовать достижению наиболее эффективного межличностного взаимодействия, вежливость в этом случае приводит к подавлению естественных чувств и эмоций, дистанцированию коммуникантов, легитимации классовых и гендерных различий и иерархий, является индикатором фальши в межличностных отношениях.

Литература

1. Апресян, Р. Г. Этикет / Р. Г. Апресян // Этика : Энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. – М.: Гардарики, 2001. – С. 597–598.
2. Газизов, Р. А. Коммуникативная категория вежливости в немецкой лингвокультуре: (ситуативно-стратегический анализ): автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Р. А. Газизов ; Башкирский гос. ун-т. – Уфа, 2011. – 44 с.
3. Ларина, Т. В. Категория вежливости и стиль коммуникации : Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций / Т. В. Ларина. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 512 с.
4. Словарь по этике / под ред. А. А. Гусейнова и И. С. Кона. – 6-е изд. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

5. Фурменкова, Т. В. Средства реализации принципа вежливости в американском варианте современного английского языка : На примере речевых актов обращения, просьбы, приветствия: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Т. В. Фурменкова ; Калининградский гос. ун-т. – Москва, 2005. – 25 с.
6. Taylor, P. The Collected Stories / P. Taylor. – N. Y. : Penguin Books, 1986. – 535 p.
7. Taylor, P. A Summons to Memphis / P. Taylor. – N.Y. : Ballantine Books, 1986. – 233 p.
8. Wilson, Ch. R. Manners / Ch. R. Wilson // Encyclopedia of Southern Culture / ed. by Ch. R. Wilson, W. R. Ferris. – Chapel Hill : Univ. of North Carolina Press, 1989. – P. 634–636.

I.K. Kudriavtseva

Minsk State Linguistic University
e-mail: irina.kudriavtseva@gmail.com

Politeness as a Component of Interpersonal Communication in the Fiction of Peter Taylor

Key words: politeness, interpersonal communication, ethical category, southern school of American literature, Peter Taylor.

The article deals with the specificity of politeness as a feature of interpersonal communication, an ethical category and an element of social semiotics in the fiction of the American writer Peter Taylor. Consideration is given to the problem of a superficial understanding of politeness as speech etiquette and normative behavior, which leads to a psychological distancing of communicants and creates falseness in human relations.

Е.В. Кузнечик

Полоцкий государственный университет
e-mail: e.kuznechik@psu.by

УДК 821.112.2

ЕДА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ПОРТРЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕНРИХА БЁЛЛЯ

Ключевые слова: тема еды, образ хлеба, эстетика хлеба, образ еды, символика хлеба, мотив жизни, мотив травмы.

Рассматривается образ еды как средства создания национального портрета в произведениях Г. Бёлля. Отмечается, что еда в прозе автора является частью бытописания. Эстетика хлеба занимает особое место в проблемном поле писателя. Образ хлеба используется Бёллем для реализации ряда повторяющихся мотивов в произведениях, опубликованных в разные периоды жизни и творчества писателя.

В эпоху глобализации особое значение приобретают знания о культурно-специфическом, национальном аспекте. Поиск и изображение граней национальной идентичности были и являются одними из актуальных направлений немецкой послевоенной литературы. Обращаясь к теме национального самосознания, немецкие писатели не обходят стороной кризисные моменты политического и социально-экономического развития страны, связанные, прежде всего, с периодом национал-социализма. Свою позицию в этом отношении высказывал и Генрих Бёлль (*Heinrich Böll*, 1917–1985) – один из самых ярких представителей послевоенной литературы Германии, писатель, произведения которого нашли отклик не только у немецкого читателя, но и у читателей всего мира. Так, например, во «Франкфуртских лекциях» (*Frankfurter Vorlesungen*, 1966) Бёлль дает оценку своей стране и народу, анализирует причины, обусловившие приход фашизма, и отмечает, что «в изображении национальных особенностей между крайностями смешного и благородного, похоже, нет места для просто человеческого. <...> Немцам, например, чужое всегда представлялось явно более интересным: свою дверь они находят с трудом» [1, с.82]. Тематика произведений Бёлля не теряет своей актуальности для современного немецкого общества. Например, обозреватель газеты «Frankfurter Allgemeine Zeitung» А. Платтхаус в статье, посвященной 100-летию со дня рождения писателя, приводит слова немецкого литературного критика и публициста Марселя Райх-Раницкого: «То, о чем говорит Бёлль, поражало и поражает его современников в самое сердце» (*Was Böll erzählt, traf und trifft die deutsche Gegenwart mitten ins Herz*) (Перевод наш – Е.К.) [2].

В своих произведениях Бёлль рассматривает бытописание немецкой жизни как один из основополагающих элементов национальной идентичности. Т.Л. Мотылева отмечает: «Характерная особенность писательской манеры Бёлля – особое пристальное внимание к деталям, частностям, к тем микроэлементам действительности, в которых единичное, неповторимое пересекается с историческим, общезначимым» [3, с. 456]. Бытописание у Бёлля несет аллегорический подтекст, в котором объектом парабол выступают вещи. М.Л. Рудницкий указывает на то, что «функции вещей в прозе Бёлля вообще очень значительны <...>. <...> вещи служат как бы опознавательными знаками: ими жизнь проверяется на ложность и подлинность» [4, с. 300].

Неоспоримо, что естественной и каждодневной составляющей быта является еда. Тема еды в литературе имеет символический подтекст. Свое начало она берет в библейских сюжетах: например, притча о пяти хлебах и двух рыбах, которыми Христос накормил пять тысяч человек, яблоко как символ искушения и грехопадения Адама. Тема еды присутствует в устном народном творчестве: в пословицах и поговорках (Работа кормит, а лень портит (*Arbeit bringt Brot, Faulenzen Hungersnot*), Свой хлеб слаще чужого калача (*Besser eigenes Brot als fremder Braten*), В беде всякий хлеб вкусен (*In der Not schmeckt jedes Brot*), в фольклоре (пряничный домик из сказки «Гензель и Гретель» (*Hänsel und Gretel*), сказка «Сладкая каша» (*Der süße Brei*), сказка «Божественная пища» (*Gottes Speise*). Тему еды и приема пищи затрагивали в своем творчестве А. Штифтер (описание ритуала совместной трапезы в романе «Бабье лето», (*Der Nachsommer*, 1857), Т. Манн (описание трапез в пятой и шестой части романа «Будденброки. История гибели одного семейства» (*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1900). Г.Бёлль отводит трапезам особое место в своем творчестве и публицистике. По замечанию И.Б. Роднянской, «символы вкушения пищи и застолья, совместной трапезы связаны у Бёлля с религиозной символикой "причастия" <...>» [5, с. 349]. По наблюдениям самого писателя, «трапезы в послевоенной литературе – это всегда бутерброды на бегу; затяжные и утомительно-церемонные сидения за столом кажутся сейчас чем-то бесконечно далеким, жутковато-гротескным, доступным лишь сатирическому изображению» [1, с. 87]. Именно в гротескном ключе представлена долгая трапеза главного героя Андреаса на фоне протекающей войны в повести «Поезд пришел вовремя» (*Der Zug war pünktlich*, 1949). Обильное количество блюд, поданных согласно всем правилам приема пищи в мирное время, контрастирует с мыслью главного героя о скорой и неминуемой смерти.

Очень часто действие в произведениях Бёлля протекает в закусовых и сосисочных. Атмосфера таких мест, которую описывает автор, точно передает внутреннее состояние героев, посещающих эти заведения. Скучность меню и небольшие порции, трапеза, лишенная какого-либо ритуала, воссоздают безрадостную во всех отношениях жизнь человека, находящегося на грани отчаяния. Так, героиня романа «И не сказал ни единого слова» (*Und sagte kein einziges Wort*, 1953) Кэте Богнер восклицает, обращаясь к мужу: «<...> вся наша жизнь, с тех пор как мы вместе, проходила в сосисочных, закусовых, в паршивых пивнушках, в третьеразрядных гостиницах, на ярмарках и в этом грязном домишке, в котором мы живем вот уже восемь лет» [6, с. 379].

В романе «Дом без хозяина» (*Haus ohne Hüter*, 1954) еда выступает средством реализации мотива психологической травмы. Голодное детство и нищета повлияли на психическое состояние бабушки Гольштегге. Страх перед голодом она сохраняет и в дни, когда нужды в деньгах уже не испытывает. Об этом свидетельствуют многочисленные рассказы ее внука Мартина, как, что и в каких количествах любит поесть бабушка: «Она любила тяжелую и обильную пищу, любила жирные супы – коричневатые, вязкие <...>. Она заказывала огромные куски жаркого, обнюхивала их, ножом и вилкой проверяла их мягкость и бесцеремонно отправляла обратно, если мясо не соответствовало ее вкусу. Затем шли пять различных салатов, которые она сама совершенствовала путем длительных манипуляций с приправами <...>. <...> мясные блюда она завершала бараньей отбивной, мягкой, с кровью – она разрезала ее, глотала большими кусками, расхваливая нежность мяса» [7, с. 127, 129]. Все детские воспоминания бабушки Мартина сводились к плохому питанию в детстве: «<...> бабушка рассказывала о приторно сладком вкусе вареной свеклы, о горечи подгоревших супов из снятого молока, подробно описывала салат из крапивы, кислый черный хлеб, который она ела ребенком» [7, с. 128]. Мотив психологической травмы, связанной с едой, присутствует и в более позднем романе Бёлля «Глазами клоуна» (*Ansichten eines Clowns*, 1963). Клоун Ганс Шнир, главный герой произведения, в беседе со своим состоятельным отцом, построившим виллу для своей любовницы, сетует на то, что в детстве дома ему «никогда не давали досыта пожрать» [8, с. 525].

В романах Бёлля еда, являясь атрибутом материального мира, указывает на социальное положение в обществе героев произведения. По качеству и разнообразию трапез определяется благосостояние людей. Например, в семье Мартина картофель в пищу не употребляли. Его бабушка называла картофель «мучнистой отравой, пруссаческим хлебом и разными непонятными бранными кличками на диалекте ее детства» [7, с.128]. Зато Генрих, школьный товарищ Мартина, каждый день варил картофель на ужин. Рацион питания его семьи был скуден. Некоторые продукты, как например, яйца, являлись недоступными для большинства немецких семей: «У людей по утрам на столе стоял большой кофейник, маргарин, хлеб и повидло, и все ели вместе, и для всех готовили бутерброды и давали их с собой в школу, на службу, на заводы, а яйца там ели редко» [7, с. 143]. В романе «Под конвоем заботы» (*Die fürsorgliche Belagerung*, 1979), повествующем о жизни главы крупной издательской фирмы, автор через воспоминания главного героя о еде подчеркивает прямую взаимосвязь между разнообразием употребляемых блюд и отношением к определенным слоям населения. Являясь выходцем из низших слоев общества по происхождению, но став представителем высшего слоя общества, главный герой вспоминает о знакомом ему с детства вкусе молочного супа, который «ни в войну, ни после ему так и не довелось воскресить» [9, с. 96].

Особое место в литературном творчестве Бёлля отводится эстетике хлеба. Хлеб для писателя – это элемент реальности, «знак не только братства, но и мира, и даже свободы» [1, с. 87]. Этому продукту писатель посвятил два отдельных произведения, вдохновившись рассказом Вольфганга Борхерта «Хлеб» (*Das Brot*, 1946). Символика хлеба у Бёлля представлена широко. Через отношение к понятию «хлеб» автор изображает нравственные устои общества, наличие достатка либо его отсутствия в материальной и духовной жизни человека. Так, в рассказе «Вкус хлеба» (*Der Geschmack des Brotes*, 1955) Бёлль, описывая процесс поедания главным героем этого продукта, рисует психологический портрет человека в непростое послевоенное время, где царит безработица и голод. «Он отломил горбушку; подбородок его дрожал, он чувствовал, как дергаются у него губы, как сводит челюсти. Наконец он впился зубами в мякиш неровного разлома и начал жевать. Он ел хлеб. Хлеб был старый. Недельной, наверно, выпечки, черствый серый хлеб <...>. Он все глубже вонзал зубы в мякиш, пока не добрался до поджаристой, словно бы кожаной корки, потом схватил ковригу обеими руками и отломил новый кусок; правой рукой он подносил ломоть ко рту, а левой прижимал к себе ковригу; <...> каждый следующий ломоть он принимался есть с мякиша, ощущая прикосновение хлеба к лицу, его суховатую ласку, меж тем как зубы продолжали делать свое дело» [10, с. 589–590].

В повести «Хлеб ранних лет» (*Das Brot der frühen Jahre*, 1955) Бёлль использует образ хлеба для реализации мотива жизни. Пытаясь прокормить себя в первые послевоенные годы, главный герой произведения Вальтер Фендрих «воровал у отца книги, чтобы купить себе хлеба, книги, которые он (отец – Е.К.) всю жизнь собирал, ради которых он голодал в студенческие годы; книги, за которые он в свое время платил ценой двадцати буханок хлеба <...>» [11, с.353]. Как утверждает И.Б. Роднянская, «"эстетика хлеба" как общего источника жизни, единящего людей, действительно сопутствует всему творчеству Бёлля; ее соотносительность с символом "причастия" очевидна. Однако не менее важна другая ее сторона – связанная с "ценами на хлеб", с чаянием социально-имущественной справедливости. <...> "Превращение" хлеба из источника жизни в источник разъединения и ненависти, та опасность, которую несет с собой (если воспользоваться выражением М. Цветаевой) "голод голодных и сытость сытых"» [5, с.350]. Мотив травмы главного героя, присутствующий в произведении, раскрывается благодаря хлебу и его неотступному спутнику – голоду. Вальтер Фендрих, будучи успешным и высокооплачиваемым мастером по ремонту стиральных машин, не может забыть годы голодного детства даже в дни своей финансовой стабильности. Подвергаясь страху голода, он покупает хлеб всюду, «где он выставлен в витрине, свежий, теплый, благоуханный, – сперва две самых красивых буханки в одной булочной, потом еще одну в следующей, и много-много булочек, золотистых, с поджаристой хрустящей корочкой <...>» [11, с. 292]. О том, насколько глубоко психологически травмирован Вальтер, можно судить по его отношению к своему работодателю Виквеберу. Главный герой открыто заявляет: «В первые дни он мне просто не нравился, но два месяца спустя я уже люто его ненавидел из-за одних только запахов, что доносились с его кухни, оттуда пахло яствами, которых я в жизни не едал: домашними пирогами, тушеным мясом, поджаристым салом, а этот зверюга-голод, поселившийся у меня в кишках, подобных запахов просто не выносил <...>, и я начинал ненавидеть Виквебера пуще прежнего, ведь сам-то я ехал по утрам на работу, прихватив с собой только два ломтя хлеба, склеенных красным повидлом <...>» [11, с. 293–294]. Для Бёлля, как и для героя его произведения, хлеб и отношение к нему являются мерилом нравственности человека. Правила жизни, диктуемые голодом, вытесняют из человека человеческое, освобождая место звериному. Чувство голода превращало Вальтера в «волка», и тогда он «шел на черный рынок, покупал большую, на килограмм, а то и на полтора, буханку, свежую, только что из пекарни, и, устроившись поблизости на скамейке или где-нибудь в развалинах, разламывал хлеб пополам и ел, грязными пальцами впиваясь в податливый мякиш и запихивая в рот кусок за куском; иногда хлеб почти дышал, внутри был еще совсем теплый, и мгновениями [ему] чудилось, будто в руках у [него] живое существо <...>» [11, с. 295].

Мотив отношения к хлебу как показатель нравственных устоев общества присутствует в романе «Групповой портрет с дамой» (*Gruppenbild mit Dame*, 1971). Поруганная и гонимая соседями за связь с мужчинами других национальностей главная героиня произведения Лени Груйтсен остается верна своим жизненным взглядам и принципам как во время войны, так и после ее окончания. Индивидуальность Лени на фоне обездушенного общества в дни «экономического чуда» подчеркнута автором нетипичным атрибутом сытой и упорядоченной жизни – отношением к хлебу. «Главное значение для Лени имеют свежие булочки (то есть хлеб – Е.К.), которые она, отказавшись от доставки на дом, выбирает собственноручно – естественно, не трогая их руками и оценивая лишь по виду. <...> И вот ради булочек, а также потому, что завтрак – ее главная трапеза, она и отправляется каждое утро в гущу людей, мирясь с оскорблениями, обидными выкриками и грубыми ругательствами в свой адрес» [12, с. 167].

Уделяя особое внимание в своем творчестве эстетике еды и, в частности, хлеба, Бёлль рисует национальный портрет человека в разные периоды существования немецкого государства. Образ хлеба в прозе писателя олицетворяет устои человеческого бытия. Автор подчеркивает особую ценность

именно хлеба, а не других продуктов, что связано в первую очередь с его широкой символикой: хлеб – это сакральная пища, а также символ духовной жизни народа, символ материальности и достатка.

Еда у Бёлля выступает не только средством создания национального портрета, но и средством реализации ряда повторяющихся мотивов: мотива психологической травмы, мотива жизни, мотива отношения к хлебу. Описание долгих трапез представлено в гротескном ключе (трапеза Андреаса в повести «Поезд пришел вовремя», трапеза бабушки Гольштегге в романе «Дом без хозяина»).

Литература

1. Бёлль, Г. Каждый день умирает частица свободы / Г. Бёлль // Сост. Е.А. Кацева; пер.с нем. – М: Прогресс, 1989. – 366 с.
2. Platthaus, A. Mitten ins Herz // Frankfurter Allgemeine Zeitung [Elektronische Ressource]. – 23.02.2020. – Zugriffsmodus: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/heinrich-boell-zum-100-geburtstag-des-schriftstellers-15342997.html>. – Freigabedatum: 21.12.2017.
3. Бёлль, Г. Самовольная отлучка: Романы, повести / Г. Бёлль // Дом без хозяина, пер. с нем. – Мн.: Маст. лит., 1989. – 464 с.
4. Рудницкий, М.Л. Генрих Бёлль / М.Л. Рудницкий // История литературы ФРГ; под ред. И.М. Фрадкина. – М.: Наука, 1980. – С. 295–325.
5. Роднянская, И.Б. Примечания к «Франкфуртским чтениям» Г. Бёлля / И.Б. Роднянская // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 338–351.
6. Бёлль, Г. И не сказал ни единого слова / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т.1 – с.289 – 426.
7. Бёлль, Г. Дом без хозяина / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т.2 – с.7 – 280.
8. Бёлль, Г. Глазами клоуна / Г. Бёлль // Избранное, пер. с нем. – М.: Радуга, 1988. – с. 421 – 580.
9. Бёлль, Г. Под конвоем заботы / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1996. – Т.5 – с.87 – 358.
10. Бёлль, Г. Вкус хлеба / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т.2 – с.588 – 590.
11. Бёлль, Г. Хлеб ранних лет / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т.2 – с.283 – 366.
12. Бёлль, Г. Групповой портрет с дамой / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1996. – Т.4 – с.163 – 568.

E.V. Kusnechik

Polotsk State University
e-mail: e.kusnechik@psu.by

The image of food as the way to create a national portrait in works by H. Böll

Keywords: food subject, bread image, food image, symbolism of bread, motif of life, motif of trauma.

Food image is considered as the way to create a national portrait in works by H. Böll. It is observed that the food in works by the author is part of everyday life. Aesthetics of bread has a special place in the problem field of the writer. Böll used the image of bread to realize a number of repeating motifs in works published in different periods of writer's life and work.

И.М. Куликова

Сургутский государственный университет
e-mail: kim0153@mail.ru

УДК 882+130.2

ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ П. БАХЛЫКОВА И В. РАСПУТИНА

Ключевые слова: В.Г. Распутин, П.С. Бахлыков, человек и природа, Мировое дерево, мифологема «река», мифологема «лес».

В статье дан сопоставительный анализ решения проблемы взаимоотношений человека и природы в творчестве крупного прозаика XX в. В.Г. Распутина и непрофессионального писателя П.С. Бахлыкова. Основное внимание сосредоточено на онтологическом аспекте проблемы взаимосвязи и соразмерности мира природы и бытия человека. Автор статьи выделяет художественные средства раскрытия нравственно-философского понимания проблемы.

Философское осмысление взаимоотношений людского сообщества и природы, утверждение нравственных основ в отношении к природному миру, призыв к его защите – характерная особенность прозы 70-80-х годов XX века. Она нашла воплощение в творчестве лучших писателей России – В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова, С. Залыгина и др. В ряду писателей, доминантной чертой творчества которых была тема природы, находился югорский писатель П. Бахлыков (Западная Сибирь), чей роман «Медвежья падь» не получил известности на фоне литературных шедевров времени. Несмотря на роль П. Бахлыкова в качестве этнографа и художника в культурном пространстве региона, его произведение, по сути, осталось вне поля исследования специалистов. Выявление специфики и значимости романа представляется возможным при его сопоставлении с текстами крупных писателей, чье мастерство оказало влияние на литературные опыты П. Бахлыкова. Среди них следует назвать С. Залыгина, в «здоровом, твёрдом и честном авторитете» которого, по утверждению В. Астафьева, нуждались в те годы писатели-«деревенщики» [1, с. 24], и В. Распутина, с творчеством которого (прежде всего с повестью «Прощание с Матерой») будет идти сопоставление в данной статье.

В. Распутина и П. Бахлыкова объединяло общее понимание характера взаимоотношений человека и природы. От экологического понимания проблемы, убеждения в том, что человеку необходимо научиться защищать естественную среду, чтобы выжить самому, они пришли к философскому пониманию роли природы как источника жизни. Природа в натурфилософии писателей воплощает некий онтологический порядок, в котором гармонично сосуществуют естественная среда и человек, где всему живому предусмотрено своё особое место, свое предназначение. Сохранение такого миропорядка становится критерием нравственности. Схожими были и художественные средства раскрытия нравственно-философского понимания проблемы.

События в «Медвежьей пади» и «Прощании с Матерой» относятся к разным, но исторически связанным периодам, границей которых стали 50-е годы XX века. Если В. Распутин сосредоточен на последствиях разрыва с природой в современном мире, то П. Бахлыков ищет в прошлом истоки, «начала» того отношения к природе, которые привели к драматическим и даже трагическим итогам, описанным у В. Распутина. В центре событий – небольшие сибирские деревни (Матера и Вахлова), расположенные на островах. Определенная изолированность территории позволяет им долгое время сохранять гармонию существования, соотносимого с природным ритмом, продлевая «времена гармонического бытия вне технократической цивилизации» [6, с. 187]. Уже названия произведений, связанные с ландшафтом, подчеркивают первичность природы, а введение в текст мифопоэтической символики подчеркивает естественную «изначальность» такого положения вещей. Это в первую очередь соотносено с понятием «вода», которую древнее сознание представляло в качестве первоэлемента Вселенной [3, с.76], одной из фундаментальных стихий мироздания, эквивалента хаоса [4, с. 198]. В космологии угров водная стихия как исходная точка первотворения связывается с сюжетом «поднятия земли» (С. Аверинцев) из глубин мирового океана (первый «клочок земли» – островок) [4, с. 861]. В «Прощании с Матерой» этот сюжет соотнесен со славянской мифологией: в эпоху первотворения был Мировой океан с островом Буяном посередине, в центре которого стояло Мировое древо [4, с.330]. И когда Матера будет «похоронена» под водой, Павел станет искать ее в центре водного пространства [5, с. 186]. Критика много писала о возникающих реминисценциях с фольклорным образом матери – земли и библейским сюжетом о потопе.

Столь плотная мифологическая парадигма органично включена В. Распутиным в метафизические рамки конкретной территории. П. Бахлыков значительно реже пользуется подобным приемом, но и в «Медвежьей пади» прослеживаются ассоциации (хоть и отдаленные) с древней мифологией. Подобное соотношение можно отметить на примере мифологемы Мирового дерева. У В. Распутина эту функцию несет образ «царского лиственя». Писатель насыщает его многими смыслами: своеобразная ось, скрепляющая мир; место «акта творения» (вода), то есть «середины мира»; место пересечения вселенной и человека (макрокосма и микрокосма) [4, с. 333-336]. В тексте повести сказано, что, согласно поверью, именно «царским лиственем» «крепится остров к речному дну, к одной общей земле» [5, с. 153], тем самым фиксируя устойчивость двух миров (природного и людского) и утверждая их единство. Вместе с тем писатель включает в эту картину мира некоторые архетипические представления коренных этносов Сибири. Так, многими народами в качестве священного дерева почиталась лиственница. Заменяя славянский образ дуба, В. Распутин сохраняет совпадение в мужском роде: вертикальная модель мироздания связана с мужским началом, а также символизирует «вечное», божественное начало [3, с. 267]. В природном и мифологическом ландшафте Западной Сибири выделяются кедр, сосна, ель. «Могучий, в три обхвата, кедр» (табуировались крупные деревья), не давший погибнуть соседке-ели [2, с. 20], связан с древним мировоззрением угров: кедр – первое дерево, выросшее на клочке земли после ее сотворения. Ель соотносилась с анимистическими представлениями о невидимых духах – в романе постоянно слышны ее вздохи и жалобы. Одновременно образы кедра и ели сопоставимы с историей «дружбы» лиственя и березы у В. Распутина.

Актуализируя базовые архетипические смыслы, писатели все же сосредоточены больше на реалиях земного существования людей, подчеркивая, что природа является частью человека, выражает его переживания и чувства, а с другой стороны – люди полностью погружены в природный мир, создавая с ним единое целое. Важную роль в художественном пространстве книг П. Бахлыкова и В. Распутина играют мифологемы-образы «река» и «лес», семантические параметры которых определены как «дом», «место существования», которые определяют характер отношений людей с природой, друг с другом и трансцендентным. У В. Распутина земное существование сибирских деревень немыслимо без реки. Для его героев Ангара, ее ерики, рукава, протоки («своя Ангара» или просто «река») – это и есть жизнь, *ее полнота и изменчивость*. В их сознании движение реки соотносится с категорией времени: «Течет Ангара, и течет время», – говорит Дарья Пинигина [5]. Река может отделять пространство людей от мира природы. Она мыслится зачастую явлением более важным и значимым, чем тайга. Для героев П. Бахлыкова, напротив, родной стихией является лес. Он связывается с недвижущимся пространством, устойчивостью, «укорененностью» жизни. Лес кормит и обогревает героев, определяет их миропонимание, поступки, жизненный путь. Главными героями писателя являются «природные люди» – русский и

хантыйский охотники (Кедров и Комаров), которые слиты с лесом в целое, неотделимы от него. Кедров убежден: «Лес – самая надежная колыбель здешних людей» [2, с. 227]. Вместе с тем река (Обь, ее притоки) тоже играет немаловажную роль в жизни персонажей П. Бахлыкова, как и тайга в быту героев В. Распутина. «Река ... – бесконечная дорога, дальние странствия. Река – это и кормилица. Человек должен...относиться к ней, как к родной матери», – размышляет Комаров [2, с. 209]. «Учителем» человечества считает природу основатель деревни Вахлов. Сущность человека раскрывается в непосредственном контакте с природой, общении с ней, а его нравственность выражается в ответственных и продуманных взаимоотношениях и взаимодействиях с законами, силами и «нравами» природы. Потому отрицательно выписаны персонажи, не любящие природу, наносящие ей вред, не защищающие ее (Петруха, мужики-пожогщики у В. Распутина, Смолин у П. Бахлыкова).

Осознание утраты кровных духовных связей с землей, природой как трагедии современной жизни, характерное для повести В. Распутина, в романе П. Бахлыкова не находит непосредственного выражения, поскольку события завершаются серединой XX века. Однако отрицательное влияние технической цивилизации на природу, безнравственное содержание деятельности ее «сторонников» исследуются П. Бахлыковым в его публицистических статьях («Древняя Югра – тревога и боль моя», «Кто поможет?» и др.) и этнографической работе «Юганские ханты: история, быт, культура». В романе речь идет о постепенном распаде «почти воплощенного идеала русского мужицкого рая» (Вс. Сурганов), «лада» в отношениях с природой, которая все сильнее отчуждается от человека.

В моделируемом В. Распутиным и П. Бахлыковым пространстве их произведений ведущую роль играет мотив единства человека с природным миром, определяемого изначальным (космическим) порядком, «самой кровной связи» с ним, возможности восстановления согласия между природой и человеческим сообществом. Для достижения этого недостаточно простого любования природной красотой и даже действий в ее защиту: необходимо формировать в современном человеке «экологическое мировоззрение», противостоящее разрушению в отношении к природе. Актуализируя базовые архетипические смыслы, лежащие в основе национальных концептов, выявляя с помощью мифологем универсальные парадигмы существования, писатели тем самым «размыкают» границы локального пространства-времени и придает ему общечеловеческий ценностный статус. Авторы пытаются воплотить в художественных образах философскую сущность призвания Человека, его ответственности за землю, природу, показывают важность нравственно-философского понимания соотношения биологической и социальной среды обитания человека для формирования культурного пространства личности – ее целостного мировоззрения, гражданской позиции, этических основ.

Литература

1. Астафьев В. П. Необходимый человек / В. П. Астафьев // Астафьев В.П. Собр. соч.: В 15 т. – Т.12: Публицистика. – Красноярск: ПИК «Офит», 1998. – С.422-423.
2. Бахлыков П. С. Медвежья падь: Роман. / П. С. Бахлыков. – Тюмень: СофтДизайн, 1997. – 240 с.
3. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М.: ВЛАДОС, 1996. – 416 с
4. Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / гл. ред. С. А. Токарев. – М. 2008. – 1147 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf –. (дата доступа: 21.01.2020).
5. Распутин В. Г. Собрание сочинений в 2-х томах / В. Г. Распутин. – Калининград: ФГУИПП «Янтарный сказ», 2001. – Т. 2. – 640 с.
6. Цымбалистенко Н. В. Утопический и антиутопический дискурс в произведениях писателей Ямала / Н. В. Цымбалистенко // Воронежская филологическая школа: история, традиции, современность. – Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2019. – С.186-196.

I.M. Kulikova

Surgut State University
e-mail: im0153@mail.ru

Philosophy of nature in the works of P. Bakhlykov and V. Rasputin

Key words: V.G. Rasputin, P.S. Bakhlykov, man and nature, World tree, mythological river, mythological forest.

The article gives a comparative analysis of the solution to the problem of the relationship between man and nature in the work of a major writer of the twentieth century. V.G. Rasputin and non-professional writer P.S. Bakhlykov. The main attention is focused on the ontological aspect of the problem of the relationship and proportionality of the natural world and human being. The author of the article allocates artistic means of disclosing a moral and philosophical understanding of the problem.

УДК 821.161.1-1.09

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ В «СОЛДАТСКОЙ» ПРОЗЕ А.Ф. ПОГОССКОГО

Ключевые слова: русская литература, «солдатская» проза, рассказ, новелла, система ценностей, национальный характер.

В статье рассматриваются особенности художественного воплощения ценностных ориентиров в контексте творческой и издательской деятельности писателя.

Имя Александра Фомича Погосского (1816-1874) нельзя отнести к числу громких имён русской литературы второй половины XIX века. Уроженец Полоцка [1], в 1831 году он поступил на военную службу простым солдатом. Литературная деятельность Погосского началась в 40-е годы с публикаций в журнале «Чтение для солдат». Впоследствии А.Ф. Погосский издавал журналы «Солдатская беседа» (1858-1867), «Народная беседа» (1862-1863), «Досуг и дело» (1867-1874), считая основной целью своей литературно-издательской деятельности просвещение народа. По признанию современников (в частности, Н.С. Лескова [2]), Погосский был наиболее известным (и самым плодовитым) автором в «солдатской» литературе. Однако несмотря на объем творческого наследия автора, его произведения остаются практически вне поля зрения исследователей и за крайне редкими исключениями не переиздаются [3].

Поражение России в Крымской войне и возникшая вследствие этого необходимость проведения военной реформы вызвали потребность в обучении солдат грамоте, и одновременно с этим возникла острая необходимость дать новой аудитории соответствующую литературу, в том числе и художественную. Необходимость распространения просвещения в армейской среде осознавалась русскими писателями еще в годы Крымской войны (достаточно вспомнить попытку Л.Н. Толстого издавать «Военный листок»). Кроме того, на развитие русской военной прозы второй половины XIX века оказали влияние открытые Д.В. Григоровичем («Антон-горемыка») и И.С. Тургеневым («Записки охотника») принципы изображения представителей народа во взаимодействии типического и индивидуального. Стремлением к «уразумению духа» русского солдата, художественному воплощению национальных черт его характера объясняется обращение представителей русской военной прозы второй половины XIX века, начиная с кавказских и севастопольских рассказов и очерков Л.Н. Толстого, к разработке принципов типизации характера. Художественное осмысление народного характера станет одной из ведущих тем и в произведениях А.Ф. Погосского.

Возникшая в пореформенный период «солдатская» литература помимо утилитарно-просветительских задач должна была разъяснить суть мероприятий, осуществленных в рамках военной реформы, раскрыв положительный характер изменений, произошедших в повседневной жизни русского солдата. Именно эту задачу выполняет, пожалуй, главная книга А.Ф. Погосского – цикл очерков «Солдатский быт прежде и теперь» (издана в 1872 г., впоследствии переиздана с приложением «Солдатский быт в последнее десятилетие. 1861 – 1872»). Обращаясь к читателю от имени старого солдата, автор, сопоставляющий реалии армейской жизни до и после реформы, стремится убедить читателя в том, что происходящие в русской армии изменения – от системы комплектования и вооружения до солдатского питания – полезны для развития солдата как личности, при этом способствуя надлежащему выполнению священного воинского долга. Особенно наглядно принцип контраста «прежде» – «теперь» реализован в очерках «Поступление на военную службу» и «Отмена телесных наказаний; устав дисциплинарных взысканий», поскольку главными критериями при сопоставлении прошлого и настоящего в них выступают гуманность и милосердие.

Приемы изображения главных героев в рассказах и очерках А.Ф. Погосского обусловлены прежде всего направленностью издательской деятельностью писателя в пореформенный период. Этим объясняется выбор как жанров и сюжетов, так и ценностных ориентиров, а также близкого и понятного аудитории центрального героя – носителя и транслятора этих ценностей. Значительное количество произведений (рассказы, новеллы) на уровне сюжетно-композиционного строя, системы персонажей и конфликта включает в себя элементы фольклорной прозы (волшебная и бытовая сказка, быличка, реже – легенда). Повествовательное пространство ряда произведений организует образ рассказчика, выступающего как свидетель или очевидец события, либо слышавший о нем от непосредственных участников. Религиозно-дидактической направленностью значительного числа рассказов и новелл обусловлено обращение автора к притчевой традиции. Несмотря на то, что изображаемые события отнесены к конкретной исторической эпохе (как пра-

вило, середина XIX в.), идейным центром произведений становится вневременная проблема преступления и наказания (точнее, греха и возмездия), при этом единственным путем к спасению является обращение героя к христианским добродетелям («Два кольца», «Два грамотея», «Медвежья наука»): «...твердому надо быть человеку и богобоязненному, чтобы не соблазниться, да способности свои не повернуть на зло и кому-нибудь на погибель, хотя бы и себе самому» («Два грамотея») [4, с. 239].

«Солдатские» рассказы и очерки Погосского отличает стремление определить те черты, которые объединяют разнообразных людей в единую солдатскую массу. При этом вниманием и особой симпатией автора окружена фигура солдата, видящего в службе «Богу, царю и отечеству» смысл своей жизни: «Честно, братцы, отдать свой долг отечеству и знать, что жил-де человек не даром, не коптил неба понапрасну, был на свете, так сказать, не пятая нога собачья, а нужная спица в колеснице» («Отставное счастье») [4, с. 205]. Поэтому герои ряда произведений наделены идеализированными чертами образцовых солдат: «Ефрем Ефремович был солдат ловкий. Раз в караул идет – уж он не иначе, как за ефрейтора...» («Медвежья наука») [4, с. 419]; «Кремни-люди были, со всех сторон обитые» («Из старых записок») [4, с. 225]; «За пояс нас заткнуть нельзя было; стойка, выправка, шаг, темпы и приемы – все это у нас было первый сорт, комар носа не подточит...» («Из старых записок») [4, с. 229].

В рассказах и очерках Погосского солдаты неоднократно вспоминают о «старом времени» – рекрутских наборах и службе в армии времен Николая I. Здесь стоит отметить, что по сравнению с циклом документальных очерков «Солдатский быт прежде и теперь», в котором главными критериями при сопоставлении дореформенной и пореформенной армии выступает гуманное отношение к солдату, помнящие «старое время» персонажи рассказов Погосского не воспринимают себя как жертв муштры и палочной дисциплины, считая выпавшие на их долю тяготы и лишения не только как должное, но и как необходимую жизненную школу: «Без палки нельзя, ...истинно нельзя, так как не побивши жены, чем докажешь, что любишь ее в самом деле – ну, то есть очень любишь?» («Старики»)[3, с. 164]; «В то время служба была не нынешняя. Бывало, поступит рекрут – пиши пропало: через колено гнут пентюха другого; не то что швы, а косточки потрескивают. Игрывали мы, братцы, не в одни палочки, – а коли нет близкого прута лозового, так шомпол, а не то и штык с тесаком в дело идут... И как пройдет человек такую школу, выдержит ее – ну, так хоть головой о камень его: камень лопнет, пожалуй, а голова – ничего!» («Из старых записок») [4, с. 225]. При этом пройденная бывалыми солдатами суровая жизненная школа «старого времени» убедила их в том, что превратить неуклюжего рекрута в настоящего солдата может не только «ломка через колено», но и проявление к рекруту человеческого отношения. В произведениях Погосского выражено искреннее уважение к тем старым солдатам-«дядькам», которые умело сочетают в деле воспитания рекрутов человечность с необходимыми в военном деле требовательностью и строгостью: «Без грозы и погрому, без всякого тиранства – урезонит, убедит и научит, бывало, уму-разуму и всякому добру своего племянша дрянного» («Старики») [3, с. 170]. Идеализируются в памяти солдат и взаимоотношения с офицерами – строгими и требовательными ко всему, что касается службы, но по-отечески заботливыми и справедливыми, ради которых солдат может пожертвовать в бою своей жизнью («Старики», «Покойный Иван Иванович Иванов» и др.).

Однако установка на типизацию и идеализацию характера вовсе не означает, что солдаты в произведениях Погосского лишены каких-либо слабостей или пороков. Напротив, идейным центром некоторых произведений («Два грамотея», «Два кольца», «Медвежья наука») становится проблема преступления и наказания (точнее, греха и возмездия), при этом единственным путем к спасению является обращение героя к христианским добродетелям.

В профессиональных чертах русского солдата Погосский видит выражение тех черт национального характера, которые соотносятся с созданным в военных рассказах Л.Н. Толстого типом «покорного» солдата. Это хоть и ничем не выделяющийся солдат («...был распречтеннейший солдатик, не мудрый он был человек, средственного качества, то есть росту средственного, и по фронту был так себе, из средственных...») («Отставное счастье») [3, с. 207]), но способный жить и умереть спокойно, честно и просто. Примером воплощения толстовской традиции может послужить посвященный Крымской войне очерк «Камень Кремневич (Очерк из мелких дел солдатских)», главный герой которого – простой русский солдат с неказистой внешностью, неторопливый и немногословный – оценивается автором как воплощение самых лучших черт русского национального характера: «Камень Кремневич – это один из тех незаметных, прекрасных нездешней красотой душ, с которыми само Провидение незримо нисходит в среду корыстного, себялюбивого и бедного мира» [3, с. 295].

Таким образом, художественное воплощение ценностных ориентиров в «солдатской» прозе А.Ф. Погосского обусловлено как утилитарно-просветительскими, так и художественными задачами. В процессе разработки средств художественного воплощения системы ценностей идейным центром произведений Погосского стал тип «покорного» солдата, осмысленный автором в религиозно-нравственном плане.

Літаратура

1. Русецкий, А.В. Уроженцы Витебщины в художественной культуре стран ближнего и дальнего зарубежья: монография / А.В. Русецкий. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. – 292 с.
2. Лесков Н.С. Собрание сочинений в 11 т. / Н.С. Лесков. - М., Государственное издательство художественной литературы, 1957; Том 10: Воспоминания, статьи, очерки. – 246 с.
3. Русская военная проза XIX века / Сост.: Е.В. Свиясов. – Л.: Лениздат, 1989. – 527 с.
4. Полное собрание сочинений А.Ф. Погосского. В 4-х т. Т.2. / А.Ф. Погосский. – СПб.: Типография и литография В.А. Тиханова. – 1900. – 746 с.

S.V. Lapunov

Vitebsk State University named after P.M. Mashеров

e-mail: klit@vsu.by

Value orientations and their expression in the "soldier's" prose by Alexander Pogossky

Key words: Russian literature, 'soldier's' prose, a story, a novella (a short story), value system, national character. The article considers the peculiarities of the artistic expression of value orientations in the writer's creative and publishing activities.

Л.П. Леська

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка

e-mail: leska.l.5@yandex.ru

УДК 821.161.3 Я. Баршчэўскі

ЭЛЕМЕНТЫ ВІЗУАЛІЗАЦЫІ Ў ТВОРАХ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

Ключавыя словы: беларуская літаратура 19 стагоддзя, Ян Баршчэўскі, візуалізацыя, візуальныя сродкі.

У артыкуле даследуюцца сродкі візуалізацыі ў міфапаэтычным свеце Яна Баршчэўскага, да якіх адносяцца матывы ўглядавання, аглядавання, самабачання, пазнання, моманты знешняга і ўнутранага зроку, лютэтка, звычайнага і апераджальнага зроку, тонкага бачання, інтуітыўна-празэрлівага ўсёбачання, позірку як выяўлення чужой пазіцыі, панарамнага агляду.

Міфагенная творчасць Я. Баршчэўскага з максімальнай ёмістасцю ўзнаўляе логіку і структуру міфа, спосабам выражэння семантычнага ў міфапаэтычнай мадэлі пісьменніка з'яўляецца сістэма міфалагем і іх бінарных апазіцый. Метадалагічнае вывучэнне бінарных апазіцый прадстаўлена ў працах К.Л. Леві-Строса, Е.М. Меляцінскага, С.М. Цялегіна, М.С. Уварава, І. Дзякканова.

Галоўнай родавай асаблівасцю міфа, паводле заўвагі міфарэстаўратара¹ С. Цялегіна, – з'яўляецца прызнанне іншасвету, альбо другога рэальнага свету, які арганізаваны на аснове іншай логікі" [3, с. 8], што канструіруецца па прынцыпу дуалізма, бінарных апазіцый. У міфах, на думку вучонага, існуюць касмічныя палярнасці (правае/левае), (высокае/нізкае), (усход/заход), (дзень/ноч). Е.М. Меляцінскі ў свой час падкрэсліў, што міфалагічная логіка шырока апераўруе бінарнымі апазіцыямі. "Пераадоленне гэтых антыномій адбываецца дзякуючы прагрэсіўнаму пасрэдніцтву, г.зн. паслядоўнаму пошуку медыятара (герояў і аб'ектаў, якія сімвалічна спалучаюць прыкметы розных палюсоў, з'яўляюцца ўзорам, яркай праявай брыкалажу)" [2, с. 84].

У прозе Я. Баршчэўскага развіваецца складаная сістэма бінарных апазіцый, з дапамогай якіх пісьменнік імкнецца растлумачыць сутнасць катастрофічных трансфармацый і метамарфоз, што адбываюцца ў соцыуме і ў адносінах паміж людзьмі, у стаўленні чалавека да светабудовы, у яго імкненні да гарманічнага існавання ў Сусвеце. Бінарныя апазіцыі – спосаб выяўлення дыялектычнай і дынамічнай цэласнасці ў творах пісьменніка.

Галоўнай, дамінуючай апазіцыяй выступае апазіцыя "Бог – д'ябал", якая рэгулюе мастацкае функцыянаванне іншых важных апазіцый, кожная з якіх мае сваю функцыю: прасторавую, эстэтычную, светапоглядную, кагнітыўную, філасофскую, псіхалагічную.

У міфапаэтычным свеце Яна Баршчэўскага прысутнічаюць розныя медыятыўныя вобразы і станы, пры дапамозе якіх і пераадольваюцца апазіцыйныя супрацьпастаўленні. Да такіх сродкаў адносяцца элементы візуальнай сферы, з якой у літаратуры суадносіцца паэтыка бачнасці, тэма ўсёбачнага вока, праблема назіральніка.

¹ Міфарэстаўрацыя – абазначае такі метад аналізу мастацкага або фальклорнага тэкста, пры якім даследчык узнаўляе яго міфалагічную прааснову. Справа ў тым, што міф з'яўляецца асновай для ўсяго мастацтва, фальклора і літаратуры Тэлегіна, С.М. Філасофія міфа. Введзены ў метад міфорэстаўрацыі. М. «Община», 1994. – С. 3.

Да візуальных сродкаў у творах пісьменніка адносяцца матывы ўглядавання, аглядавання (апавяданні "Пра чарнакніжніка і цмока", "Полацк", "Успаміны пра наведванне роднага краю"), самааглядавання-самалюбавання, самабачання ("Белая сарока", "Ваўкалак"), пазнання, моманты знешняга і ўнутранага зроку (апавяданне "Валасы, якія крычаць на галаве"), (апавяданне "Белая сарока"), звычайнага і апераджальнага зроку (апавяданне "Сын Буры"), тонкага бачання, інтуітыўна-празарлівага ўсёбачання (апавяданні "Чараўнік ад прыроды і кот Варгін", "Валасы, якія крычаць на галаве"), чужога позірку як выяўлення чужой пазіцыі (апавяданне "Зухаватыя ўчынкi").

У апавяданні "Пра чарнакніжніка і цмока" аўтар па-майстэрску выкарыстаў два погляды: палахлівае падглядванне апавядальніка за Карпам і чарнакніжнікам і ўсёпаглынальны позірк жабы-рапухі, якая, згодна з міфалагічнымі звесткамі, валодае захопніцкімі зрокавымі магчымасцямі, свайго роду гіпнозам. Гэтае жажлівае стварэнне валодае здольнасцю аслабляць астральны свет і браць вачыма ў палон. Апавядальнік прыгадвае, як жаба-рапуха кінула на яго вогненны пагляд.

Гульню вачыма як спосаб абароны і арыентацыі ў акаляючым свеце, як спосаб пазнання герояў, распазнання іх сапраўднай сутнасці Ян Баршчэўскі выкарыстоўвае ў апавяданнях "Пра чарнакніжніка і цмока", "Валасы, якія крычаць на галаве", "Зухаватыя ўчынкi". Так у апавяданні "Пра чарнакніжніка і цмока" Агэпка пільна ўглядаецца ў вочы прыгожага незнаёмца, у абліччы якога приходзіць злы дух, каб спакусіць жанчыну. Малады чалавек гаворыць Агэпцы: "Глядзіш мне ў вочы, незнаёмы я табе, але я цябе часта бачыў і добра ведаю" [1, 104]. У сітуацыі з Агэпкам не яе вочы распазналі сапраўдную сутнасць злога духа, а сакральнае слова разбурыла падманнае ілюзорнае ўяўленне. Жанчына толькі прыгадала імя прачыстай маці Сірацінскай, як нячысцік адразу знік. Магічныя словы, разам з ператваральным позіркам выкарыстоўваюцца чараўніком ад прыроды – Тамашом у апавяданні "Чараўнік ад прыроды і кот Варгін". Чараўнік Тамаш валодае здольнасцю распазнаць, убачыць злога духа, нават у пекным абліччы ласкавага катка.

Такім жа інтуітыўна-празарлівым светаадчуваннем і светабачаннем надзелена і Амелія (апавяданне "Валасы, якія крычаць на галаве"). Пісьменнік напачатку глядзіць на яе вачыма Генрыка, які захапляецца стройным станам і нейкай дзіўнай меланхоліяй у вачах дзяўчыны. Амелія празарліва адчувае і бачыць у добразычлівым дзядку, як лічыў яе муж Генрык, страшнага чарнакніжніка".

Момант "бачання – апазнання" ў апавяданнях "Чараўнік ад прыроды і кот Варгін", "Валасы, якія крычаць на галаве" з'яўляецца прамежковым і вырашальным у развіцці апазіцыйнай сітуацыі, ён становіцца адпраўным вітком ва ўзрастанні новага супрацьпастаўлення, што ў апавяданні "Чараўнік ад прыроды і кот Варгін" раскрываецца ў наступным апісанні: Тамаш блукаў па родным краі, збіраючы лекавыя травы быў заваблены русалкаю незвычайнае прыгажосці, на галаве ў яе быў сплечены з кветак вянок, на валасах зіхацелі кроплі расы, сукенка белая як снег, была высыпана размаітымі кветкамі. Яна, спяваючы чароўным голасам, завабіла Тамаша да сябе. Ён пайшоў за ёю і не вярнуўся да хаты" [1, 279]. Магчыма, падмануўся "чараўнік ад прыроды", няправільна ацаніўшы вопратку і вянок спакушальнай русалкі. Герой, паводле зместу апавядання, знік, але такі фінал не абазначае заканчэння галоўнага супрацьпастаўлення боскага і д'ябальскага.

Паўторнае сутыкненне са злом перажывае і Генрык (апавяданне "Валасы, якія крычаць на галаве"). Пасля смерці чуйнай Амеліі малады чалавек знаходзіцца ў эпіцэнтры барацьбы добра і зла, сведчаннем перамогі таго або іншага пачатку, згодна з аўтарскай канцэпцыяй, павінен стаць момант самапазнання Генрыка. Механізм якога ўключае ў сябе асэнсаванне перажытага, бо "мінулае вучыць нас як жыць сёння" і дае сілы на пошукі адказаў на шматлікія жыццёвыя пытанні.

Месцам пазнання аўтар абірае карчму, нездарма доктар – герой гэтага ж твора, гаворыць, што "часам карысна пабываць і ў карчме, тут людзі смялей з сябе здымаюць маскі, і тут найдакладней можна ўбачыць, які хто ёсць" [1, 221]. І, сапраўды, апавядальнік – пан Сівоха выразна бачыць сутнасць тых шылахвостаў, якія выхваляліся сваёй дасціпнасцю, глядзеліся ў люстэрка, не раўнуючы як дзяўчаты на выданні [1, 221]. Я. Баршчэўскі заўважае, што героі глядзяцца ў люстэрка, але не бачаць сваёй сутнасці, як не бачыць яе і пан Скамароха з апавядання "Белая сарока". Напачатку твора падаецца разгорнутае апісанне, як круглатвары пан Скамароха ўглядаецца ў люстэрка. "Ён як зазвычай,... падкручваў вус і ўважліва прыглядаўся да свайго круглага твару, што, як расказваюць, быў нахштальт поўні..." [1, 205]. Герой Я. Баршчэўскага разглядае сябе ў люстэрку, гэта напалову аўтаматычны акт адасаблення сябе ад астатняга свету, атрымлівае дыхатамію "я – не я". Канешне, ён бачыць адлюстраванне сваёй знешнасці, але не сябе ў гэтай знешнасці. Медыятыўны вобраз люстэрка здзяйсняе дыферэнцыяцыю знешняга і ўнутранага, таму і жажлівы пасланец Белай Сарокі, які прайшоў двойчы праз люстраное праламленне – вакно і люстры адбітак, гаворыць, каб Скамароха яго не палохаўся, бо яны падобныя. Вынікам самапазнання, зрокавага самаўспрыняцця стала яго ідэнтыфікацыя з дваініком, нячысцікам – пасланцом Белай Сарокі.

Спатканне са сваім дваініком выразна прачытваецца ў апавяданні "Стогадовыя стары і чорны госць", калі на сцяне ў пана з'яўляўся цень чорнага госця – дваініковая цёмная сутнасць душы са-

мога пана, альбо ў аповесці "Душа не ў сваім целе", калі душа ўрача Саматніцкага паляцела ратаваць каханую, а цела засталася ляжаць на зямлі.

Вобразы-двайнікі ў міфалагізаваным свеце Яна Баршчэўскага выразна асэнсоўваюцца не толькі ў кантэксце архетыпа ценю, як гэта адбываецца ў апавяданні "Стогадовы стары і чорны госць", але і ў візуальным аспекце, у сувязі з матывам чужога погляду, або пазіцыі іншага. Згодна са сваім уласным светаўспрыняццем, незалежным ад стаўлення большасці, глядзіць на Альберта Мальвіна (апавяданне "Вогненныя духі"). У той час, калі блізкія, госці, бачачы новыя дарагія рэчы ў доме Альберта, дзівячыся празмернасцям у яго жыцці, пачалі асцерагацца чарнакніжніка, палохалі ім сваіх дзяцей і пазбягалі стасункаў з маладым чалавекам, у вачах хцівай Мальвіны багаты Альберт зрабіўся іншы. Яго постаць і твар набылі дзіўную прыгажосць, у яго размовах Мальвіна заўважыла незвычайны розум і дасціпнасць" [1, 188]. Візуальна ўнутраны свет Мальвіны, яе духоўнае аблічча выяўляецца ў вобразах дваінікоў, ролю якіх выконваюць голыя німфы, што пад уздзеяннем чараў Альберта яны пакінулі палатно карціны і сталі ў "натуральную чалавечую велічыню поруч з Мальвінай" [1, 191].

Двайнікі ў візуальным кантэксце з'яўляюцца не толькі прамым адлюстраваннем духоўнай сутнасці герояў, у апавяданні "Зухаватыя ўчынкi" дваініковае выяўленне Васіля напрамую звязана з дамінуючым стаўленнем да яго большасці назіральнікаў. Аднавяскоўцы, ведаючы гісторыю зухаватага хлопца, былі перакананы, што з ім будзе звязана ўсё найгоршае. Зухаваты Васіль перастаў супраціўляцца такім несучасным прамізам і пачаў сябе паводзіць так, як ад яго чакала большасць, не падвяргаючы гэтае стаўленне рэфлексіі і не маючы рэсурсаў супрацьстаяць агульнапрынятаму, фактычна герой, можна так меркаваць, пачаў дэманстраваць не сваю сутнасць, а толькі яе горшую дваініковую прыроду.

Толькі карчмар Ёсель паблагліва глядзіць на маладога чалавека, даруючы яму маладзецкую заліхвастасць, юнацкі максімалізм і смеласць, "людзі на гэта глядзелі здзіўлена, некаторыя пазіралі спадылба, шэпчучыся між сабой і здзекліва смеючыся з Васіля [1, 116]. Ёсель лагодна ставіцца і да Арыны і да яе дачкі Алюты, ён прыгадвае, што карчмарка нядаўна вылечыла лішай пані Тэрэзе і гэта ён сам бачыў. Пазіцыя гэтага героя была аўтарытэтай сярод аднавяскоўцаў, ён нават паўплываў на пана, які паклапаціўся, каб Васіля і Алюту не крыўдзілі. І, сапраўды ў хуткім часе ўсе астатнія пачалі прыйзна ставіцца да маладых, а ў час вяселля нават некаторыя не змаглі стрымаць слёз, расчуленыя песняй пра сіраціну. Добразычлівае стаўленне аднавяскоўцаў да Васіля мела не працяглы час, у народзе дамінуючым было суб'ектыўнае, прыўзятае стаўленне да хлапца. У кожным яго ўчынку: і ў выгнанні Лесуна, і ў вітанні з віхорам за руку бачылася дрэннае. Хаця Янка скептычна ставіцца да ўсяго таго, што думаюць пра Васіля, ён нават знаходзіць апраўданне ўчынкам зухаватага хлапца: "Не ведаю, дзядзечка, у чым ён тут правініўся, калі назваў братам віхор? І цяпер у завейную ноч вецер вые, сячэ снегам па вокнах, калі б я сказаў яму: "Ляці, браце, на поўнач, можа, і я за табою хутка падамся", – які ў гэтым грэх?" [1, 121]. На такія смелыя абарончы акт Янкі, шляхціц Завальня катэгарычна заявіў: "– Называй братам, толькі такога, як сам. А пра віхор просты люд кажа, што гэта д'ябал ездзіць на полі і часам шкоду робіць" [1, 121]. Калі так гаварыў пан Завальня, "падарожны глядзеў на Янку і ківаў галавою, не верыш, бо сам не паспытаў такога" [1, 121]. Дэмакратычная пазіцыя Янкі, яго погляд не перамог кансерватыўных народных устано-вак. У адрозненне ад пляменніка Завальні купец Якуб Плаксун (апавяданне "Радзімы знак на вуснах") змог змяніць стаўленне народа да Варкі (апавяданне "Радзімы знак на вуснах"). Напачатку ўсе імкнуліся пакрыўдзіць дзяўчыну і прадбачылі толькі, што радзімка на яе вуснах хутка стане вялікай і будзе псаваць прыгожы твар. Пасля сватання Якуба, пасля шлюбу маладых "усе задумліва пазіралі на Варку, багата ўбраная, прыгожы твар, а радзімы знак на вуснах зрабіўся такі маленькі, што ледзь яго ўбачыць можна" [1, 116].

Такім чынам, пры раскрыцці апазіцыі "сапраўднае-падманнае", "бачнасць-сутнасць" ролю медыятара, медыятыўнага стану адыгрываюць візуальныя сродкі: углядання, позірк іншага, люстэрка, панарамны агляд, дзякуючы якім героі апавяданняў са зборніка "Шляхціц Завальня" пазнаюць іншых і самапазнаюць сябе, імкнуцца даведацца пра будучае свайго краю.

Велічнае мінулае Радзімы паўстае ў панарамных аглядах-успамінах у "Нарысе Паўночнае Беларусі", у апавяданнях "Успаміны пра наведванне роднага краю", "Думкі самотніка", "Полацк". Апавядальнік удакладняе, што ўвесь горад Полацк адтуль відаць, як у чароўнай Панараме. Панарамны агляд у апавяданні "Полацк" шматслойны, ён уключае ў сябе ўспамін часоў свайго маладосці, пададзены ў пранікнёным звароце да сябра Антона: "Антоне ўспомні тыя шчаслівыя часы, успомні сяброў свайго маладосці, таварышаў, настаўнікаў, якія столькі гаварылі нам пра веру, пра Бога, пра абавязкі хрысціян і пра навуку" [1, 142]. Побач з успамінамі з асабістага жыцця ў апавяданні фігуруе згадка пра багатую гісторыю горада, якая візуалізуецца. З аднаго боку, гісторыю роднага краю мы ўспрымаем вачыма апавядальніка, з другога боку, люстраным, водным адбіткам багатай на падзеі даўніны стала кропка вады, якая блішчыць нібы люстэрка і завецца Валовай азярынай. "Кажуць, што калісьці яна бы-

ла ў самім горадзе і да хрышчэння стаялі ля гэтае азярыны святыні Перуна і Бабы Ягі, але цяпер не засталася аніякіх слядоў ад тае старажытнасці [1, 140].

Такім чынам, праведзены аналіз дае падставу адзначыць, што ў міфатворчым свеце Яна Баршчэўскага прысутнічаюць візуальныя сродкі мастацкай выразнасці. Яны збліжаюць літаратурны твор з жывапісам, дзе шырока выкарыстоўваюцца прамая перспектыва, ракурс, план, плоскасць, фон, карціна, пейзаж, сіметрыя, мантаж, змена кадраў.

У міфапаэтыцы пісьменніка, безумоўна, візуальна акцэнтаваныя вобразы і матывы маюць непасрэднае дачыненне да раскрыцця апазіцыйнай сувязі Бог/д'ябал, сапраўднае/падманнае, бачнасць/сутнасць. Зварот аўтара да візуальнай сферы – гэта паказчык узростання пісьменніцкага майстэрства, што праяўлялася ў гульні з перспектывай, у спалучэнні панарамнага погляду з падрабязнай выпіскай дэталей, у разгорнутых характарыстыках персанажаў.

Літаратура

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі / Укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча – Мінск: "Беларускі кнігазбор", 1998. - 480 с.
2. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелеинский. -- М. "Восточная литература", РАН, 2000. - 407 с.
3. Телегин, С.М. Философия мифа. Введение в метод мифоретаврации / С.М. Телегин. -- М. "Община", 1994. - 144 с.

L. Leska

Belarusian state pedagogical university named after Maksim Tank
e-mail: leska.l.5@yandex.ru

Visualization elements in J Barszczewski works

Key words: belarusian literature of the 19th century, J Barszczewski, visualization, visual means

The article covers means of visualization in J. Barszczewski's mythopoetical world including motives of watching, looking around, looking atoneself with adminiratio, personal vision, eksploring, moments of outer and inner sight, mirror looking forward intuitive and wise all-seeing, glance as an image of subjective view.

Ли Вэнь Янь

Белорусский государственный университет культуры и искусств
e-mail: V-zapolskaya@mail.ru

УДК 7.096(476)

ФОРМЫ ТРАНСЛЯЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЭФИРЕ РАДИОВЕЩАНИЯ КИТАЯ

Ключевые слова: радиовещание, художественное радиовещание, художественная литература, радиороман, музыкальная проза.

В статье раскрываются сложившиеся формы трансляции произведений художественной литературы на китайском радио. Автор обращается к наиболее популярным видам адаптации литературных произведений для вещания на радио: радиороман, проза, поэзия.

Появление и быстрое развитие радиовещания в XX веке смогло превратить языковое письменное искусство в аудио форму, что обогатило и расширило художественный мир человека. Для Китая XX века, когда уровень безграмотности населения был довольно высоким, радиовещание являлось чуть ли ни единственным источником знакомства с лучшими образцами художественной литературы. Благодаря радиотрансляциям слушатели смогли познакомиться с лучшими произведениями мировой и китайской художественной литературы.

С древних времен до наших дней в мировой художественной литературе создан огромный фонд произведений, которые благодаря развитию технологий, и в частности радио, стали доступны радиослушателям во всём мире. На сегодняшний день широта выбора радиолитературных программ в китайском радиовещании обусловлена всеобщей популярностью данного вида программ у населения.

Цель статьи – очертить формы трансляции произведений художественной литературы в эфире китайского радиовещания.

Как отмечает историк и теоретик художественного радиовещания Китая, Ван Сюе Мэй: «...литературные программы включают китайские современные литературные произведения, иностранную литературу, классическую литературу, революционные истории, народную литературу, радиоспектакли, многосерийные передачи романов, звуковой монтаж чтения литературного произведения, литературная критика, очерковая литература и т. д.» [1, с. 43].

Благодаря тщательному отбору литературных произведений и воссоздания литературных образов, работе профессиональных драматических актеров, киноактеров, артистов декламации, дикторов, литературные программы стали развиваться в относительно независимые художест-

венные программы. Среди них радиопостановки и звуковой киномонтаж, постановки радиороманов, новелл, повестей, прозы и т.д.

Вещание в эфире литературного рассказа подразделяется на две основные категории: одна – вещание новеллы, другая – вещание повести и многосерийные передачи романов. Самой распространённой формой адаптации художественного произведения для радиотрансляции в Китае является радиороман, который стал со временем относительно независимой разновидностью искусства в художественном радиовещании.

Романы и новеллы на радио вошли в китайский эфир в 1950-х годах. Из-за бедности китайцев данные трансляции по радио были самыми популярными программами того времени, в особенности, трансляция китайских романов.

Первой трансляцией считается трансляция романа «Освобождение Тяньцзиня» в 1949 году. С основанием Шанхайской радиостанции в 1949 году были созданы программы-передачи «Радиорассказы маленьких историй» и «Многосерийные передачи романов», а в 1950-е годы эти программы стали транслировать и на Центральном радио. Востребованной у китайских слушателей этих программ подтверждают исследователи радиовещания Китая [2]. Подбор материала, как и сама тематика этих программ отражали государственные идеологические установки, используя как реальные истории, так и художественные.

Постепенно перечень популярных произведений на радио расширялся. Транслировались в прямом эфире многосерийная радиопрограмма «Сказание о доблестных людях Люй Лян»; переказы: «Медная стена и железная стена», «Партизанский отряд железнодорожников»; романы: «Снежная равнина и лесное море», «Красная скала», «Яркий солнечный день» и др. [3].

В период Культурной революции почти все программы прекратили вещание, возобновив свою работу лишь в 1974 году.

Начало 1980-х годов было периодом расцвета литературного романа в Китае, а в частности, и трансляций романов по радио. Нередко, новые романы китайских авторов сначала появлялись в эфире радио, а затем раскупались в печатной версии многомиллионными тиражами. Именно в этот период создается большое количество популярных произведений художественной литературы Китая, существовавших, как в виде печатного издания, так и адаптированного для серийной трансляции на радио. Среди них такие романы, как «Четыре поколения под одной крышей», «Харбин под покровом ночи» и т. д. [4].

С увеличением объема вещания стал вопрос и об улучшении художественного качества программ. Исследователи радиовещания и сами создатели художественных программ заговорили о качестве инсценировки, подборе и обучении актеров, адаптации литературных источников, подбору звукового и музыкального сопровождения данных программ. Начались фундаментальные научные исследования в данной области.

В 1990-е годы было создано научное сообщество, занимающиеся вопросами постановки литературных романов в радиосериалах китайского телерадиовещания. Это сыграло большую организационную роль в укреплении связи между создателями романов, а также в организации обмена опытом, проведении теоретических исследований и содействии развитию искусства редактирования и трансляции романов.

В рамках культурной политики Китая для трансляций произведений художественной литературы были установлены определённые критерии. Прежде всего, радиопостановка должна быть в позитивном ключе и отражать положительные моменты истории и реалий сегодняшнего времени, пропагандировать партийные и государственные организации.

Так, в 2001 году Харбинская Народная Радиовещательная Станция запустила полнометражную документальную литературную радиопрограмму «Шторм», которая должна позволить китайцам понять весь процесс расследования одного из самых крупных дел в Республике. Программа отражает реальные процессы из жизни современного китайца, удовлетворяя духовные потребности современного человека.

Еще одним распространённым романом на радио стал «Действие специального агента», в котором впервые открывается подоплёку длительного противостояния Коммунистической партии и Китайской Национальной Народной партии. В романе исторический факт раскрыт через художественные образы обыкновенных людей, что, в свою очередь, влияет на восприятие этого момента истории. Именно художественность, как характерная особенность романа, переориентируют слушателя, уводя от идеологической составляющей в мир искусства. Художественные образы в литературном творчестве также меняются с развитием общества. Например, «Спасение груди» Би Шу Мина изображает различные конфликты, сложность и процесс разрешения противоречий в жизни людей, что вызвало сильный резонанс среди аудитории [3].

К концу XX века трансляция прозы шла в сочетании с музыкальным сопровождением в эфире китайского радиовещания. Музыкальная-проза – это форма литературной и художественной программы,

которая сочетает в себе записанные прозаические произведения с музыкой. С одной стороны, сохраняется прозаический стиль, с другой – музыка усиливает эмоциональное воздействие, что для слушателей интересней, чем проза, написанная в книгах и периодических изданиях. В процессе создания таких программ проза предварительно записывается известными дикторами, а затем звукорежиссёр выбирает музыку или же композиторами создается специальная музыкальная композиция, отражающая те или иные эмоции литературного текста. Так, благодаря синтезу литературного произведения и музыкального сопровождения, более глубоко раскрывается образ литературного героя. Одним из самых популярных видов музыкальной прозы является лирическая проза. Например, проза Ян Шуо «Мёд цветка личжы» прекрасна по настроению, полна поэтических чувств и любима публикой. Популярна программа «Лунная соната – путешествие к поэзии времён династии Тан», созданная редакцией Хунаньского радиовещания из поэтических произведений династии Тан о луне. Программа «Незабываемый Уцзян», созданная радиостанцией Чунцин, основана на художественной прозе о местных обычаях и наполнена гуманистическими красками [4].

Однако наряду с трансляцией прозы, у китайских радиослушателей пользуется популярностью и радиовещание национальной поэзии.

Поэзия – самый ранний литературный жанр, родившийся в Китае. Поэзия на радио любима слушателями из-за ее остроты и в то же время лиричности. Поэзия пришла на китайское радио в 1950-х годы и обладала революционной направленностью.

Считалось, что трансляция поэзии должна быть легкой для понимания радиослушателями, что и определяло репертуарную политику. В настоящее время поэзия в китайском радиовещании в основном включает в себя лирическую поэзию, эпическую поэму, пародию и стихи-аллегии.

Благодаря радио китайцы смогли познакомиться с шедеврами как отечественной, так и мировой художественной литературы. Радиовещание оказало непосредственное влияние на популяризацию произведений литературы, способствуя появлению новых произведений. Через возможности трансляции, популяризировалось творчество китайских авторов, значительно расширился интерес к литературным первоисточникам, что способствовало увеличению тиражей публикуемых произведений художественной литературы. Можно говорить, что в Китае радиовещание и литературное творчество развивались в не посредственном взаимодействии и взаимосвязи.

Литература

1. Ван, Сюэмэй. Теоретическое исследование Китайского художественного радиовещания / Сюэмэй Ван. – Пекин : Китайский Университет Коммуникаций, 2010. – 313 с.
2. Ли, Вэньян. Литературное радиовещание Китая XX века //Журналістыка-2019: стан, проблеми і перспективи: матеріали 21-й Міжнар. наук.-практ. канф., Мінск, 14–15 лiст. 2019г./редкал. :В.М. Самусевич (адк. ред.)[іінш.]. – Мінск: БДУ, 2019. – С. 251-254.
3. Е,Юнмэй Архивы исторических многосерийных литературных передач Китая/Юнмэй Е//сочинения писателей. Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения. - 2010. - С.97-98.
4. Сун, Учен Сочетания литературы в радиовещании / Учен Сун //академический журнал Китайского радио и телевидение. - 1995. - №8. - С.2-5.

Li Wen Yan

Belarusian State University of Culture and Arts

e-mail: V-zapolskaya@mail.ru

Forms of broadcasting works of fiction on the air of broadcasting in China

Key words: broadcasting, fiction broadcasting, fiction, radio novel, musical prose.

The article reveals the prevailing forms of broadcasting works of fiction on Chinese radio. The author addresses the most popular types of adaptation of literary works for broadcasting on the radio: radio novel, prose, poetry.

А.В. Линкевич

Полоцкий государственный университет

e-mail: a.linkevich@psu.by

УДК 821.112.2

ТЕМА ОБЪЕДИНЕНИЯ ГЕРМАНИИ В «РОМАНЕ ПОВОРОТА»

Й. ШПАРШУ «КОМНАТНЫЙ ФОНТАН»

Ключевые слова: Йенс Шпаршу, объединение Германии, «роман поворота», «осси», «весси».

Исследуется тема объединения Германии в романе Й. Шпаршу «Комнатный фонтан». Определяется своеобразие романа, выявляются идейно-художественные особенности и черты «романа поворота», рассматривается вклад писателя в развитие «литературы поворота».

Самым значительным событием немецкой истории конца XX века является объединение двух германских государств в 1989–1990 гг. Присоединение ГДР к ФРГ оказало сильное воздействие на все области немецкой жизни, в том числе на культуру и, в частности, литературу. В силу этого объединение стало одной из главных тем немецкой литературы после 1990 г. Появилось понятие «литература поворота», которая объединяет произведения о жизни людей до и после падения Берлинской стены. Это историческое событие было воспринято немецким обществом как символ перемен и прощания со значительной частью прошлого [2].

В литературной критике заговорили о «романе поворота» – новой романной форме, которая стала актуальной как для признанных авторов, таких, как К. Вольф «Что остается» (*Wasbleibt*, 1990), Г. Грасса «Широкое поле» (*Einweites Feld*, 1995), Э. Лёста «Церковь Николая» (*Nilolaikirche*, 1995), Б. Штрауса «Итака» (*Ithaka*, 1996), В. Хильбига «Временное пристанище» (*Das Provisorium*, 2000), К. Хайна «Вилленброк» (*Willenbrock*, 2000) и др., так и для нового поколения немецких писателей – Т. Бруссига «Герои вроде нас» (*Heldenwiewir*, 1995), И. Шульце «Простые истории» (*Simplestorys*, 1998), У. Телькампа «Башня» (*Der Turm*, 2008) и др.

Благодаря накопившемуся корпусу произведений понятие «немецкое прошлое», как отмечает Д.А. Чугунов, «прежде традиционно рассматривавшееся как иное обозначение периода нацизма» [1], расширилось, потому что стало включать более широкий исторический контекст.

К числу писателей, затрагивавших в своем творчестве тему объединения Германии, относится и Й. Шпаршу (*Jens Sparschuh*, 1955). В романе «Комнатный фонтан» (*Der Zimmerspringbrunnen*, 1995) сложный процесс воссоединения ФРГ и ГДР осмысливается с точки зрения восточного немца.

Состояние восточных немцев в период исторического перелома Шпаршу изображает на примере судьбы «маленького» человека. Повествование ведется от лица главного героя Хинриха Лобека, который оказывается безработным. В объединенной Германии его умения и навыки считаются неправильными и устаревшими. Лобек рассказывает о событиях объединения, исходя из пережитого опыта, что придает повествованию высокую степень достоверности. Объединение Германии становится начальной точкой отсчета следующего этапа в жизни главного героя, который попадает в новую реальность, «не выходя из квартиры» [3, с. 38].

Объединение ГДР и ФРГ становится пограничной ситуацией в жизни Хинриха, его жизнь развалилась по кусочкам прямо у него в руках, он ощущает себя жертвой: «Я чувствовал себя последним могикинином и, выходя с Пятницей на прогулку, упорно насвистывал любимую песню пионерских времен: "Вставай, проклятьем заклеянный..."» [3, с. 39]. Оказываясь за бортом жизни, Лобек погружается в прокрастинацию, страх перед неизвестностью вынуждает его сидеть дома на протяжении трех лет, откладывая поиск работы в долгий ящик. Он ни с кем не общается, квартира является для него убежищем, местом для выживания. Лобек становится современным Робинзоном Крузо: он ведет книгу учета, где описывает свой день, мысли и чувства, домашний пес Хассо втайне от жены получает кличку Пятница по имени дикаря из романа Д. Дефо.

Объединение страны внесло изменения в жизнь: сберкасса назвала банком, улица, где проживал Лобек, получила другое название, и даже жена Юлия изменилась, «она значительно помолодела, во всяком случае внешне, хотя внутренне она, наоборот, стала серьезнее, причем эта ее серьезность почему-то выглядела не настоящей, а искусственной, чужой» [3, с. 39]. В новой реальности Лобек терпит семейный крах: Юлия, разочаровавшись в супруге, уходит от него. Однако спустя некоторое время объединение начинает приносить положительные плоды. После прочтения благоприятного гороскопа главный герой находит работу в одной из западных фирм, которая занимается продажами комнатных фонтанов, и с большим успехом продвигается вверх по карьерной лестнице.

В своем романе Шпаршу противопоставляет «осси» (жители ГДР) и «весси» (жители ФРГ), благодаря чему показывает разительный контраст, который существует между двумя менталитетами. Представитель «осси» – Хинрих Лобек – скромный, добродушный, чувствительный мужчина. Представители «весси» – его коллеги – хитрые, эгоцентричные люди, которые считают восточных немцев «вечно обиженными придурками с лагерными замашками» [3, с. 112]. «Весси» готовы любыми способами зарабатывать деньги и добиваться успеха. Следует отметить, что симпатия Шпаршу находится на стороне «осси». «Весси», репетируя акт продажи комнатных фонтанов, демонстрируя ум и сообразительность, терпят поражение, а маркетинговая стратегия аутсайдера Лобека приводит к успеху. Дело в том, что Лобек уважает людей, он простодушен и добр, не пытается ничего утаить и не гонится за деньгами. Именно эти качества позволяют Хинриху выжить в новой исторической действительности. Шпаршу проводит мысль о том, что важнейшим элементом жизни общества в новой действительности должны стать не деньги и выгода, а семейные и культурные ценности.

В повествовании Шпаршу прибегает к языку символов. Символический смысл заложен в названии романа. Символ фонтана можно трактовать как скоротечность жизни, в которой все меняется с невероятной скоростью. Еще недавно Лобек жил в привычной обстановке, а сегодня – в чужой

для себя стране. Кроме того, фонтан является для главного героя источником новой жизни, символом успеха и процветания, ведь именно благодаря продажам комнатных фонтанов к нему приходит успех. Символичным является сон, в котором у Лобека сначала сломался один зуб, а потом все остальные. Отсутствие зубов можно трактовать как потерю жизненной энергии. Именно это постигло главного героя сразу после объединения Германии.

Цветовая символика также играет важную роль для автора, служит реализацией его творческого замысла. В повествовании все вокруг приобретает красный оттенок: «красный угол», «курсы Красного креста и Полумесяца», «красный могиканец», «красноватая жидкая каша», «красные птички». Выбор цвета не случаен: традиция закрашивать выходные и значимые праздничные дни в календаре в красный цвет пошла еще со времен СССР. Шпаршу, используя данное цветообозначение, показывает значимость объединения Германии.

Символичным является и название одной из моделей комнатных фонтанов – Иона. Название фонтана несет в себе аллюзии на имя пророка Иону, который, согласно притче, отказался следовать воле Божьей и сообщать народу грешного города Ниневии о том, что их ждет гибель, если они не покаются в своих грехах. Однако оказавшись в чреве морского чудовища, как в свое время заточенный в «чреве» своей квартиры Лобек, Иона был вынужден выполнить Божью волю. Однако Иона остался недоволен измененным решением Бога навести на народ бедствия, поскольку не признавал никаких перемен. Следует отметить, что объем продаж данной модели фонтана снизился без какой-либо на то причины, а позже модель вовсе была снята с производства. Так Шпаршу проводит мысль о том, что необходимо принять сложившуюся ситуацию, новую реальность в объединенной Германии, не противиться судьбе, а найти способы стать счастливым.

На смену Ионе пришла новая модель – Атлантида, в изобретении которой Лобеку помогла остальгия восточных немцев по ГДР. Модернизируя Иону, Лобек дополнил Атлантиду «остальгической» деталью – Берлинской телевизионной башней на фоне контуров бывшей ГДР. Эта модель завоевала популярность среди восточных немцев. Лобек отмечает «Я так и не мог постичь, в чем тайна успеха моей Атлантиды, и это временами меня пугало» [3, с. 119]. Таким образом, Шпаршу выступает в образе современного Платона, а Лобек предстает Критием в новых одеждах, который благодаря своей модели продает воспоминания и ностальгию по бывшей ГДР. Сама же Атлантида перерождается в комнатный фонтан и соотносится с падением ГДР.

Роман Й. Шпаршу «Комнатный фонтан» представляет собой историю простого человека, который, оставшись без страны, работы и жены, смог отыскать путь в новой исторической действительности. Автор показывает, что большая история накладывает отпечаток на судьбы простых людей. «Роман поворота» у Й. Шпаршу отличается такими чертами как концентрация внимания на событиях новейшей немецкой истории глазами «осси», обращение к мифу, цветовая символика, символические образы и мотивы (фонтан, сон).

Литература

1. Чугунов, Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: основные тенденции развития / Д.А. Чугунов // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://clck.ru/L5cmb>. – Дата доступа: 25.02.2020.
2. Шарыпина, Т.А., Мазенова, М.В. Грани немецкой ментальности и поиски национальной идентичности в социокультурном контексте Германии на рубеже XXI века / Т.А. Шарыпина, М.В. Мазенова // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=34860589> – Дата доступа: 25.02.2020.
3. Шпаршу, Й. Комнатный фонтан / Й. Шпаршу. – СПб.: Амфора, 2004. – 184 с.

A.V. Linkevich

Polotsk State University
e-mail: a.linkevich@psu.by

The theme of German unification in the novel of Jens Sparschuh «The indoor fountains»

Key words: Jens Sparschuh, the unification of Germany, "novel of the turn", ossi, wessi

From the example of the works of Jens Sparschuh is explored the theme of the unification of Germany. Is defined the peculiarity of the novel "Der Zimmerspringbrunnen". Is revealed the ideological and artistic features of "the novel of the turn", author's contribution to the development of "literature of the turn".

УДК 82.0

ТЕАТР И ДЕТСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ИСКУССТВОМ. ПО ПОВОДУ ОДНОГО РАССУЖДЕНИЯ М.П. ПОГОДИНА¹

Ключевые слова: М.П. Погодин, русская литература, театр, воспитание искусством, драматургия 20–30-х годов XIX в.

В статье речь идет о детском увлечении М.П. Погодина театром. Анализируется его рассуждение о воспитании искусством и о театральном репертуаре с точки зрения его влияния на развитие юношества, когда он, будучи уже стариком, сравнивает театр старый с современным ему театром 1870-х годов.

Известно, что М.П. Погодин в детстве, наряду с чтением готических романов, увлекался театром. Как пишет его биограф Н. П. Барсуков, первый раз в театр он пошел «с своим домашним учителем, в бенефис знаменитого Сандунова» [1, с. 7–8]. Судя по афише, упомянутой Барсуковым, они смотрели драму «Клодомира» (П. Ж. Нозль и Лемер «Клодомира или Жрица Ирмензула», 1812) и комическую оперу «Гостиный двор, или Как поживешь, так и прослывешь» (М.А. Матинского с музыкой В.А. Пашкевича, 1782). Это был последний бенефис актера Силы Николаевича Сандунова (1756–1820), в феврале 1810 года, который прошел со скандалом из-за замены спектакля «Клодомира».

Театр играл большую роль в воспитании Погодина. Можно сказать, что его воспитание искусством происходило и через просмотр спектаклей, и через художественный перевод драматических текстов. Еще до гимназии он перевел старинную немецкую комедию «Юлия Гаргров», комедию «Две сестры» и комедию Ж. П. Флориана «Добрый сын» (1800). При этом в первой половине XIX века театральные пьесы были в основном переводные, классицистические. В них не допускалось сцен насилия или жестокости, разврата. Несмотря на то, что церковь считала театр бесовским действием, народ посещал концерты, маскарады, устраивал домашние театры, и все происходило благочинно. Так, театры постепенно организовывались даже в учебных заведениях. Например, Погодин вспоминает, как, будучи гимназистом, он тайно посещал театр, как школу жизни: «Другую школою для гимназистов был театр, куда, по сознанию Погодина, «ходило всякий бенефис, в раек, человека по четыре, по пяти, без спроса, украдкою, в подворотню, чрез больничную дверь, всеми неправдами, пренебрегая величайшими опасностями, кланяясь солдатам-сторожам, кормя собак»» [1, с. 27–28]. Это была школа, в которой происходило очищение эмоций и устанавливались нравственные идеалы (в пьесах обычно автор был на стороне добродетельных персонажей и опосредованно учил зрителей, что добродетель всегда торжествует над пороком).

В гимназии и в университете появлялись свои театры, в которых гимназисты и студенты университета вместе играли пьесы Д.И. Фонвизина, Я.Б. Княжнина, А.А. Шаховского, Ф.Ф. Иванова, А. фон Коцебу, комические оперы А.О. Аблесимова. В этих произведениях юношество находило немало поучительного для чувств и ума. По свидетельству Н.П. Барсукова, «Университетские спектакли пользовались великою славою. Корецкий превосходно играл роли Скотинина в «Недоросле» [Фонвизина], Кривосудова в «Ябеде», Простодумова в «Хвастуне» [Княжнина], мельника в опере Аблесимова [«Мельник – колдун, обманщик и сват»]. Другой актер был медицинский студент Александров, отличавшийся в роли Грабилина в «Семействе Старичковых» [«Семейство Старичковых, или За Богом молитва, а за царем служба не пропадают» Иванова], Суягина в комедии Шаховского «Ссора или два соседа». Особенно удавался «Хвастун» Княжнина, в котором главную роль играл Михайловский, получивший после кафедру в Харькове. Женские роли принадлежали ученику Тимковского, пансионеру Степанову. Подражая университету, завели театр и в гимназии, где наш гимназист [Погодин] исполнял тоже женские роли, и начал с Вильгельмины, в комедии Коцебу. Играл потом в драме Федорова «Хорошо быть добрым господином», и имел виды даже на большую роль Лизы, в драме Ильина «Лиза – торжество благодарности»» [1, с. 30–31]. Соответственно и отношения между учениками складывались добрые, дружеские, что отражалось и на отношении людей друг к другу в обществе.

¹ Статья выполнена при поддержке гранта Российского Фонда Фундаментальных Исследований (РФФИ) № 19-012-00310 А «Погодин М. П. Полное собрание историко-филологических трудов»: в 9 т. – Т. 1–3.

Но на смену этим безобидным театральным забавам приходит другая эпоха с пьесами иного содержания. В 1840-е годы рождается новое направление – натуральная школа. Одновременно меняется и театр. Появляется типизация, художественное обобщение, исчезает однозначная авторская оценка персонажей, что приводит к тому, что зритель должен сам решить, нравится или не нравится ему герой, независимо от того, нравственно или безнравственно он поступает. В это время начинают творить для театра А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, И.С. Тургенев, а с другой стороны, появляются водевили, куплеты, театр начинает сближаться с действительностью, что, по-видимому, не всегда идет на пользу действительности (размываются границы дозволенного).

Так, Погодин, будучи уже стариком, «сравнивая репертуар того времени с нынешним, в котором «блистают пьесы, писанные с натуры», спрашивает: “какой репертуар может содействовать к облагораживанию вкуса, к возбуждению чувства, к исканию идеалов?” И делает весьма справедливое замечание: “из одной крайности мы обратились к другой, гораздо худшей”. “Представьте себе, продолжает он, – мальчика и юношу, в гимназии за подробностями и исключениями, за грамматиками; в университете за хлебными науками, в литературе за повестями натуральными, в театре с грязною натурою и в увеселительных садах с канканами и двусмысленными куплетами: чего же от него ожидать можно! Разумеется, везде есть исключения, везде встречаются достоинства, но много ли их! Сухость, жесткость, насмешливость, эгоизм, тщеславие, чувственность, зависть питаются и развиваются на всяком шагу. Натуральная школа и обличительная теория хороша, но с нею одно оставаться нельзя: зачерствеешь и озлобишься”» [1, с. 31–32].

В этой фразе Погодина заложен большой педагогический смысл. Театр воспитывает чувства и вкус зрителя, и потому, что режиссер и артисты покажут на сцене, то из зрительного зала пойдет в жизнь. Ребенок, так или иначе интересующийся театром, в него попадет и без взрослых, тайком, и то, что он увидит на сцене, будет воздействовать на его неокрепшие чувства, на его ум. Возможно, Погодин идеализирует театр своей юности, но объективно можно сказать, что действительно в 1840-70-е годы театр становится более раскрепощенным. С другой стороны, детское восприятие взрослых спектаклей отличается тем, что у ребенка еще нет того жизненного опыта, который позволяет вникнуть в смысл психологических проблем, изображаемых в пьесах А.Н. Островского или И.С. Тургенева, также он может не заметить каких-то не вполне нравственных взрослых намеков, содержащихся в пьесе, но они могут впечатлеть его и запомниться, зарониться в сознание как семена чего-то злого, нехорошего, что повлияет на его будущую жизнь. Поэтому старые пьесы при сравнении с новыми и выглядят как противоядие от нравственного развращения.

При этом Погодин не выступает против натуральной школы, которая была очень разнородна, соединяя в себе реализм и натурализм. Он только говорит о том, что нельзя, чтобы была только она одна. Его мысль нужно понимать так, что, помимо спектаклей, приближенных к реальности, которые будут понятны взрослой аудитории, должны оставаться на сцене старые добрые комедии и комические оперы, которые являются более мягкой пищей для ума и души. Театр должен способствовать нравственному развитию человека, а не разрушать его. Сам Погодин сочинял исторические пьесы (например, «Марфа, Посадница Новгородская», драматическая поэма «Петр I»), которые преследовали цель приобщить зрителя (в том числе несовершеннолетнего) к русской истории, русской традиции. Он скорее выступает против мелодрам (И.И. Лажечников «Дочь еврея», «Вся беда от стыда») и водевилей (Д.Т. Ленский «В людях – ангел, не жена, дома с мужем – сатана», А.Н. Некрасов «Шила в мешке не утаишь, девушку под замком не удержишь» (1841), «Феоклист Онуфрич Боб, или Муж в своей тарелке» (1841), «Актер» (1841) и «Петербургский ростовщик» (1844)), сатира на дворянство (П. Меншиков «Шутка») и др. [3].

Как пишет Бухштаб, водевильные куплеты в 1840-е годы стали массовым жанром: «Водевиль господствовал в театре, шли ежедневно вместе с какой-либо другой пьесой или по несколько в одном спектакле. Обычно они держались в репертуаре недолго, их требовалось много, и в 40-е годы целый ряд водевилистов постоянно поставлял театру пьесы этого жанра. Из водевилистов 30–40-х годов наиболее заметны Д.Т. Ленский, П.А. Каратыгин и особенно Ф.А. Кони. «Изюминкой» водевиля были куплеты, исполнявшиеся актерами под музыку. Куплеты смешили каламбурами, нередко и сатирическими намеками. <...> куплеты имели хождение и вне водевилей <...> Ф.А. Кони в издававшемся им театральном журнале «Пантеон» печатал свои и чужие куплеты в качестве самостоятельных стихотворений. Мастер куплетной формы, неутомимый каламбурист, Кони умел ввести туда обличение социального зла в разнообразных его проявлениях, а иногда и очень смелые политические выпады. Яркий пример – куплеты “губернатора Зеленого острова” из водевиля “Принц с хохлом, бельмом и горбом”» [2, с. 16]. Такие водевильные куплеты не способствовали любви к Отечеству и развитию литературного вкуса, поскольку часто составлялись поэтами-дилетантами: «Был в 40-е годы еще один принципиальный дилетант-юморист. Это известный художник П.А. Федотов. Своих стихов он не печатал, выступал с ними в приятельских домах, на вы-

ставках, перед зрителями своих картин. <...> Его стихи – тоже как будто шуточные, безобидные, простодушные; между тем даже после его смерти, в новый, либеральный период цензуры, многие его произведения не могли быть напечатаны или печатались с большими урезками. Цензуру не устраивали <...> разоблачение поголовного взяточничества и казнокрадства во всех гражданских и военных инстанциях, и реалистические картины убогой жизни мелкого офицерства. В «забавных» стихах Федотова много горечи и много бытовой реалистической сатиры» [2, с. 16].

Погодин судит с позиции уже зрелого, прожившего жизнь человека и имеет в виду натурализм и двусмысленность, которые не полезны для юношества. Пьесы традиционные, напротив, способствовали нравственному развитию зрителя, они учили, как вести себя в обществе, воспитывали в зрителе патриотизм. Если сравнивать с нашей современностью, то можно сказать, что двусмысленности и агрессивности в мультипликации, реалистические объемные персонажи не способствуют развитию фантазии, ей просто негде разгуляться – всё уже нафантазировано и дано в готовом виде. То же самое касается и театра, особенно извращенных постановок классических произведений, когда на сцене появляется раздетый Гамлет и т.п. Понятно, что такого рода эксперименты в искусстве явно не приобщают зрителя к отечественной истории и не развивают у него понятий о нравственности. После таких спектаклей, а также жестокости и насилия, которые транслируются по телевидению и в сети Интернет, растет поколение, неспособное любить, уважать, сочувствовать и даже просто думать, не говоря уже о любви к Отечеству и о знании истории своего народа.

Таким образом, вопрос М.П. Погодина «какой репертуар может содействовать к облагораживанию вкуса, к возбуждению чувства, к исканию идеалов?» остается актуальным и может служить ориентиром для тех, кто пишет или ставит пьесы для детей и для взрослых. В наше время этот вопрос, как представляется, стоит не менее остро, чем во времена Погодина.

Литература

1. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888.
2. Бухштаб.
3. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М.: Просвещение, 1982.

I.V. Logvinova,

Moscow state music institute named after A. G. Schnittke (Moscow, Russia)

e-mail: logrina@gmail.com

D.V. Neustroev

Boris Yeltsin Presidential Center (Yekaterinburg, Russia)

e-mail: neustroev@list.ru

Theater and children's art education. About one argument of M.P. Pogodin

Key words: M.P. Pogodin, Russian literature, theater, art education, drama of the 20-30s of the XIX century.

In this article we are talking about children's fascination with M. P. Pogodin theatre. The author analyzes his reasoning about art education and the theatrical repertoire from the point of view of its influence on the development of youth, when, being an old man, he compares the old theater with the modern theater of the 1870 s.

Е.Ю. Ломоносова

Московский педагогический государственный университет

e-mail: klomonosova-97@mail.ru

УДК 82-32

ПЕЙЗАЖ В РАННЕЙ ПРОЗЕ В.В. ВЕРЕСАЕВА

Ключевые слова: пейзаж, миниатюра, синтез, искусство, образ.

В статье рассматривается пейзаж в ранней прозе В.В. Вересаева на примере рассказа «Загадка» (1887). Раскрывается функция пейзажа.

Пейзаж, общеизвестно, в художественной литературе выполняет самые разнообразные функции как в стихотворном, так и в прозаическом произведении. «Пейзаж в прозе – многофункциональный художественный образ природы, отражающий индивидуальный авторский стиль и стиль эпохи» [4, с. 90]. Использование данного вида словесной живописи прослеживается исследователями в творчестве И.А. Бунина, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, но у каждого, как показывает опыт, пейзаж выполняет разные задачи в зависимости от авторского замысла и художественных особенностей произведения. Он может быть фоном, на котором развёртываются те или иные события, может углублять идейное содержание произведения, а «может

выполнять функцию психологического параллелизма – тогда через описание пейзажа автор передает внутреннее душевное, эмоциональное состояние героя» [6, с.73].

Подобное мы встречаем и в ранней прозе В.В. Вересаева. Началом серьезной литературной работы Вересаев считает рассказ «Загадка», написанный в 1887 году в Туле «во время каникул между третьим и четвертым курсом учебы в Петербургском университете» [6, с. 103]. «Однако писатель не случайно именно «Загадкой» открывал свои собрания сочинений: в этом рассказе были намечены основные темы и идеи, волновавшие В. Вересаева в первое десятилетие его литературной деятельности» [1, с. 103]. Весь окружающий мир в произведении дается через восприятие героя-повествователя. Первоначально рассказ назывался «Эскиз В. Викентьева». В. Викентьев – первый псевдоним писателя. Эскиз по словарю С.И. Ожегова – «это предварительный набросок, черновой вариант». В малой прозе В. В. Вересаева прослеживается преемственность литературной традиции: определение жанра "Эскиз" относит опытного читателя к произведениям А.П. Чехова, мастеру короткого рассказа. «Чеховский короткий рассказ лишен публицистичности; он часто выглядит как мастерски схваченная «моментальная фотография», как эскиз, набросок» [7]. Так и в «Эскизе» Вересаев представляет читателю зарисовку летней ночи, тишину которой нарушают звуки музыки: «вдруг где-то недалеко за мною раздались звуки настраиваемой скрипки <...> Звуки словно искали чего-то, словно слились выразить что-то, что выразить были не в силах» [1, с. 34]. По своему объёму и композиционно содержательной завершенности, рассказ представляет собой литературную миниатюру. «Миниатюра — литературный термин, заимствованный из живописи. По аналогии с произведениями живописи, термин «миниатюра» применяется и к произведениям художественного слова: как и в живописи, первой характеризующей чертой миниатюры — литературного произведения служат ее небольшие размеры» [3, с. 443]. Небольшой объём обусловлен «авторской задачей "остановить мгновение" и запечатлеть образ уходящего бытия» [5, с. 90].

Пейзаж занимает центральное место в рассказе. При смене пейзажных зарисовок, меняется и отношение к ним героя. Вначале представлен образ ночного города, откуда «доносится смутный шум, грохот дрожек и обрывки музыки». Он дается как аккомпанемент – антитеза природному миру, где «все дышало *глубоким спокойствием и самоудовлетворением*, каждый колебавшийся колос» [курсив мой – Е.Л.; 1, с. 33].

Природа предстаёт перед читателями отдельным самостоятельным персонажем у которой «есть своя единая жизнь, *тайная и неуловимая*». Однако для главного героя её красота, как и она сама, остаётся «*до отчаяния непонятная*» и «*недоступная*». Он покорён её величием, но с прискорбием сообщает о том, что «*не способен воспринять* ее во всей целостности; и то *немногое*, что она мне дает, заставляет только мучиться по остальному» [курсив мой – Е.Л.; 1, с. 33]. С одной стороны, герой подмечает красоту ночной природы, желает «насладиться, упиться ею досыта», но, с другой стороны, он не может понять происходящего. В этом и заключается семантика названия. Такой разрыв между понимаем человеком природы и цивилизацией с развитием сюжета усиливается. «Я чувствовал, что ей самой этой ночи *глубоко безразлично*, смотрит ли на неё кто или нет и как ней относится. Не будь и меня здесь, *вымри весь земной шар*, – и она *продолжала бы сиять* всё тоже красотой» [курсив мой – Е.Л.; 1, с. 34]. Герой чувствует собственную отчужденность от мира природы, как лирический герой Ф.И. Тютчева «Природа знать не знает о былом/ Ей чужды наши призрачные годы». Рассказчик – лирический герой считает себя лишним в этом мире: «каждый звук как будто чувствовал *себя на месте*, и только я один стоял перед этой ночью, *одиноким и чуждым* всему» [курсив мой – Е.Л.; 1, с. 34]. Когда тишину нарушают звуки скрипки, у повествователя это вначале вызывает раздражение, ведь они мешают наслаждаться ему звуками самой природы. Характеризуя услышанное, герой называет музыку «*искусственным* человеческим звуком» т.е. не природным, ненастоящим, импровизацией которая является «*грубым* оскорблением окружающему». Повествователь отмечает неуверенность, робость и отчаяние в услышанном, но по ходу рассказа отношение к искусству у героя изменяется. «Пускай нет надежды, мы и самую надежду *отвоюем!*» – казалось, говорили эти *могучие* звуки» [курсив мой – Е.Л.; 1, с. 34]. Герой вникает в суть льющейся мелодии, постепенно осознавая ее красоту. Ранее искусственные для повествователя звуки воспринимаются теперь как могучие, обладающие большой силой перед окружающим миром, в них слышится дерзкий вызов к борьбе, на которую сам главный герой до этого момента не осмеливался. Музыка оказывается синонимична природе. Она способствует объяснению и раскрытию её тайн, становится «прекрасным *беззвучным аккомпанементом* к тем *боровшимся, страдавшим* звукам» [курсив мой – Е.Л.; 1, с. 36]. При этом человек не уничтожает ту самобытную «по-прежнему *далекую*, по-прежнему непонятную и недоступную» красоту природы, а лишь дополняет её.

Л.Н. Толстой, ознакомившись с рассказами Вересаева, отмечал, что «они напоминают ему Тургеневу. В них столько чувства меры и красоты природы и видна искренность и глубоко чувствующая душа» [1, с. 463]. Мастерство и желание изображать природу как самостоятельный персонаж В.В. Вересаев, действительно, перенял у И.С. Тургенева, которого считал своим учителем. «Природа

у Тургенева сама живет, дышит, изменяется в каждом своем мгновении» [8, с. 129]. В рассказе «Загадка» описание ночи и игры на скрипке «составлена целиком из тургеневских элементов» [2, с. 190]. Прежде всего сама природа: «справа, над светлым морем ржи, темнел вековой сад барской усадьбы»; «тёплый воздух тихо струился, звезды мигали, как живые» «Это сколок с ночи в «Трёх встречах» Тургенева» [2, с. 190].

Природа становится самостоятельным и свободным персонажем в ранней прозе В.В. Вересаева. Человек стремится к гармонии с ней, но не может постичь её красоты, между ними всегда находятся какие-либо преграды.

Как видим, образ природы не декоративный элемент описания обстоятельств, разворачивающихся в ранней прозе В.В. Вересаева, она – самостоятельный персонаж в конфликте цивилизации и природы, но демонстрирует взаимообусловленность культуры и природы. У героя и повествователя свой путь познания её самой и её красоты. В «Загадке» постижению тайны способствует искусство. Однако для героя рассказа это лишь первый шаг в понимании её тайн. Таким образом, собственно сдержанно-идейный смысл рассказа формируется благодаря синтезу живописи и музыки.

Литература

1. Вересаев В. В. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1. М., 1961. – 463 с.
2. Вржосек С. Жизнь и творчество В. Вересаева - Ленинград : Прибой, 1930. – 227 с.
3. Дынский В. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
4. Дмитриевская Л. Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – начале XX вв. : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Дмитриевская Лидия Николаевна. – Москва, 2013. – 354 с.
5. Минакова А. В. Миниатюра в русской прозе первой трети XX века: диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.01.01 / Минакова Анна Викторовна. – Москва, 2016. – 200 с.
6. Минералова И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. Учебное пособие – М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. – 256 с.
7. Никонов В.А. Антон Павлович Чехов – художник жизни [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://xn---8sbzdfdkkigfrhec4km.xn--p1ai/razdely/literatura?view=entry&id=724>. – Дата доступа: 10.02.2020.
8. Петров С.М. И.С. Тургенев – великий русский писатель-реалист. – В кн.: Творчество И.С. Тургенева. Сборник статей. Пособие для учителя. Под общей редакцией С.М. Петрова. Редактор-составитель И.Т. Трофимов. – М., 1958. – 558 с.

Источники

1. Вересаев В.В. / Сочинения в двух томах. Том 1: Рассказы 1887 – 1903 – М.: Издательство Художественная литература, 1982. – 510 с.

Е.Yu. Lomonosova

Moscow State Pedagogical University

e-mail: klomonosova-97@mail.ru

The scenery in the early V.V. Veresaev's prose

Key words: scenery, miniature, synthesis, art, image.

The article analyzes the role and the function of the scenery in the early V.V. Veresaev's prose on the example story "The Mystery" (1887).

А.И. Луговский

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка

e-mail: aleksandrlugov@mail.ru

УДК 37.016:811.161.3

ТЕКСТ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» КАК ДИДАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ ПРИ ИЗУЧЕНИИ В ВУЗЕ КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»

Ключевые слова: литературоведение, текст, терминология, роман в стихах, методические рекомендации.

Проблема реализации межпредметных связей в учебном процессе остается актуальной уже на протяжении нескольких десятилетий. В предлагаемой статье рассматриваются некоторые аспекты использования знакомого студентам текста романа А.С. Пушкина "Евгений Онегин" при изучении отдельных тем в курсе "Введение в литературоведение".

В соответствии с образовательным стандартом высших учебных заведений Республики Беларусь «Введение в литературоведение» изучается на первом курсе филологических факультетов как пропедевтический курс, и поэтому типовая учебная программа по названной дисциплине рекомендует использовать в качестве дидактического материала ранее известные студентам высокохудожественные литературные произведения.

Наиболее подходящим в данном случае можно считать роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», поскольку он является не только эталоном в словесном искусстве, но и богатым источником знаний в области теории литературы.

Роман «Евгений Онегин» в сознании студентов-первокурсников, как правило, ассоциируется с понятиями «роман в стихах», «онегинская строфа» и ставшим крылатым выражением: «Не мог он ямба от хорея, как мы ни бились, отличить». С этого ассоциативного ряда и следует рассматривать вынесенный в заглавие вопрос.

Отличительными чертами романа в стихах в современном литературоведении принято считать наличие в нем лирического начала и образа лирического героя. Сам же А.С. Пушкин, хотя нередко и называл свое произведение поэмой, видел в нем нечто гораздо большее, чем просто роман или поэму. В Письме к П.А. Вяземскому 4 ноября 1823 г. он восклицал: «Что касается моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница!» [3, т. 13, с.73].

Онегинская строфа, состоящая из трех четверостиший и заключительного двустушия (замка), – явление в литературоведении уникальное своим ритмом и рифмовкой и может быть использована как образец при изучении нескольких тем (ритм, рифма, стихосложение, поэзия).

В ней по необычно сложной схеме (абавввггдееджж) чередуются две женские и две мужские рифмы, в шести последних стихах – две женские и четыре мужские рифмы. Мелодичность произведения достигается не только рифмой как таковой, но и дополнительными приемами. В каждой отдельной строке, например, написанной в едином ключе с остальными четырехстопным ямбом, вторая и четвертая стопа выполняют функцию основных ударных: «*Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей ...*» [3, т.6, с. 75]; «*В тот год осенняя погода / Стояла долго на дворе*» [3, т. 6, с. 97]. Для усиления рифмы на конце строки нередко используются слова-омонимы: «*... И не заботился о том, / Какой у дочки тайный том*» [3, т. 6, с. 44]; «*Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав*» [3, т. 6, с. 15]. Несмотря на некоторые ограниченные возможности ямба А.С. Пушкин создает богатые и глубокие рифмы: «*...По имени Владимир Ленский, / С душою прямо геттингенской...*» [3, т. 6, с. 33]; «*Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой*» [3, т. 6, с. 71]; «*Он знак подаст – и все хлопочут; <...> Он засмеется – все хохочут*» [3, т. 6, с. 105]. Вместе с тем поэт стремится избегать банальной рифмы и, как бы шутя, предупреждает об этом читателя: «*И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы розы; / На вот возьми ее скорей!)*» [3, т. 6, с. 90].

Значительное место во «Ведении в литературоведение» отводится изобразительным средствам языка, в том числе специфической лексике художественного произведения. Роман «Евгений Онегин», особенно первая глава, обращает на себя внимание чрезвычайной насыщенностью заимствованными словами, варваризмами. А.С. Пушкин, известный как блюститель чистоты языка, буквально окружил своего главного героя несвойственными русской речи иноязычными словами, в результате чего язык произведения в отдельных местах приобретает макаронический характер. Обычно автор обращается к макаронической речи с целью создания комической ситуации, обозначения национального происхождения, социального положения, политической ориентации литературного героя. У А.С. Пушкина иная цель. Он не выделяет какой-либо один язык или страну, а предлагает читателю набор лексических единиц из романо-германских языков. Здесь подчеркнуты употребляются французские слова *Madame, Monsieur, entrechat*, английские – *dandi, Child-Harold, veef-steaks*, итальянское – *farniente*, немецкое *vasiscdas*, а также приобретшие кириллическое написание, но не ставшие для поэта русскими: сплин, брегет, лорнет, балет, бостон, педант, франт и т.д. Чтобы заострить внимание на органической несовместимости в пушкинском понимании некоторых заимствованных слов с подлинно русской речью автор романа намеренно их выделяет в тексте, говоря современным языком, курсивом (*продукт, боливар, машинально, картель, идеал*). Кроме этого, многие слова-варваризмы преднамеренно ставятся в конце строки и рифмуются (актрис – кулис, боливар – бульвар, театру – Клеопатру, дам – эпиграмм), что делает их более запоминающимися. Наконец, в шуточной форме, но вполне осознанно А.С. Пушкин открыто высказывает свое авторское неприятие модных иностранных слов:

В последнем вкусе туалетом
Заняв ваш любопытный взгляд,
Я мог бы пред ученым светом
Здесь описать его наряд;
Конечно б, это было смело,
Описывать мое же дело:

Но панталоны, фрак, жилет,

Всех этих слов на русском нет [3, т. 6, с. 15–16].

Однако главное в данном случае не сам язык. Насыщение характеристики главного героя иностранными словами – это тонкий творческий прием, примененный поэтом для отрицания светской культуры, сформировавшей характер Онегина, но не имеющей ни русского, ни какого-либо другого национального основания. «Иноземность этой культуры, – заметил Г.А. Гуковский, – это не столько импортированность ее, сколько внеародность» [2, с. 149]. А.С. Пушкин не был противником иноязычных слов вообще, он яростно сопротивлялся словесной вычурности, навязанной великосветской модой. По ходу сюжета слово *идеал* он называет модным, но в конце произведения по отношению к Татьяне пишет его с прописной буквы: «*А та, с которой образован / Татьяна милый Идеал*» [3, т. 6, с. 190]. В романе исконно русские слова гармонически сочетаются с заимствованными: «*Приходит муж. Он прерывает / сей неприятный tête-à-tête*» [3, т. 6, с. 175]. Особенно показательным в этом отношении является эпиграф-каламбур ко второй главе, состоящий из двужычных омонимов:

Orus!

Hor.

О Русь! [3, т. 6, с. 31]

Восклицание «Orus!», взятое из сатиры римского поэта Горация, всего лишь случайно созвучно с русским словом и буквально означает «О деревня!». Тем не менее таланту А.С. Пушкина не помешало провести глубокую мысль: настоящей Руси именно и свойственна деревенская патриархальность. Теперь становится еще более понятным убеждение В. Виноградова в том, что «в национально-бытовом просторечии, не зараженном «французской болезнью», и в простонародном языке <...> Пушкин увидел структурную основу русского национально-литературного языка» [1, с. 497].

При изучении курса «Введение в литературоведение» перед преподавателем стоит задача не только дать определение того или иного понятия и проиллюстрировать его примерами из литературных произведений, но и объяснить его функцию в художественном тексте.

В романе «Евгений Онегин» А.С. Пушкин проявил себя также как мастер художественной детали. Возьмем, к примеру, интерьер – кабинет главного героя. Здесь нет натуралистических описаний в несколько строф: по всему роману как бы разбросаны мелкие замечания о вещах, которые окружают Евгения и в каждом случае помогают читателю открыть для себя некоторые черты характера их владельца: *гребенки, пилочки стальные; прямые ножницы, кривые; пол дубовый; кровать, покрытая ковром; лаковые доски* и т.д. Но вот появляется деталь-эпитет – *траурная* в сочетании со словом *тафта*, которой Онегин задернул пыльную книжную полку, и сразу становится понятен не только смысл его рассуждений о содержании этих книг, в которых «*устарела старина и старым бредит новизна*», но и раскрывается внутренний мир того, кто «*к жизни вовсе охладел*».

Другой пример – портрет. А.С. Пушкин не дает развернутых внешних портретных характеристик, а ограничивается отдельными штрихами, сосредотачивая внимание читателя на внутреннем мире героев. Создавая портрет Ольги, поэт поначалу как бы и желает показать его в полном объеме: *скромна, послушна, весела, простодушна, мила, глаза голубые, локоны льняные, легкий стан*. Через мгновение строка обрывается, и А.С. Пушкин отказывается от дальнейшей портретной характеристики Ольги, подчеркнув этим обрывом бедность внутреннего мира героини. Младшая из сестер Лариных мила своей внешностью, старшая, Татьяна, – духовностью.

А.С. Пушкин для характеристики своих героев широко использует эпитеты, почти всегда имеющие эмоциональную окраску. Наиболее часто в романе встречается эпитет *милый*, в который всякий раз вкладывается новый оттенок. Когда А.С. Пушкин называет главную героиню милой, следует иметь в виду, что она *дика, печальна, молчалива, боязлива, доверчива, послушная влеченью чувств, девочка не смелая, влюбленная, нежная, бедная и простая, смела, неприступная богиня, величая*.

Замечено также, что в облике центральных героев поэт наибольшее значение придавал выражению глаз, поэтому их взгляд наделен самыми богатыми и эмоционально насыщенными эпитетами: *быстр и нежен, стыдлив и дерзок, чудно нежен, чудесный, томный, пронзительный, туманный, вечно вдохновенный, зоркий, праздный, милый, угасший, больной, усталый, унылый, веселый, гордый, насмешливый, влюбленный, холодный и суровый*.

Безусловно, большую пользу для усвоения вводного курса по теории литературы даст обращение к тексту романа «Евгений Онегин» при изучении особенностей некоторых классических жанров художественной литературы (элегия, ода, мадригал, эпиграмма).

А.С. Пушкин предъявлял предельно высокие требования к результатам своего труда и поэтому с иронией относился к поэтическим произведениям в виде мадригала, считал этот жанр в некоторой степени несерьезным, особенно если это касалось записей в дамских альбомах: «На первом листике встречаешь / *Qu'écoutez-vous sur ces tablettes*, / И подпись: *t. à v. Annette*; / А на последнем прочитаешь: / «*Кто любит более тебя, / Пусть пишет далее меня*» [3, т. 6, с. 85]. Мадригал и эпиграмма воспринимаются как контекстуальные антонимы: «*И дрожь, и злость меня берет / И шевелится эпиграмма / Во глубине моей души, / А мадригалы им пиши!*» [3, т. 6, с. 86].

Справедливости ради следует отметить, что перу самого А.С. Пушкина также принадлежат достаточно высокохудожественные стихи этого жанра, хотя и не лишённые несколько иронического звучания. Пример тому мадригал «В альбом Сосницкой», написанный ещё в времена обучения в лицее:

Вы съединить смогли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей.

Кто любит вас, тот очень глуп, конечно;

Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей [3, т. 2, с. 114].

В XVIII веке в русской литературе как наиболее характерный вид лирической поэзии дворянства господствующее положение заняла ода с ее возможностями воспевать «высоким штилем» знатных особ и торжественные события придворной и государственной жизни (В. Тредиаковский, М. Ломоносов, Г. Державин, А. Радищев). Но уже к началу XIX века культурные запросы российского общества усложнились, и в словесном искусстве начал преобладать элегический жанр. В литературе этого времени возник «жанровый» конфликт. Ода возрождалась в эпохальные периоды истории Российского государства, например, в период Отечественной войны 1812 года, однако ее позиции уже были утрачены. А.С. Пушкин осознавал, что его творчество многим связано с литературными течениями XVIII века (элементы лексики, символика, образность, собственный опыт создания оды) и в то же время он является автором «венка элегий», по тональности напоминающих поэзию «унылых рифмачей». А.С. Пушкин находился как бы на переломе двух литературных эпох и не хотел «два века ссорить», но был человеком прогрессивным и, полемизируя со своим оппонентом «строгим критиком» В. Кюхельбекером, в XXXII и XXXIII строфах четвертой главы романа «Евгений Онегин» выступил против «мертвого капитала» в литературе, имея ввиду в первую очередь архаичную оду:

– Ты прав, и верно нам укажешь

Трубу, личину и кинжал,

И мыслей мертвый капитал

Отвсюду воскресить прикажешь:

Не так ли, друг? – Ничуть. Куда!

«Пишите оды, господа, <...>» [3, т. 6, с. 87].

Программа курса «Введение в литературоведение» предусматривает знакомство студентов с основными художественными методами и направлениями. А.С. Пушкин в своем романе не обошел вниманием и этот вопрос. В начале XIX века классицизм постепенно сменяется романтизмом, и А.С. Пушкин уже пародирует одические приемы, завершая заочную дискуссию с приверженцами ранее господствующего литературного направления словами: «Я классицизму отдал честь, / Хоть поздно, а вступление есть» [3, т. 6, с. 99].

Таким образом, внимательное целенаправленное прочтение романа в стихах «Евгений Онегин» убеждает, что произведение А.С. Пушкина содержит богатейший дидактический материал для подготовки высококвалифицированного учителя-филолога в области теории литературы и дальнейшее его исследование в этом направлении может быть перспективным.

Литература

1. Гуковский, Г.А. Изучение литературного произведения в школе: методологические очерки о методике / Г.А. Гуковский. – М.–Л.: Просвещение, 1966. – 256 с.
2. Виноградов, В.В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка / В.В. Виноградов. – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 2000. – 508 с.
3. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. / А.С. Пушкин. – изд. 2-е – М.: Воскресенье, 1994–1997. – 19 т.

A.I. Lugovski

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank
e-mail: aleksandrlugov@mail.ru

The text of the novel by A.S. Pushkin "Eugene Onegin" as didactic material when studying at a university course "Introduction to literary criticism"

Key words: literary criticism, text, terminology, verse novel, methodological recommendations.

The problem of the implementation of intersubject communications in the educational process has remained relevant for several decades. This article discusses some aspects of using the text of A.S. Pushkin's "Eugene Onegin" in the study of individual topics in the course "Introduction to Literary Studies."

УДК 821.161.1-1.09

ПОВЕСТЬ В.С. МАКАНИНА «ОТДУШИНА»: ДИАЛОГ С А.П. ЧЕХОВЫМ

Ключевые слова: мотив, мотивная структура, традиции русской классики, сопоставительный анализ.

Статья посвящена анализу произведений А.П. Чехова и В.С. Маканина с точки зрения художественной реализации мотива семьи и мотива имитации творчества в повести Маканина «Отдушина» и рассказах Чехова. Автором предпринята попытка рассмотреть художественные аспекты, позволяющие делать выводы о творческом диалоге писателей.

Изучению творчества Владимира Семеновича Маканина – одного из самых ярких русских писателей нашего времени – посвящено значительное количество исследований как российских, так и зарубежных. Внимание литературоведов сосредоточено на попытке представления целостной характеристики маканинской прозы (Мотыгин С.Ю. [11], Кравченко Е.А. [8], Дмитриченко Е.В. [4] и др.), и на жанровых и стилевых аспектах творчества писателя (Иванцов В.В. [5], Климова Т.Ю. [7] и др.), и на осмыслении художественного мира отдельных произведений автора. Изучение творчества В.С. Маканина в контексте современного литературного процесса (Балащенко Н.С. [1], Бегайлова Е.Г. [2], Маркова Т.Н. [10] и др.), а также в соотношении с традициями русской классики (Краснощекова Е. [8], Паниткова Е.В. [12], Рыбальченко Т.Л. [13], Васильева О.Н. [3] и др.) – особая литературоведческая проблема. Исследователи обращались к сопоставлению произведений В.С. Маканина с произведениями Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.А. Булгакова и других классиков и писателей XX века.

Повесть «Отдушина», созданная В.С. Маканиным в 1979 году, до сих пор достаточно редко являлась объектом специального литературоведческого интереса. Повесть, посвященная исследованию внутреннего мира обыкновенного современного человека, стала, на наш взгляд, произведением, свидетельствующим о творческом диалоге писателя с А.П. Чеховым. В совместных работах с молодой китайской исследовательницей Ли Жун мы обращались к анализу мотивов скуки и пустоты жизни, свидетельствующих об ориентации повести «Отдушина» на такие произведения А.П. Чехова, как «Дама с собачкой» и «Попрыгунья».

Полагаем, что наряду с мотивами скуки, игры, болезни, вины мотив искусства становится сюжетообразующим в «Отдушине» и объединяет повесть Маканина с чеховскими рассказами. Думается, что образ Алевтины Нестеровой – молодой поэтессы – В.С. Маканин выстраивает, ориентируясь на чеховских героинь, увлеченных искусством, – Ольгу Ивановну («Попрыгунья»), Веру Иосифовну и Котика («Ионыч»). Отметим прежде всего, что В.С. Маканин, как и А.П. Чехов, особо подчеркивает «миловидность» героини. Ольга Ивановна («Попрыгунья»), с точки зрения окружающих ее мужчин, «со своими льняными волосами» очень похожа «на стройное вишневое деревцо». Веру Иосифовну («Ионыч») автор характеризует как «худощавую, миловидную даму». Чрезвычайно мила и ее дочь – Екатерина Ивановна («Выражение у нее было еще детское и талия тонкая, нежная...»). Чеховские героини изображены не яркими, необыкновенными красавицами – они именно милые, привлекательные какой-то домашней красотой женщины. Подобной привлекательностью В.С. Маканин наделяет и Алевтину: она моложава, с милым лицом, хорошей фигурой, «теплым» голосом. Чеховские героини выглядят особенно приятно у себя дома, автор подчеркивает, насколько гармонично «встроена» каждая из них в пространство тепла и уюта. «Миленький уголок» Ольги Ивановны заполнен красивыми безделушками, «своими и чужими этюдами», позволяет героине чувствовать себя необыкновенной, талантливой. Дом Туркиных («Ионыч») – просторный, окруженный тенистым садом – свидетельствует не только о «средствах» хозяев, но и о желании быть «интересными, приятными». Квартира Алевтины в повести В.С. Маканина изображена и как пространство, характеризующее героиню, ее жизненные интересы, и как пространство, притягивающее к себе подобно магниту (так Михайлову нравятся в доме Алевтины не только гравюры, кресла, книги, но и запах кофе, а Стрепетов считает ее квартиру местом, «где можно расслабить ноги»). Чеховские героини полагают, что искусство занимает основное место в их жизни: и Ольга Ивановна, и Вера Иосифовна, и Котик считают себя талантливыми, «не совсем обыкновенными людьми», «чем-нибудь замечательными» («Попрыгунья»). Ольга Ивановна выглядит особенно разносторонней: она и поет, и пишет картины, и участвует в любительских спектаклях. Вера Иосифовна – автор романов; Котик играет на рояле, мечтает поступить в консерваторию. Для Алевтины искусство не только любимое занятие, но и профессия, она пишет стихи, печатается и выступает

«со своей лирикой в заводских и районных Домах культуры и в студенческих аудиториях на всякого рода торжествах». Однако А.П. Чехов весьма иронично говорит о талантливости героинь, об их творчестве. Так «милые», «грациозные» таланты Ольги Ивановны оказываются «домашними», маленькими, несерьезными по сравнению с гуманной деятельностью ее мужа – доктора Дымова. Романы Веры Иосифовны – «о том, чего никогда не бывает в жизни» – нравятся окружающим, в том числе, и Старцеву, но только обязательной составляющей процесса восприятия такого произведения должно быть мягкое кресло, «мигающий» огонек в сумерках гостиной, запах жареного с кухни и стук ножей, свидетельствующие о скором ужине – вот тогда все кажется «недурственным». Игра Котика заставляет Старцева вспомнить, «как с высокой горы сыплются камни, сыплются и всё сыплются». Маканинская Алевтина тоже не является значительной поэтессой, автор подчеркивает, что за десять лет у нее «вышло три тоненькие книжицы стихов», а успешной и талантливой она выглядит только по сравнению с неудачником-мужем. Героини «оказываются интересными окружающим не как творческие личности, а как хозяйки уютных домов, в которых можно с удовольствием провести время». Творческие амбиции этих женщин не делают их «духовно значительными, а лишь имитируют наполненность жизни, глубину внутреннего мира» [9, 78]. Таким образом, полагаем, что и в рассказах А.П. Чехова, и в повести В.С. Маканина «Отдушина» мотив искусства трансформируется в мотив псевдоискусства, мотив имитации творчества.

Мотив семьи является одним из важнейших в классической литературе: влияние семьи на формирование личности, духовно-нравственные основы семьи, своеобразие решения конфликта отцов и детей и другие аспекты, связанные с данным мотивом, лежат в основе авторских концепций XIX века. В рассказах А.П. Чехова семья часто трансформируется из пространства, в котором царят тепло, забота и взаимопонимание, в пространство непонимания, отчуждения и душевного несовпадения.

Повесть В.С. Маканина «Отдушина» в плане реализации в произведении мотива семьи может быть, на наш взгляд, соотнесена с рассказами А.П. Чехова. Семейная жизнь Гурова («Дама с собачкой») внешне выглядит вполне благополучной, однако в отношениях между Гуровым и его женой давно присутствуют скука и холод, даже дети не спасают эти тяжелые отношения между своими-чужими людьми. Отсутствие тепла, естественности и гармонии в семье приводят к стремлению героя найти «отдушину» – искренние, добрые отношения с милой молодой женщиной, «другую жизнь», как назовет это Анна Сергеевна. В семье Ольги Ивановны и Дымова («Попрыгунья») также нет естественности, простоты, Ольга Ивановна заменяет их актерски экзальтированной попыткой объяснить свое согласие стать женой «простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека»: «Не правда ли, в нем есть что-то сильное, могучее, медвежье? Теперь его лицо обращено к нам в три четверти, плохо освещено, но когда он обернется, вы посмотрите на его лоб». Если говорить о Туркиных («Ионыч»), то это, на первый взгляд, куда более гармоничная семья, нежели семьи в рассказах «Попрыгунья» или «Дама с собачкой». Между Туркиными царит практически полное согласие (исключая нежелание родителей отпускать Котика в консерваторию – это единственное, что вызывает конфликты между ними), они с удовольствием поддерживают друг друга в демонстрации своих талантов: «моя благоверная написала большинский роман и сегодня будет читать его вслух», «а теперь ты, Котик, сыграй что-нибудь». Но и эта семья только кажется гармоничной, Старцев очень быстро понимает, что в ней (как и в семье из рассказа «Попрыгунья») отсутствует естественность, «настоящность», создается ощущение, что Туркины играют счастливых супругов и родителей (и эта игра проявляется во всем: в упоминании о «ревнивом Отелло», в назывании мужа «Жанчиком», а дочери «Котиком», в оценках – «недурственно», «ну, Котик, сегодня ты играла, как никогда» и т.д.). Эгоизм, сосредоточенность на себе, неестественность, холодность героев рассказов А.П. Чехова становятся факторами, разрушающими ценностную основу семьи.

В повести В.С. Маканина «Отдушина» и семья Михайлова, и семья Стрепетова так же, как и семьи в произведениях А.П. Чехова, из пространства тепла, любви и взаимопонимания трансформируются в пространство отчуждения, вынуждающее персонажей искать «отдушину» в виде отношений с молодой поэтессой Алевтиной. Михайлов, упорно уверяющий Алевтину, что «любовь бывает часто, а семья редко», в действительности не испытывает чувств к больной жене: и она, и подросшие сыновья вызывают у героя скорее чувство вины, нежели любовь, нежность. Михайлов без радости возвращается домой, туда, где жена лежит в одной комнате, сыновья – в другой, а он сам – мечтающий исчезнуть из дома и отправиться к Алевтине – в третьей. В семье Стрепетова, в отличие от семьи Михайлова, забота друг о друге, на первый взгляд, есть. По крайней мере, о здоровье мужа жена математика заботится очень старательно. Но эта старательность, как в рассказе Чехова «Ионыч», лишена искренности, собственный дом напоминает Стрепетову санаторий.

Как в рассказах А.П. Чехова, так и в повести В.С. Маканина «Отдушина», взаимоотношения героя в семье становятся способом показать его внутренний мир, царящие в душе противоречия, драматизм существования обыкновенного человека. В повести В.С. Маканина «Отдушина» при всем своеобразием решения проблемы «срединного» человека прослеживается ориентация на традиции А.П. Чехова в плане художественной реализации ряда мотивов (мотив имитации творчества, мотив семьи).

Литература

1. Балаценко, Н.С. Художественная концепция личности в творчестве В. Белова и В. Маканина 60 – 80-х гг.: Авт. дис. канд. филол. наук / Н.С. Балаценко - Армавир, 2000.
2. Бегалиева, Е.Г. Смысловое целое героя современной прозы (А. Ким, В. Маканин, Р. Киреев): Авт. дис. канд. филол. наук / Е.Г. Бегалиева. – Донецк, 1992.
3. Васильева, О.Н. Роман В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» в диалоге с творчеством Ф.М. Достоевского (к проблеме интертекстуальности) / О.Н. Васильева // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17. – № 4. – С. 1826 – 1834.
4. Дмитриченко, Е.В. Проза позднего В. Маканина (в контексте антиутопических тенденций конца XX в.): Авт. дис. канд. филол. наук / Е.В. Дмитриченко. - СПб., 1999.
5. Иванцов, В.В. Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Маканина: Дисс. ... канд. филол. наук / В.В. Иванцов. – СПб., 2007.
6. Климова, Т.Ю. Притча в системе художественного мышления В.С. Маканина: Авт. дис. канд. филол. наук / Т.Ю. Климова. – Иркутск, 1999.
7. Кравченкова, Е.А. Художественный мир Маканина: концепции и интерпретации: Авт. дис. канд. филол. наук / Е.А. Кравченкова. – М., 2006.
8. Краснощекова, Е. Два парадоксалиста: («Человек из подполья» и «человек андеграунда») / Е. Краснощекова // Новый журн. = Newtey. - Нью-Йорк. - 2001. - Кн. 222. - С. 175–186.
9. Лукьянчикова, Н.В., Ли Жун (LiRong). Мотив пустоты жизни в произведениях А.П. Чехова и В.С. Маканина / Н.В. Лукьянчикова, Ли Жун // Человек в информационном пространстве: сборник научных статей. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. С. 75 – 79.
10. Мотыгин, С.Ю. Поэтика В. Маканина: Авт. дис. канд. филол. наук / С.Ю. Мотыгин— Астрахань, 1997.
11. Маркова, Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): Авт. дис. док. филол. наук / Т.Н. Маркова– Екатеринбург, 2003.
12. Паниткова, Е.В. Традиции русской классики в творчестве В.С. Маканина 1980 – 1990-х гг.: Ф.М. Достоевский, М.А. Булгаков: Дисс. ... канд. филол. наук / Е.В. Паниткова.– Орел, 2004.
13. Рыбальченко, Т.Л. Л. Толстой в художественном сознании В. Маканина («Долго наш путь») / Т.Л. Рыбальченко // Проблемы межтекстовых связей. – Барнаул, 1997. - С. 154 – 161.

Источники

1. Маканин, В.С. Отставший. Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1988. Все цитаты из повести «Отдушина» даются в статье по указанному изданию.
2. Чехов, А.П. Повести и рассказы. – М.: Советская Россия, 1983. Все цитаты из рассказов А.П. Чехова даются в статье по указанному изданию.

N.V. Lukyanchikova

Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky
e-mail: lunavl@yandex.ru

The Story of V.S. Makanin "Otdushina": dialogue with A.P. Chekhov

Key words: motive, motive structure, traditions of Russian classics, comparative analysis.

The article is devoted to the analysis of the works of A.P. Chekhov and V.S. Makanin from the point of view of the artistic realization of the motive of the family and the motive of imitation of creativity in the novel by Makanin "Otdushina" and Chekhov's stories. The author made an attempt to consider the artistic aspects, allowing to draw conclusions about the creative dialogue of writers.

Д.К. Малиновская

Государственное учреждение образования «Гимназия № 2 г. Витебска»
e-mail: volhasiankova@gmail.com

УДК [821.111-21]'06

СИНТЕЗ ПРОТОЖАНРОВ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА

Ключевые слова: дискурс, протожанр, нарратив, А.П. Чехова, притча.

В статье рассматриваются разные нарратологические стратегии в рассказах А.П. Чехова от анекдота до притчи. Установлено, что уникальность авторского повествования создается за счет использования особого синтетического протожанра, основанного на смешении анекдотичной и притчевой составляющей.

Анализ текста, находящийся на стыке лингвистики, философии и литературоведения, сегодня становится особенно актуальным. В современном литературоведении большое внимание уделяется неориторической направленности изучения текстов, предполагающей рассмотрение художественного

произведения как единого высказывания, или *дискурса*, – коммуникации между двумя сознаниями: креативным (производящим) и рецептивным (воспринимающим). Разновидностью дискурсного анализа является изучение художественного текста как *нарратива*, повествования о *событии*, иначе – событии, совместном проживании единственного в своём роде сакрального момента жизни. Наррация (акт повествования) – один из базовых способов оформления, хранения и передачи человеческого опыта, без передающего и воспринимающего сознания нет никакого культурного движения.

Целью исследования является выявление протожанровой природы рассказов А.П. Чехова.

Материалом исследования послужили рассказы А.П. Чехова, включенные в Программу по русской литературе в список для обязательного и дополнительного чтения. Предметом исследования является жанрово-стилевое своеобразие рассказов А.П. Чехова (в том числе в категориях структурного анализа) и протожанры, лежащие в их истоках. При написании работы использовался аналитический метод, метод анализа, обобщения и систематизации теоретических сведений, описательный и структурный методы.

За основу нами были взяты протожанры притчи и анекдота, как наиболее близкие и имеющие общие черты: существование преимущественно в устной форме, неразвернутый сюжет, сжатые характеристики и описания, неразработанные характеры, строгая и простая композиция, лаконизм. Отличия же состоят в более тонких и специфических характеристиках – коммуникативных компетенциях рассказчика, героя, реципиента и статусе самого сообщения, а также в моделируемых картинах мира (императивной у притчи и окказиональной у анекдота). Кроме того, доказываемая возможность наличия нескольких нарративных стратегий в одном тексте, мы обратились также к протожанру сказания, имеющему общую с притчей и анекдотом «изустную» специфику.

В ранних рассказах А.П.Чехова, с точки зрения нарратологии, присутствуют разные повествовательные стратегии в одном тексте. В исследованных нами рассказах А.П.Чехова в равной степени проявляются протожанры анекдота и притчи, делая наррацию совершенно уникальной. Ранние рассказы А.П.Чехова – это юмористические зарисовки современной писателю действительности. Беглыми штрихами, метко и едко очерчиваются характеры, поступки, отношения. Например, рассказ «Толстый и тонкий» целиком построен на коротком разговоре друзей детства. Нелепое поведение «тонкого» ломает всю логику ситуации, вовлекает в свою воронку членов его семьи. История рассказана А.П. Чеховым, несомненно, как анекдот. Однако хотелось бы отметить следующую особенность сюжета: две судьбы встречаются на своеобразном перекрёстке, и лишь выбор главного героя определяет следующий виток развития его жизни. Этот притчевый мотив вносит в рассказ многоплановость, смешная бытовая зарисовка прорастает к истории о русской ментальности. Приём троичности (три героя, три обращения к Нафанаилу), свойственный сказанию, создаёт, на мгновение, прецедентную картину мира, в которой всё непреложно, неизменно – и поэтому ужасно. Так мгновенная смена нарративных стратегий способствует нарастанию сатирического пафоса.

Рассказ «Без заглавия» поведен как притча об ответственности мастера за свой дар. Мотив отражения интересным образом звучит в следующих параллелизмах: нарратор и нарраторы данного дискурса состоят в иерархически неравных отношениях – и параллельно этому герои рассказа разделяются на учителей и учеников (можно сказать, что для настоятеля монастыря учителем стал город); присутствует убеждение как коммуникативный статус субъекта данной наррации – и дар главного героя тоже заключается в способности убеждать. Притчевый протожанр подразумевает истолкования иносказательности, распутывания смысловых клубков – или, в случае неверного выбора, запутывания в слове истинной природы зла. Интересно, что своему «слову о слове» А.П.Чехов не даёт названия («Без заглавия»), поскольку слово опасно и без искажений доступно только первичному субъекту – Творцу. И вот здесь в рассказе проступает нарративная природа сказания, с её ориентацией на некое первичное творческое метасобытие, цикличное повторение которого приводит к покою. Невольно возвращаясь к началу рассказа (с метастратегией «хорового единения») и оценивая его как зачин сказания об утраченном рае, мы невольно участвуем в круговороте потерь и обретений рая, циклически сменяющих друг друга в нашей личной истории.

В зрелых рассказах Чехова в равной степени проявляются протожанры анекдота, притчи и сказания, делая наррацию совершенно уникальной. В позднем творчестве А.П. Чехова (например, в рассказах «Человек в футляре», «Студент», «Огни», «Неприятность», «Счастье») следует говорить о синкретичном протожанре.

«Человек в футляре» рассказ из так называемой «маленькой трилогии», серии рассказов о страхе быть живым, идти вслед за своим предназначением. Форма – рассказ в рассказе: нарратив об учителе, погибшем от собственных предрассудков, помещён в нарратив о заночевавших после охоты разночинцах, коротающих время за обсуждениями человеческой природы. Идейный центр – история героя, окружающего себя всевозможными защитами, но оказывающегося совершенно беззащитным перед проявлением живых эмоций. Протожанровая природа этого внутреннего фрагмента неоднозначна.

Исследовав литературу по нарратологии и проанализировав некоторые рассказы А.П. Чехова как раннего, так и позднего периода («Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Тоска», «Лошадиная фамилия», «Без заглавия», «Пари», «Сапожник и нечистая сила», «Рассказ старшего садовника», «Человек в футляре») на предмет существования нарративов различной природы, мы пришли к выводу о существовании особого художественного приёма, который заключается в намеренном смешении автором риторики разных протожанров в пределах одного художественного произведения. Мы взяли на себя смелость говорить о синкретичном протожанре. Нам удалось проследить его особенности в смешении анекдотической и притчевой составляющей, а также использовании риторики сказания. Существование синкретичного протожанра в основе рассказов А.П. Чехова, на наш взгляд, и объясняет феномен их воздействия на читателя, тот особый магнетизм, который отличает стиль классика.

Литература

1. Тюпа, В.И. Введение в сравнительную нарратологию / В.И.Тюпа. – М. : МГУ, 2016. – 145 с.
2. Чехов, А.П. Собрание сочинений: в 4 т. / А.П. Чехов. – М. : Мир кн., 2006.

D.K. Malinovskaya

SEE "Vitebsk Gymnasium № 2"

e-mail: volhasiankova@gmail.com

The initial genres synthesis in A. Chekhov's stories

Key words: discourse, initial genre, narration, A.P. Chekhov, parable.

Both parable and anecdote as narratological strategies in A. Chekhov's stories are considered in the article. It reveals the root of author style distinctiveness based on the mixing anecdotal and parable genres, providing as a basis for peculiar Chekhov's synthetic initial genre form.

В.Я. Малкина

Российский государственный гуманитарный университет

e-mail: poetika@gmail.com

УДК 82.0

ОБРАЗ МАРКА ШАГАЛА В РОССИЙСКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Ключевые слова: визуальное в литературе, лирический сюжет, лирический субъект, лирический образ, поэзия и живопись

В статье рассматривается репрезентация образа Марка Шагала в стихах российских поэтов XX века: Р. Рождественского, В. Егорова, А. Городницкого, А. Вознесенского и А. Орлова (Орлуши). В центре анализа – проблема того, как визуальное искусство (живопись) получает свое воплощение в лирической поэзии, и как в ней соотносится образ художника и его картины.

Проблема взаимодействия живописи и поэзии находится в центре внимания европейской культуры, начиная как минимум с XVIII в., с полемики Лессинга и Гердера. В последние годы интерес к этому вопросу только возрастает, причем как в самом искусстве, где возникает много синтетических форм, так и в гуманитарной науке. Очевидно, что поэзия и живопись могут влиять друг на друга и взаимодействовать самыми разными способами: стихотворения могут быть написаны под влиянием картин и наоборот, визуальная и вербальная составляющая могут выступать в единстве либо противопоставлении и т.п. В центре нашего интереса – проблема репрезентации визуального в лирике, и в данной статье мы сосредоточимся на том, как в российской поэзии XX века представлен образ художника Марка Шагала и его картин.

Нами были выбраны тексты, в которых Шагал не просто упоминается или подразумевается, а находится в центре лирического сюжета, как герой и предмет рефлексии лирического субъекта. Это 7 стихотворений: «Марк Шагал» Р. Рождественского, «Шагал» В. Егорова, «На одной из картин Шагала», «На могиле Шагала» и «Марк Шагал» А. Городницкого, «Васильки Шагала» А. Вознесенского и «Шагал по городу Шагала...» А. Орлова (Орлуши).

Стихотворение Р. Рождественского [5, 459–460] написано под впечатлением встречи с Марком Шагалом, и мы видим, что в центре – личность художника, а не его творчество. Лирическая ситуация – встреча. Время встречи – настоящее, что подчеркивается и грамматическим настоящим временем на протяжении всего стихотворения. Лирическим событием становится взгляд в другое время и пространство: прошлое в Витебске. Это акцентируется многократным повтором слов «не из Витебска» в разных вариациях: сначала это вопрос Шагала и ответ лирического субъекта, что повторено дважды:

Он сразу – с вопроса:

– А Вы не из Витебска?.. <...>

– Нет, я не из Витебска... <...>

Так Вы не из Витебска?..

– Нет, не из Витебска...

Затем вопрос остается без ответа, и, наконец, в четвертый раз это слова (и как бы ответ на прошлую реплику) лирического субъекта: «И жалко, / Что я не из Витебска».

Этот повтор делит стихотворение на несколько частей. Первая и последняя связаны с диалогом и репликами Шагала, центральная же часть не содержит прямой речи, зато наиболее визуальна: в Витебске Шагала соединены образы его предполагаемых воспоминаний и образы его известных картин:

Тот Витебск его – пропыленный и жаркий –

Приколот к земле каланчою пожарной.

Там свадьбы и смерти, моления и ярмарки.

Там зреют

Особенно крупные яблоки,

И сонный извозчик по площади катит...

Кстати, эта часть не только визуальна, но и содержит элементы динамики, в отличие от статичности остальных строк. Взгляд Шагала устремлен в прошлое, и именно в нем есть и зрение, и ощущение, и события, и движение. Видимо, потому, что в стихотворении в центре внимания точка зрения художника, в нем нет даже элементов экфрасиса – описания или хотя бы упоминания конкретных картин. Живописные полотна заменены образами в воспоминаниях – так, как их представляет лирический субъект, который слушает реплики Шагала и смотрит на него. Потому что другие визуальные детали в стихотворении связаны как раз с обликом самого художника: «Он стар / И похож на свое одиночество», «Пиджак старомодный на лацканах вытерся...». Наконец, образом темной дороги, уходящей то ли домой, то ли в никуда, стихотворение и заканчивается. Точки зрения лирического субъекта и героя (Шагала) как бы сливаются в одну картину.

Таким образом, в этом стихотворении мы видим образ Шагала как такового, не столько художника (этот аспект упоминается и подразумевается, но он редуцирован), сколько старого человека, вспоминающего детство и родину. Но его воспоминания через призму восприятия лирического субъекта становятся визуальными картинами Витебска начала XX века и личным сожалением о непричастности к этой картине, невозможности разделить те эмоции и воспоминания, что владеют художником.

Стихотворение В. Егорова [3] также состоит из трех частей, только уже поделенных на соответствующие строфы. Первые две строфы строятся аналогично, что подчеркивается прямым повтором первых двух строк, в том числе и имени художника: «Марк Захарович Шагал / плыл по жизни – не шагал». Следующие две строки в каждой из строф – подчеркивание славы Шагала как художника и в тоже время уязвимости как человека («и бессмертен, и не вечен»). Затем идет кумулятивный ряд визуальных образов, отсылающих к картинам Шагала. Потом – упоминание Витебска с отсылкой к прошлому. Кстати, в отличие от стихотворения Рождественского, здесь и грамматически присутствует прошедшее время. Финалы строф уже различаются: первая строфа заканчивается обращением к памяти самого Шагала (тут идет перекличка с текстом Рождественского), и вообще в центре строфы он сам. А во второй строфе в центре – мы, его зрители и соплеменники. Соответственно, и в конце строфы – наше сожаление: «ах, как жаль, что он уехал!»

Третья строфа начинается уже не с игры слов и не с повтора имени Шагала, а с рассуждения о том, что было бы, если бы он не уехал: противопоставление возможности наслаждаться его картинами и его возможной судьбы. И если первую и вторую строфы объединяет повтор начальных строф, то вторую и третью – противопоставление строк финальных: «ах, как жаль, что он уехал!» / «Слава Богу, что уехал!»

Хотя стихотворение Егорова также больше обращено к биографии Шагала, чем к его творчеству, здесь усилен (по сравнению с предыдущим текстом) визуальный ряд. Мы видим и отсылку к конкретной картине («пара влюбленных / летает над Витебском»), и отдельные образы, и цвета, которых не было у Рождественского: «его суриком багряным, / его охры желтизна». В эти моменты появляется и динамика – картины Шагала, картины прошлого и воспоминания наполнены движением. Настоящее же – это время лирического субъекта и его рассуждений о том, что могло бы быть, если бы Шагал остался на Родине.

На той же игре слов (Шагал – шагал) строится и стихотворение Орлуши [4], и здесь опять в центре сам художник, но уже в момент создания картины. Грамматически в стихотворении прошедшее время, и в сюжете также есть оппозиция прошлого и настоящего, возникающая сначала в обращении Шагала к жене («Ведь мы с тобой тогда летали...»), а потом в последних строках:

Пришли другие времена,

А где сейчас жена Шагала?

На небесах теперь она,
Летает, как тогда летала!

Пространство строится по вертикали, причем в полете (вместе и по очереди) периодические оказываются все в стихотворении: и голуби, и евреи вообще, и сапожник Шнеерзон, и сам Шагал с женой.

Таким образом, несмотря на комический модус, в котором написано это стихотворение (в отличие от элегического, свойственного остальным анализируемым текстам), ему присущи многие из уже замеченных нами особенностей: вертикальная организация пространства, движение, акцент на образе и точке зрения самого художника.

Наиболее многочисленны стихотворения, посвященные Марку Шагалу, в творчестве А. Городницкого.

В стихотворении «Марк Шагал» [2, 62] поднимается тема памяти, но уже не личной памяти Шагала, а коллективной, исторической памяти, выражением которой становятся полотна художника. В центре здесь – лирический субъект и его попытка осмыслить живопись Шагала. Главный образ присутствует тот же, что и в стихотворении Орлуши (летающие над Витебском евреи), только уже как предмет рефлексии для нас сейчас, из современности. Полного описания картин в стихотворении Городницкого нет, но есть взятые оттуда визуальные образы и детали:

И кружились в садах лепестки облетающих вишен,
И цветочный горшок разбивался, упав за карниз,
И скрипач на картине, который играет на крыше,
Разговаривал с Богом, не глядя, как правило, вниз.

Скрипач на крыше и полет также, как и в предыдущих текстах, создают пространственную вертикаль, и точно также пространственная оппозиция верх / низ оказывается связана с временной: прошлое / настоящее. Отсюда мотивы течения времени и памяти. Только здесь в центре не художник в момент создания картины (как у Орлуши), а зритель, который смотрит на эту картину. Лирический субъект вспоминает то, что на ней изображено, и это, в свою очередь, вызывает историческую память – о людях, которые на самом деле жили и которых изображал на своих полотнах Марк Шагал. Задача художника сбылась: он и вправду спас этих людей, потому что спас память о них. Картины Шагала стали художественным миром исторической памяти, и именно к этому призывает в последнем четверостишии лирический субъект:

Вспомним тех, кто внизу, обреченных на смертную муку,
Где к печам Холокоста протянута дымная нить.
Уходящие в небо, подайте оставшимся руку,
Потому что на землю им некуда больше ступить.

Те же мотивы: полета, смерти, памяти, оппозиции Белоруси и Франции, прошлого и настоящего – присутствуют и в стихотворении А. Городницкого «На могиле Шагала» [2, 63]. Визуальные образы связаны с пространством, где художник похоронен, и с тем, где он жил, не с его картинами.

Наоборот, стихотворение «На одной из картин Шагала...» [2, 61] начинается как экфрасис: «На одной из картин Шагала / Смерть рождается вместе с ребенком...» (описывается картина «Рождение»). Но затем описание обретает динамику во времени, размышление о том, что будет со смертью дальше, и заканчивается размышлением о природе творчества вообще:

Постоянной своей соседки
Мы, как правило, не замечаем, –
Лишь художники и поэты
Ощущают ее дыханье.

Здесь в центре лирического сюжета – особое видение художника, размышления о котором вызваны картиной Шагала – точно также, как в стихотворении «Марк Шагал» его полотна вызвали рефлексию об исторической памяти.

Стихотворение Андрея Вознесенского [1, 186] «Васильки Шагала», казалось бы, в наибольшей степени посвящено именно картинам. Здесь гораздо чаще, чем в предыдущих текстах, встречаются цветовые обозначения: серебряный, голубой (дважды), синий (дважды). Присутствуют и образы из других картин Шагала («В небе коровы парят и ундины»). Пространственная вертикаль становится не просто мотивом, но ключевым повтором, организующим композицию стихотворения: слова «Небом единым жив человек» повторяются 5 раз, и еще один раз в варианте «но только небом жив человек». Небо здесь – и небо на картине, где летят люди над Витебском, и небо над миром, в котором существуют картины Шагала. Имплицитная игра слов (понятно, что рефрен является отсылкой к фразеологизму «не хлебом единым жив человек») утверждает важность не только неба и полета, но и искусства, обретающего почти божественный (неземной) статус. Кстати, сам Шагал в стихотворении тоже присутствует, но не как герой (изображенное лицо), а как адресат:

стихотворение является обращением к художнику, тут не третье, как в предыдущих текстах, а второе лицо:

Не Иегова, не Иисусе,
ах, Марк Захарович, нарисуйте
непобедимо синий завет –
Небом Единым Жив Человек.

Таким образом, мы видим, что в российской поэзии XX века картины Шагала не существуют отдельно от художника. Более того, в центре внимания гораздо чаще оказывается он сам, его жизнь, мысли, чувства, видение мира – чем его картины как таковые. Подробные экфрастические описания отсутствуют, только упоминания отдельных деталей. Картины как таковые никогда не становятся центром лирического сюжета, только частью образной системы стихотворения. Образ самого Шагала находится в центре пространственных и временных оппозиций: тогда – прошлое, Витебск, движение, жизнь, разнообразие / сейчас – настоящее, Франция, память, ностальгия, тоска (будь того его – по Витебску, или наша – по нему). Локус Витебска становится сквозным мотивом, без его упоминания не обходится ни одно стихотворение. А самая часто упоминаемая картина – «Над городом» (1918), полет влюбленных над Витебском. Отсюда – постоянная вертикаль в организации пространства, мотивы памяти и движения. И отсюда же образы, пришедшие из картин Шагала – город, полет, еврейство. То есть получается, что обращение к образу Шагала в российской поэзии актуализирует не столько визуальную составляющую его картин как таковых, сколько их смысл и эмоциональный план, передаваемый через образ художника. В них описывается не то, что мы видим на его картинах, а то, что мы чувствуем, когда вглядываемся в них.

Литература

1. Вознесенский, А. «Ты меня никогда не забудешь...» / А. Вознесенский. – СПб. : Азбука, 2019. 384 с.
2. Городницкий, А. Мою маму зовут Рахиль : стихи и песни / А. Городницкий. – СПб. : [б.и.], 2020. – 256 с.
3. Егоров, В. Шагал / Bards.ru : международный портал авторской песни [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=52649>. – Дата доступа : 20.02.2020.
4. Орлов, А. (Орлуша). Три художника. Часть вторая. Еврей / Орлуша. Поэзия. И не только [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://a-orlusha.ru/?p=123>. – Дата доступа : 20.02.2020.
5. Рождественский, Р. Эхо любви : стихотворения, поэмы / Р. Рождественский. – М. : Э, 2017. – 608 с.

V.Ya. Malkina

Russian State University for the Humanities
e-mail: poetika@gmail.com

Marc Chagall in Russian poetry of the XX century

Key words: visual in literature, lyrical plot, lyrical subject, lyrical image, poetry and painting

The article discusses the representation of the image of Marc Chagall in the verses of Russian poets of the twentieth century: R. Rozhdestvensky, V. Egorov, A. Gorodnitsky, A. Voznesensky and A. Orlov (Orlusha). At the center of the analysis is the problem of how visual art (painting) is embodied in lyric poetry, and how it relates the image of the artist and his paintings.

С.В. Мартынкевич

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: svetlana_mrt@mail.ru

УДК 371.32-053.5:811.161.3'42

МЕТАД МАДЭЛЯВАННЯ ТЭКСТУ Ў ЛІНГВАМЕТАДЫЧНАЙ СІСТЭМЕ РАЗВІЦЦЯ МАЎЛЕННЯ

Ключавыя словы: метада мадэлявання тэксту, развіццё маўлення, тэкст, прыметы тэксту, план тэксту, кампазіцыйная схема тэксту.

У артыкуле раскрываюцца дыдактычныя асновы выкарыстання метаду мадэлявання тэксту ў сістэме працы па развіцці звязанага маўлення вучняў. Прапануецца пералік уменняў, якія фарміруюцца пры рабоце з маўленчымі паняццямі, разглядаюцца віды дзейнасці пры стварэнні тэкстаў творчых прац.

У сучаснай лінгвадыдактыцы тэкст з'яўляецца асноўнай адзінкай навучання. Ён выкарыстоўваецца як кантэкст для дэманстрацыі функцыі моўных з'яў, як матэрыял для назірання і аналізу пры вызначэнні іх сутнасці і характэрных прымет. Да таго ж, тэкст нясе інфармацыю пра культуру народа, яго нацыянальныя асаблівасці, маральныя нормы і каштоўнасці. Ён з'яўляецца прадуктам маўленчай дзейнасці, таму ўменне ствараць тэксты ў адпаведнасці з мэтай камунікацыі адносіцца да асноўных уменняў, якія фарміруюцца ў працэсе авалодання мовай. У лінгвадыдактычнай сістэме працы мадэляванне тэксту з'яўляецца адным

з асноўных метадаў навучання маўленню, дзякуючы чаму адбываецца ўсведамленне законаў стварэння тэксту, пабудова ўласных маўленчых твораў як выніку матываванай і мэтанакіраванай вучэбнай дзейнасці.

Як вядома, асноўная адзінка суразмоўніцтва – выказванне. Яно характарызуецца “абавязковай уключанасцю ў маўленчую сітуацыю, без чаго як такое не існуе” [4, с. 53]. Інфармацыя пра сферы суразмоўніцтва, яго мэты закладзены ў тэксце. Аўтар стварае выказванне з пэўным намерам (інтэнцыяй) і ўлікам сітуацыі маўлення. Дасягненне мэты камунікацыі – зразумець суразмоўцу – залежыць ад таго, наколькі адрасат валодае ўменнямі вызначэння камунікатыўнага намеру і якаснай перапрацоўкі інфармацыі.

Такім чынам, для сучаснай лінгваметодыкі важным з’яўляецца разгляд тэксту як 1) адзінкі вышэйшага ўзроўню моўнай сістэмы, якая інтэгруе ўсе адзінкі мовы і вызначае іх функцыянаванне ў маўленні; 2) адзінку маўлення, якая з’яўляецца прадуктам маўленча-мысліцельнай дзейнасці і выступае пасрэднікам паміж камунікантамі ў працэсе суразмоўніцтва.

Разгледзім тэарэтычныя асновы мадэлявання тэксту ў сістэме працы па развіцці маўлення, прымаючы пад увагу вызначаныя вучэбнай праграмай віды творчых прац (сачыненняў) і патрабаванні да маўленчых ведаў і ўменняў вучняў.

У сувязі сашматаспектнасцю вывучэння тэксту ў вучэбную праграму ўключаны наступныя маўленчыя паняцці: прыметы тэксту (тэма, асноўная думка, цэласнасць, разгорнутасць, паслядоўнасць, кампазіцыйная завершанасць); функцыянальна-сэнсавыя тыпы маўлення (апавяданне, апісанне, разважанне); функцыянальныя стылі маўлення (гутарковы, мастацкі, навуковы, афіцыйны публіцыстычны); жанры маўлення.

Асноўныя прыметы тэксту разглядаюцца ў адзінстве яго прадметна-прагматычных характарыстык: *тэма* тэксту вывучаецца ў адпаведнасці з яго інфармацыйнасцю і камунікатыўнай функцыянальнасцю, *асноўная думка* – з камунікатыўным намерам (інтэнцыянальнасцю), *цэласнасць*, *разгорнутасць* і *паслядоўнасць* – у сувязі з лексіка-семантычным напаўненнем, сэнсавым адзінствам і лагічнасцю выкладу думкі; *завершанасць* – з дасягненнем мэты маўлення. У працэсе навучання матэрыял групуецца па раздзелах і тэмах, некаторыя звесткі падаюцца праз тлумачэнне, некаторыя – пры непасрэдным іх прымяненні – аналізе і стварэнні тэкстаў. Засваенне маўленчага матэрыялу накіравана на ўсведамленне *спосабаў маўленчай дзейнасці*, што спрыяе пераносу ўменняў і навыкаў на працэс стварэння выказвання. З улікам таго, што тэкст – гэта прадукт маўлення, яго катэгорыі немагчыма разглядаць адасоблена ад дзейнасці суразмоўцаў. З гэтага вынікае, што ўсе маўленчыя звесткі павінны засвойвацца на аснове паняцця *сітуацыя маўлення*.

Звесткі пра маўленчую сітуацыю прэзентуюцца як “сукупнасць умоў, маўленчых і немаўленчых, неабходных і дастатковых для таго, каб здзейсніць маўленчае дзеянне па вызначаным плане” [3, с. 155]. Таму для фарміравання ўменняў тэкстаўтварэння важна на аснове звестак пра сітуацыю маўлення (*адрасант, адрасат, месца, мэта, выказванне*) фарміраваць наступныя ўменні: *аднаўляць маўленчую сітуацыю, вызначаць яе афіцыйны / неафіцыйны характар; вызначаць задачу моўных зносін (паведамленне, уздзеянне, гутарка); вызначаць адпаведнасць моўных сродкаў абставінам і адрасату; даваць характарыстыку ўдзельнікам маўленчых зносін; прагназаваць вынікі суразмоўніцтва*.

Мадэляванне ўласных тэкстаў неабходна пачынаць з працы з гатовым тэкстам як узорам маўлення, у працэсе чаго развіваюцца ўменні *вызначаць тэму тэксту; разумець змест, вызначаць асноўную думку тэксту; даваць назву тэксту; вызначаць часткі тэксту і сэнсавыя адносіны паміж часткамі (прычыны, вынікі, мэты, умовы); вызначаць апорныя словы і сказы ў тэксце; вызначаць лексіка-граматычныя сродкі рэалізацыі задумы; знаходзіць сродкі сувязі сказаў у тэксце; вызначаць логіку разгортвання думкі; вызначаць, у якой ступені рэалізавана задума аўтара*.

Такім чынам, засваенне спецыяльных ведаў па тэорыі тэксту празразгляд асаблівасцей маўленчай сітуацыі спрыяе ўсведамленню таго, што тэкст – гэта прадукт маўленчай дзейнасці чалавека, а адбор моўных сродкаў для яго стварэння залежыць ад умоў маўлення.

Мадэляванне тэксту пачынаецца з асэнсавання прапанаванай тэмы выказвання. *Тэма* – прадметны змест, тое, пра што апавядаюць, разважаюць цішто апісваецца. Пры распрацоўцы метаду мадэлявання тэкстаў могуць быць выкарыстаны ў той ці іншай ступені спосабы членення тэмы згодна зраспрацаванымі ў методыцы развіцця маўлення прынцыпамі. *Прынцып разумення шматбаковасці тэмы і неабходнасці раскрываць розныя яе аспекты* выкарыстоўваецца пераважна пры мадэляванні тэкстаў на літаратурныя тэмы, дзе неабходна раскрыць ідэйна-мастацкае багацце вобраза, а таксама ў сачыненнях-апісаннях знешнасці чалавека, апісаннях прадметаў рэчаіснасці і інш. *Параўнальна-супастаўляльны прынцып* выкарыстоўваецца пры складанні плана ўласнага выказвання, у якім асноўны прыём раскрыцця тэмы – параўнальная характарыстыка па падабенству, па кантрасце і інш. *Супастаўляльны прынцып* дае магчымасць вылучыць адметнае, індывідуальнае, падкрэсліць тыя ці іншыя якасці прадмета думкі. *Падтэмны прынцып*

выкарыстоўваецца пры складанні плана сачынення, якое носіць аглядава-абагульняльны характар. *Паслядоўна-храналагічны прынцып* блізкі да падтэмнага і патрабуе падачу матэрыялу ў храналагічны паслядоўнасці.

Разглядаюцца *шырокая і вузкая* тэмы. Вузкая тэма можа быць сфармулявана як тэма-паняцце, тэма-пытанне, тэма-меркаванне. Яна павінна быць канкрэтнай, скіроўваць да адбору фактычнага матэрыялу. Тэма-паняцце толькі называе прадмет сачынення, не прадказваючы асноўны тэзіс і шлях яго разгортвання. Тэма-пытанне вызначае шлях да раскрыцця думкі: адказ на пытанне падводзіць да фармулёўкі тэзіса. Тэма-меркавання звычайна пададзена як гатовы тэзіс. Напрыклад: *Мая Радзіма – Беларусь* – шырокая тэма. Яна можа канкрэтызавацца любой з пералічаных вузкіх тэм:

Каля карты Беларусі.

Гістарычныя мясціны роднага краю.

Мой родны горад: гісторыя і сучаснасць.

Тэма экстралінгвістычная па сваёй сутнасці, хоць і выражаецца сродкамі мовы. Яна ахоплівае ўвесь змест выказвання і можа супадаць з загалоўкам. Суадносіны тэмы і зместу могуць мяняцца ў розных тыпах тэкстаў. Разам з тым у кожным выпадку ўспрыманне тэксту пачынаецца з загалоўка.

Складанне плана – наступны этап мадэлявання тэксту. План тэксту пэўным чынам рэалізуе тэму і галоўную думку тэксту, дапамагае спрагназаваць ідэйны змест, убачыць прычынавыніковыя сувязі, прадказаць апісанне ходу падзей. У ім выкладаюцца папярэднія сціслыя звесткі адносна частак тэксту. Стварэнню ўласнага тэксту можа папярэднічаць складанне *плану-накід*у, які потым удакладняецца *цытатны* мабо *складаным* *плану*. Для фармулёўкі назваў пунктаў плана неабходна знайсці найбольш дакладныя словы, якія перадаюць сэнс пэўнай часткі.

Напрыклад, прапануем планна тэме творчай працы *Сапраўдны сябар... які ён?*, уключанай у вучэбную праграму 7-га класа:

1. *Чалавек без сяброў, што печ без дроў.*
2. *Няма грошай – не бяды, як сяброў грамада.*
3. *Той не можа быць другам, хто ў бядзе абыдзе кругам.*
4. *Сябар не той, хто медам мажа, а той, хто праўду ў вочы кажа.*
5. *І службу службы, і сябру дапамажы.*
6. *Новых сяброў набывай, але і старых не забывай.*

Падбор эпіграфа звычайна скіроўвае ўвагу на асноўную думку сачынення і акрэслівае кірунак у раскрыцці тэмы. Эпіграф можа быць падабраны і пасля складання ўласнага тэксту (напісання сачынення), калі яго змест асэнсаваны.

Уступная частка рыхтуе да ўспрыняцця асноўнага зместу тэксту. Адсутнасць уступу парушае яго звязнасць. Засваенне характарыстык тэкставых уступаў з'яўляецца асноўнай умовай валодання механізмамі тэкстаўтварэння на яго пачатковым этапе. Найбольш распаўсюджанымі з'яўляюцца наступныя віды ўступаў: 1) фактуальны; 2) тэматычны; 3) канцэптуальны (гітарычны, гісторыка-літаратурны, праблемны, біяграфічны, параўнальны, лірычны). Фактуальны ўступ пачынаецца з паведамлення фактаў (што вядома, дзе першы раз убачыў, з чым можна параўнаць і інш.). У канцэптуальным фармулюецца асноўная думка тэксту; прыводзяцца цытаты, якія змяшчаюць галоўную думку. У тэматычным зачыне удакладняецца або дэталізуецца тэма загалоўка, акрэсліваецца прадмет абмеркавання.

Цытаванне – даслоўная вытрымка з тэксту, якая прыводзіцца для пацвяржэння, тлумачэння ці больш яркага выражэння сваіх думак. Функцыі цытат – інфарматыўная (знаёміць з аўтарытэтай думкай), аргументуючая (пацвярджэнне сваіх уласных думак), экспрэсіўная (больш вобразнае выражэнне ўласнай думкі), тлумачальная (разгорнутае апісанне), ацэначная (для больш выразнай ацэнкі), адсылачная (для пашырэння інфармацыі). Цытаванне патрабуе падбіраць патрэбныя вытрымкі з тэкстаў, уключаць іх у адпаведнасці з логікай свайго выказвання. Цытаты ўзнаўляюцца дакладна, з захаваннем усіх асаблівасцей арыгінала, прыводзяцца без скажэння думкі.

Выніковы этап мадэлявання ўласных тэкстаў – афармленне іх у адпаведнасці са схемамі паводле пэўнага тыпу маўлення. Тэксты тыпу разважання будуюцца па наступнай схеме:

1. Уступ. Тэзіс-тлумачэнне выбару тэмы.
2. Асноўная частка. Поўная адпаведнасць выбранай тэме – абгрунтаванне, супрацьпастаўленне, супастаўленне, параўнанне, прыклады, доказы (аргументы, факты, цытаты), прамежкавыя вывады; апора на тэкст – прамое цытаванне, пераказ тэксту.
3. Заключэнне. Выніковае разважанне па тэме.

Прыкладная мадэль тэксту-апісання:

1. Уступ. Вызначэнне прадмета ці аб'екта апісання, абгрунтаванне.
2. Асноўная частка. Вызначэнне адрознівальных прымет (пры апісанні чалавека – партрэт, лад жыцця, учынкi, рысы характару, асноўны занятак і інш.; у прадметаў – памер, знешняе

апісанне, адрознівальныя асаблівасці, прызначэнне і інш.); уключэнне ў апісанне элементаў апавядання для пацвярджэння асноўных рыс, уласцівасцей прадмета, аб'екта.

3. **Заклучэнне.** Вывад пра тое, для чаго рабілася апісанне, ці падабаецца прадмет, чаму.

Прыкладная мадэль тэксту тыпу апавядання.

1. Уступ. Вызначэнне часу, месца, дзейных асоб.

2. Асноўная частка: завязка дзеяння;развіццё дзеяння (паведамленне пра падзеі, якія адбыліся, з абавязковай кульмінацыяй, спадам напружанасці); канцоўка.

3. **Заклучэнне.** Вывад пра тое, для чаго распавядалі пра гэтыяпадзеі.

Варта адзначыць, што "ўменне спалучаць розныя тыпы, уводзіць фрагменты іншых тыпаў у асноўны з'яўляецца неабходным для развіцця звязнага маўлення вучняў" [1, с. 11]. Такое ўменне запатрабавана не толькі пры стварэнні маналагічнага (звязнага) выказвання, але і ў дыялагічным маўленні. Рэальныя маўленчыя зносіны – гэта часцей за ўсё спалучэнне частак розных функцыянальна-сэнсавых тыпаў. Таму ў працэсе мадэлявання тэкстаў неабходна весці аналітычную працу з узорамі змешанага тыпу, разглядаць сітуацыі маўлення, якія абгрунтоўваюць мэтазгоднасць спалучэння розных частак, што ў далейшым дазволіць дакладна прагназаваць структуру ўласнага тэксту.

Такім чынам, метады мадэлявання тэксту грунтуецца на тэкстацэнтрным падыходзе, якія вызначае асноўныя прыёмы працы, накіраваныя на стварэнне ўласных выказванняў.Пры засваенні маўленчых паняццяў у сістэму працы ўключаюцца заданні, распрацаваныя з улікам складнікаў сітуацыі маўлення, што прыводзіць да разумення залежнасці выніку маўленча-мысліцельнай дзейнасці суразмоўцаў ад іх камунікатыўнага намеру. Пры стварэнні вучнямі ўласных выказванняў увага засяроджваецца на сінтаксічным і структурным адзінстве тэксту, яго функцыянальна-сэнсавых асаблівасцях, што дапамагае зразумець правілы кампазіцыйнай арганізацыі тэксту, прыёмы выражэння інфармацыі. Чым больш асэнсавана будучы падыходзіць вучні да такога віду дзейнасці як аналіз і мадэляванне тэкстаў, тым больш трывала будучы замацоўвацца не толькі маўленчыя веды, але і разнастайныя моўныя адзінкі, якія забяспечваюць уменне весці суразмоўніцтва па-беларуску.

Літаратура

1. Валочка, Г.М. Лінгваметадычная сістэма развіцця звязнага маўлення школьнікаў пры навучанні беларускай мове : аўтарэф. дыс. ... д-ра пед. навук : 13.00.02 / Г.М. Валочка ; Нац. ін-т адукацыі. – Мінск, 2008. – 48 с.
2. Калганова, Т. А. Сочинения различных жанров в старших классах. -М.: Просвещение, 1997.
3. Леонтьев, А.А. Язык, речь, речевая деятельность / А.А. Леонтьев. – М. : Просвещение, 1969. – 241 с.
4. Ломов, А.М. Словарь-справочник по синтаксису современного русского языка / А.М. Ломов. – М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. – 416 с.

S.V. Martynkevich

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: svetlana_mrt@mail.ru

Text modeling methods in linguistic and methodological system of speech development

Key words: text modeling method, the development of speech, text, text distinctive features, text outline, compositional scheme of the text.

The article describes the basics of using the teaching method of text modeling while working on the development of students' speech. The list of skills that are formed while working with speech concepts is proposed, activities in creating compositions are considered.

И.Г. Минералова

Московский педагогический государственный университет

e-mail: mig_mama@mail.ru

УДК 821.161.1

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ КАК АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Ключевые слова: исторический факт, образный строй, внутренняя форма, ценностные доминанты, парафразирование.

В статье представлены филологические подходы к осмыслению произведений поэзии и прозы, посвященных судьбоносным событиям отечественной истории. Демонстрируется особенная роль сравнительно-исторического метода, позволяющего системно изучать историю в формах, представленных в художественной словесности. Материалом работы избраны повести и стихи, посвященные Великой Отечественной войне, ее участникам и героям.

В современных условиях агрессивного переписывания истории в угоду политическим или даже коммерческим выгодам особенно важно сохранение исторической правды для потомков, для сегодняшней молодежи, которая стремится написать и личную историю, и историю страны, гражданами которой они являются, и зачастую опыт отцов и дедов не является для них авторитетным. Искажения и переписывание чреваты нравственными потерями не для прошлого, а для будущего.

Нет необходимости искать виноватых в происходящем, важно определиться с тем, что поможет исправить ситуацию таким образом, чтобы молодежь стремилась не искать выгоды, определяясь с тем, что будет составлять духовно-нравственный стержень ее личности.

И вопрос первый: каким видится народ, частью которого человек себя считает? Можно долго и убедительно ссылаться на А.С. Пушкина, А.А. Блока, В.В. Маяковского, даже Е.А. Евтушенко. Результат будет минимальным. Обратимся к Иосифу Бродскому, Нобелевскому лауреату, написавшему стихотворение, которое так и называется «Мой народ» (1965) [6]. Скажем сразу, что не все поклонники поэзии Иосифа Бродского, тем более молодежь, знают и любят это стихотворение, однако тот, кто прочтет, поймет и примет, будет уже на должном духовно-нравственном пути.

*Мой народ, не склонивший своей головы,
Мой народ, сохранивший повадку травы:
В смертный час зажимающий зёрна в горсти,
Сохранивший способность на северном камне расти.*

*Мой народ, терпеливый и добрый народ,
Пьющий, песни орущий, вперёд
Устремлённый, встающий – огромен и прост –
Выше звёзд: в человеческий рост!*

Начало стихотворения, состоящего из 9 четверостиший, открывающее 7 строк анафорой «Мой народ», вообще повторяющее в разных вариациях слово «народ» 12 раз и еще почти столько заменяющий местоимением это слово или образной характеристикой, заставляет вникнуть в глубокий смысл слова «народ». Можно перечислить обстоятельства, в которых бы читатель вдумывался и формулировал, что такое «мой народ». До подобных размышлений, действительно, надо дорасти. Можно подробно комментировать каждую строку, в которой нет поэтических изысков, но есть глубина исторического понимания судьбы народа, его «биографии», частью которого ты имеешь честь быть. Понимая это, можно лучше понять и себя самого, как в этом стихотворении:

*Пусть возносит народ – а других я не знаю судей,
Словно высохший куст, – самомнение отдельных людей.
Лишь народ может дать высоту, путеводную нить,
Ибо не с чем свой рост на отшибе от леса сравнить.*

*Припадаю к народу. Припадаю к великой реке.
Пью великую речь, растворяюсь в её языке.
Припадаю к реке, бесконечно текущей вдоль глаз
Сквозь века, прямо в нас, мимо нас, дальше нас.*

В этом стихотворении, в финальных четверостишиях сконцентрировано образное эпическое, историческое, и одновременно лирическое и патетическое, глубоко личное понимание формулы «мой народ», потому что народ – не просто сумма людей, это страна с ее национальной историей, с речью, создающей народ и поэта, это не некая константа, это страна и народ, и отдельные люди, и их дела, и их победы, и страдания, и это источник вдохновения, дыхания, духовной жизни. Все в этом стихотворении важно: и образный строй, и длина строки, и синтаксис, и образы, которые притягивают другие, знакомые нам по поэтической речи предшественников и тех, кто идет за Иосифом Бродским.

Он вошел в поэзию вслед за поэтами фронтовиками, имевшими право в других обстоятельствах поэтически обдумывать суть силы народа:

*До сих пор не совсем понимаю,
Как же я, и худа, и мала,
Сквозь пожары к победному Маю
В кирзачах стопудовых дошла.
И откуда взялось столько силы
Даже в самых слабейших из нас?..
Что гадать! – Был и есть у России
Вечной прочности вечный запас.*

(Ю. Друнина. Запас прочности) [7].

Образ «вечной прочности вечный запас» – это сила духа, это защита предков, образ образа [1, 31] в котором чувствование родной земли и ее истории, – все это понимает Юлия Друнина, но, понимая, многие ее тогдашнего возраста не только не понимают, но и не хотят понимать, даже задуматься на мгновение об этом не хотят. Происходит это не потому, что «они другие», а потому что обо всем об этом никто никогда с ними ни в каких обстоятельствах не говорил, а теперь даже боится начать этот разговор. Стихи Иосифа Бродского – не просто хороший повод, но и самое необходимое, чтобы отправиться в мыслимый путь о том, что составляет духовно-нравственную основу пути, в противном случае – путь по пустой дороге, где нечем дышать.

Вот стихотворение Константина Симонова «Безымянное поле», можно начать и с него, – написано в 1974 году, позже, чем стихотворение И. Бродского, оно драматичнее, а имена полей сражений воссоздают в еще большей, чем у И. Бродского, конкретности трагическую и героическую историю Отечества: «В бело-зеленых мундирах,/ Павшие при Петре,/ Мертвые преображенцы/ Строятся молча в каре./...Впервые с Полтавского боя/ Уходят они на восток./ Из-под твердынь Измаила,/ Не знавший досель ретирад,/ Понуро уходит последний/ Суворовский мертвый солдат./ Гремят барабаны в Карпатах,/ И трубы над Бугом поют,/ Сибирские мертвые роты/ У стен Перемышля встают./ И на истлевших постромах/ Вспять через Неман и Прут/ Артиллерийские кони/ Разбитые пушки везут» [3] – это герои и воины других войн, из которых мы вышли победителями, это «карта сражений», запечатленная сердцем. С такой помощью, можем ли мы отступить, оставляя родину на поругание врагу? Первые годы Великой Отечественной войны, время отступлений К. Симонов всю жизнь носил в своей душе, носил так, что завещал развеять свой прах в тех белорусских трагических местах. Но чтобы так жить, надо быть сыном народа и Державы. Однако в стихотворении И. Бродского наличествует аллюзивный план и из Николая Асеева [5], его поэмы «Пламя Победы», которая писалась с 1941 по 1945 год:

Но если народ поднимается
в полный рост,
и волосы его
касаются звезд,
и руки его
распростираются вширь,
то даже и в маленьком сердце
растет богатырь.

Таков монументальный образ народа, а он заключает в себе множество – миллионы мужчин, женщин, детей, стариков, и так чувствовал большой поэт, сказавший афористично о народе, к которому имел счастье принадлежать. Перечитайте вновь стихотворение И. Бродского и сможете почувствовать и увидеть, что маркеры «народ», «рост», «звезд», столь важные для Н. Асеева, переплавлены с новыми смыслами молодым Бродским.

Стоит напомнить стихотворение Михаила Светлова «Итальянец», которое своеобразное послание убитому захватчику... И. Бродский пишет о своем народе, и этот образ создается в полемике с теми, кто пренебрежительно тогда говорил и сегодня с еще большим негативизмом говорит о народе [4], но ощущение такое, что М. Светлов – часть его личной истории, как и Я. Смеляков, может быть, светловские «Каховка», «Ночь стоит взорванного моста», «Гренада» – значат для него больше, чем «Итальянец».

Лучший путь для исследователя – путь от поэзии к прозе, причем к прозе не крупномасштабной. Рассказ, повесть, написанные участниками сражений и детьми тех, кто отдал жизнь в боях или не вынес тягот оккупации или блокады, – думаю, самый правдивый рассказ, пробуждающий в человеке человека во времена, когда есть иллюзия, что никакие духовные и нравственные ценности не нужны, что самой лучшей ценностью является частная собственность. И начало разговора о ценностях можно начать с уже указанных произведений, а можно с произведений, которые «падают в тональность» интересов современной молодежи: это фантастическая история Бориса Рахманина «Письмо» или «Письма в завтра и вчера», написанное в 1970-е годы XX века. Фантастика, фэнтези – то, что сегодня читаемо с большим интересом. Почмейстер Гаврила Васильевич Петухов, живущий в Ленинграде, доставляет письма в прошлое и будущее, и этот рассказ важен не только в эстетическом и духовно-нравственном отношении [2], это своеобразный психологический тренинг. Но у этого писателя есть еще повесть «Часы без стрелок», где смыслообразующим компонентом оказывается также своеобразная машина времени, но не как техническое изобретение, а как художественный прием, позволяющий разом постичь прошлое, настоящее и будущее, но не как абстракцию, а как часть судьбы людей, героев повести, да и реальной жизни. Часы без стрелок для 1970-х и даже 1980-х годов – фантастические часы, с одной стороны, а с другой, – механизм взрывного устройства. Ровно 40 лет назад под одной обложкой «Библиотеки юношества»

были опубликованы произведения, которые, парадокс, вошли в золотой фонд прозы для молодежи, но подавляющее большинство произведений из этого тома, даже если известны имена писателей, не рекомендованы для учебного и внеаудиторного чтения и не знакомы учителю литературы: Константин Воробьев «Крик», Константин Симонов «Третий адъютант», Николай Чуковский «Цвела земляника», Виктор Астафьев «Звездопад», Виктор Курочкин «На войне как на войне», стоящий как-то особняком рассказ Бориса Васильева «Пятница» [3], и в том числе и последнее названное Бориса Рахманина [11]. Именно в этих повестях созданы портреты молодых людей, которые защищали Родину, не собирались быть героями, хотели жить и любить, но:

*Мы были высоки, русоволосы.
Вы в книгах читаете как миф
О людях, что ушли не долюбив,
Не докурив последней папиросы.
Когда б не бой, не вечные исканья
Крутых путей к последней высоте,
Мы б сохранились в бронзовых ваяньях,
В столбцах газет, в набросках на холсте.
(Мы. Николай Майоров) [8]*

Ценнейшим фактом через десятилетия, и, думаю, через столетия будет осознание молодежью Великой Отечественной этого соборного «мы» при всей внешней невоцерковленности. Перечитать или прочитать эти небольшие произведения – означает оказаться на месте тех, кто только закончил школу и шагнул в бессмертие. Невозможно вступить на путь осмысления ценностных жизненных ориентиров, подлинно не приняв в свое сознание мысли о единстве «живых и мертвых», как об этом пишет поэт-фронтовик Сергей Островой в стихах «О самом страшном»:

*Солнце кровавилось в дымной мгле.
Красным снарядом било.
...Их уже не было на Земле,
А оно – было.
Волны неслись от скалы к скале,
Море гранит дробило.
...Их уже не было на Земле.
А оно – было.
Вечером к Адмиралтейской игле
Небо звезду прибило.
...Их уже не было на Земле.
А оно – было. <...> [9]* Дочитайте сами до конца.

В военной прозе в принципе не может не быть батального содержания, гибели и военных, и штатских, но понимание правды истории через художественную правду тех, кто видел это своими глазами, через портреты молодых людей, часто через автопортреты сегодня важнее, чем даже тогда, когда эти повести были опубликованы. Названия этих повестей, как правило, портретны и даже поэтичны, в их внутренней форме [1,31] мир, который мы, если мы люди и граждане Отечества, не можем не защищать. Вопрос в другом: наше внутреннее «я» не может осознавать себя без прошлого, в котором заключена жизнестроительность судеб тех, кто жил не ради своих сиюминутных радостей и страстей. И вот тут тот самый ответ, который дает Борис Рахманин в рассказе «Письмо», побуждая нас к мысли о нашей будущности: «еще бы **капельку**, малую **капельку любви, крохотную крупницу веры...**» [12], потому что капелька, крупница — вещи мизерно-малые — могут оказаться спасительными и для пишущего и думающего и для читателя!» [2, 103].

Литература

1. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (Поэтика и индивидуальность). Минералов Ю.И. – М.: «Гуманит, изд. центр ВЛАДОС», 1999. – 360 с.
2. Минералова, И.Г., Цуруева, П.Ш. Борис Рахманин: возвращение в строй (фантастическое и лирическое в стиле рассказа «Письмо»). // Книга в культуре детства. Т.3./Минералова, И.Г., Цуруева П.Ш. – М.-Ярославль, 183 с. – С. 91–103.
3. Минералова, И.Г. Взаимообусловленность документального и художественного в индивидуальном стиле прозы Бориса Васильева/ Минералова, И.Г./Самое точное время. Исследования и материалы. Васильевские чтения / ред. Меркин Г.С., Минералова И.Г., Соловьева Ф.Е.— Смоленск, 2014. — 247 с. — С.9-24.
4. Прилепин, Захар. Интервью радио «Комсомольская правда»/ Захар Прилепин. – Электронный ресурс: <https://www.kp.ru/daily/27098.7/4171195/> Дата обращения 27.02.2020.

Источники

5. Асеев, Н. Поэмы. Пламя Победы. Пермь: Пермское книжное издательство. 1977. – 160 с.
6. Бродский, И. Мой народ. Электронный ресурс: <https://soulibre.ru>. Дата доступа 10.02.2020.
7. Друнина, Ю. Запас прочности. Электронный ресурс: <https://rustih.ru/yuliya-drunina-zapas-prochnosti>. Дата доступа 10.02.2020.
8. Майоров, Н. Мы. Электронный ресурс: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/597080-nikolay-mayorov-my.html>. Дата доступа 10.02.2020.

9. Островой, С. Стихи о самом страшном. Электронный ресурс: <https://shturmpo.ru/pro-dengi/malchiki-kak-mne-o-mertvyh-o-vas-sergei-ostrovoi-stihi-o-samom.html> Дата доступа 10.02.2020.
10. Рахманин Борис. Письмо. Электронный ресурс: <https://libking.ru/books/sf-/sf/45101-boris-rahmanin-pismo.html>. Дата обращения 25.11.2019.
11. Огненные километры. Библиотека юношества. М.: Молодая гвардия. 1980. 464 с.
12. Рахманин, Б. Письмо/ Электронный ресурс: <https://e-libra.ru/read/123908-pis-mo.html>. Дата доступа 10.02.2020.
13. Симонов, К. Безымянное поле. Электронный ресурс: <https://rustih.ru/konstantin-simonov-bezymennoe-pole>. Дата доступа 10.02.2020.

I.G. Mineralova

Moscow state pedagogical university
e-mail: mig_mama@mail.ru

The axiological phenomenon of a historical fact in a work of fiction

Key words: historical fact, image system, inner form, dominant values, paraphrase

The article presents philological approaches to the comprehension of poetry and prose, dedicated to the fateful events of Russian history. The special role of the comparative historical method is demonstrated, which makes it possible to systematically study history in the forms presented in fiction literature. Novels and poems dedicated to the Great Patriotic War, its participants and heroes are selected as a material for the study.

И.А. Михалевич

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы
e-mail: irkahudoba@mail.ru

УДК 82.09

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ РОМАНОВ СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА

Ключевые слова: стиль, стилевая доминанта, С.И. Виткевич, роман, психологизм.

Данная статья посвящена изучению индивидуального художественного стиля известного польского писателя XX столетия Станислава Игнация Виткевича (Виткация). Рассмотрение понятия стиля позволяет нам изучать отдельные работы автора в связи с другими его произведениями, рассмотреть эволюцию характеров в них изображенных. В статье определяются основные стилевые доминанты писателя, а также описывается манера письма Виткация.

Термин стиль является одним из ключевых определений в литературоведении. Это сложное понятие, которое включает в себя различные элементы художественной формы: принципы построения художественного образа, устойчивые мотивы, иронию, гротеск, систему тропов и синтаксических фигур, соотношение сюжетности, описательности и психологизма и другие особенности художественной речи. Понятие стиль неоднозначно, в широком смысле слова под стилем понимают особенности литературных направлений, таких как например: классицизм, реализм, модернизм и другие [7, с. 132]. В узком смысле слова – это индивидуально-авторский стиль каждого конкретного писателя [7, с. 132]. В данной статье мы будем рассматривать именно индивидуально-авторский стиль романов известного польского писателя, художника и философа XX века Станислава Игнация Виткевича (Виткация).

Согласно Л. И. Тимофееву: стиль автора или индивидуально-авторский стиль – «единство основных идейно-художественных особенностей (язык, идеи, темы, характеры, сюжеты), которые обнаруживаются на протяжении всей творческой работы писателя» [9, с. 393]. Стиль легко опознать по одному фрагменту, так как он в отличии от элементов сюжета не локализован, а как бы разлит по всей структуре произведения.

Говоря о стиле, необходимо обратить внимание на такое понятие как стилевые доминанты, в системе которых наиболее отчетливо проявляется его целостность. По мнению А. Б. Есина, стилевые доминанты – это качественные характеристики стиля, в которых выражается художественное своеобразие [6, с. 140].

Существенным признаком каждого конкретного произведения является сюжетность, описательность и психологизм [2, с. 240].

Психологизм как стилевая доминанта ярко проявляется в романах Виткация, что обусловлено их философской и идейно-нравственной проблематикой, которая предполагает поиск себя, поиск личностной истины. Автор часто концентрирует внимание на внутреннем мире персонажа, его мыслях, переживаниях, чувствах. Недаром главные герои «Прощания с осенью», «Ненасытимости» и «Единственного выхода» это молодые люди, пытающиеся самоопределиться и самоутвердиться, ищущие смысл жизни в философии, любви, наркотиках.

Говоря о сюжетности, выражающейся в романах в том, что характеры героев и авторская позиция проявляются в первую очередь через сюжет, а также выражающейся в большом количестве перипетий, в напряженности действия [2, с. 239], можно отметить, что этот элемент, несмотря на его отдельные проявления в произведениях Виткевича не является доминантой его стиля. Свою авторскую позицию, описания польский писатель выражает прежде всего в отступлениях, называемых им «Информация». В «Ненасытимости» и «Прощании с осенью» такого рода отступления выступают в качестве композиционного целого. Это не просто высказывания автора, а своего рода иронически-дистанционные рассуждения по поводу событий, многие из которых лишь бегло упомянуты. Она как бы останавливает действие, показывая то, что важно в данный момент, здесь и сейчас. Роману «Единственный выход» также присуще наличие «Информации», однако здесь Виткаций дает свои комментарии, не отрываясь от целостного текста произведения, давая пояснения в скобках, например:

«Его единственному другу Марцелию Кизер-Буцевичу, художнику (но художнику настоящему, какого, кажется, до сих пор не было во всей мировой истории, а не какому-нибудь там натуралистическому халтурщику – ибо по сравнению с недостижимым совершенством природы каждый – халтурщик, у которого только и есть общего с живописью как искусством, что он свиной щетиной да конским волосом размазывает по холсту цветное месиво), было уже 28 лет от роду...» [3, с. 2].

Суть описательности состоит в том, что писатель в своем произведении большое внимание уделяет статическим моментам бытия, подробному описанию предметов и явлений. Для стиля Виткевича не характерно детальное воспроизведение внешнего мира, он не заостряет внимание читателя на подробном описании внешности героев, пейзажей, вещей, интерьеров. Как справедливо отметил исследователь творчества польского автора А. Б. Базилевский: «У изображенного Виткевичем мира нет четких очертаний, он пульсирует, двоится, расплывается на глазах» [1, с.130].

В зависимости от типа художественной условности литературоведы выделяют две стилиевые доминанты: жизнеподобие и фантастика [2, с. 240]. Несмотря на то, что зачастую в литературных произведениях сложно провести границы между жизнеподобием и фантастикой, проанализировав романы Станислава Игнация Виткевича, мы приходим к выводу, что им в большей мере свойственна фантастическая стилиевая доминанта, которая проявляется в его произведениях в форме гротеска, при этом фантастическое смешивается здесь с обыденным и даже пошлым.

Касательно художественной речи Есин А.Б. выделяет три пары стилиевых доминант: стих и прозу, номинотивность и риторичность, монологизм и разноречие [6, с. 142]. Рассмотрим более детально две из них.

Номинотивность и риторичность связана с частотой использования образных и языковых средств, тропов, лексики ограниченной сферы употребления. Номинотивность подразумевает простой и естественный синтаксис, отсутствие или редкое употребление средств языковой образности и выразительности, а риторичность, наоборот, пестрит разнообразными словесно-речевыми образами.

Стилистика романов Виткация склоняется в большей мере к риторичности, нежели к номинотивности, об этом свидетельствует обилие в речи писателя варваризмов, неологизмов, сравнений, градаций, метафор, вульгаризмов. Именно с их помощью выражается нестандартность авторского слова польского автора. А наличие большого количества варваризмов (слов чужого языка) – одна из основных отличительных черт «Прощания с осенью», «Ненасытимости» и «Единственного выхода». Это заимствования из немецкого испанского, французского, английского, итальянского, русского и латинского языков, используемые писателем в различных целях (замещение отсутствующего польского эквивалента, придание местного колорита, указание на социальный статус говорящего, придание новизны выражению) [8, с. 127].

Он ведь мог не позволить Зипеку пойти на этот «Kinderbal», как он называл вечера у княгини [4, с. 36].

Он уже не сможет из этой магмы сотворить (хоть) что-нибудь «intelligible» [3, с. 6].

– Peuh, – сказал он по-французски. – Случались у нас вещи стократ хуже [5, с. 31].

Монологизм как стилиевая доминанта, по мнению А.Б. Есина, предполагает единую речевую манеру для всех персонажей, а разноречие может быть представлено двумя вариантами: как взаимодействующие речевые манеры персонажей и повествователя и как взаимно изолированные [6, с. 143–144]. Стилю Виткация в большей мере характерно разноречие, что можно отметить в романах «Прощание с осенью» и «Ненасытимости». Произведение «Единственный выход», несмотря на присутствие в нем черт разноречия, характеризуется в большей степени монологизмом, это связано с тем, что «Единственный выход» более схож с философским трактатом, нежели с романом жанром. Об этом свидетельствуют строки А.Б. Базилевского: ««Единственный выход» – беллетризованная «мыслитель», в которой элементы сюжета сохранены, но фабульный тон отжат до наме-

ка. Изредка автор с явной неохотой идет на формальные уступки жанру романа, но повествование неудержимо перерастает в трактат» [1, с. 135].

Очевидно также, что романы польского писателя окрашены его творческой индивидуальностью. Это проявляется и в выборе места действия, например, в «Прощании с осенью» определенные события происходят в Зарытье (видоизмененное название Закопане), где сам Виткаций любил проводить время. В Закопане начинается также история главного героя «Ненасытимости» Генезипа Капена. Это и рассуждения героями романов Виткевича на философские темы, а философия, как известно, один из аспектов творческой жизни писателя. Недаром именно философия и религия выступают фоном его романов. Это и упоминание самой личности автора в произведениях, при этом личность писателя проявляется не только в темах, характерах, сюжете, но и в языке романов. Например, в романе «Единственный выход» главный герой Изидор, «философ-дилетант», как назвал его сам автор, обращается к философским трудам Виткевича:

Он страдал от восхищения, которого не мог выразить силами своего бездарного понятийного аппарата, самое большее, что он мог, – это взять за основу эстетическую систему формы Виткевича и написать псевдонаучную статейку, но говорить об этом он не мог – нет, нет [3, с. 177].

Единство идейно-тематической основы романов сказывается у Станислава Игнация в единстве характеров, которые он показывает в своих трудах. Как правило, они похожи друг на друга. В каждом романе Виткация мы встречаем такие типы характеров как: демоническая женщина (Геля Берц в «Прощании с осенью» и княгиня Ирина Всеволодовна ди Тикондерога в «Ненасытимости»), художник (несостоявшийся художник Атаназий Базакбал в «Прощании с осенью» и Генезип Капен в «Ненасытимости»), философ (главный герой романа «Единственный выход» философ-дилетант Изидор Смогожевич Вендзеевский), революционер-диктатор (Саetan Темпе в «Прощании с осенью» и генерал-квартирмейстер Войцех Эразмович Коцмолухович в «Ненасытимости»).

Художественная закономерность произведений Виткевича состоит также в том, что внешне, несмотря на то, что его манера письма непоследовательная и бессвязная, всем романам предана четкая структура. Они поделены на главы, главы имеют свое название, но при более детальном рассмотрении, мы приходим к выводу, что композиция романов фрагментарна, контуры ее размыты отступлениями автора. Здесь много всего: и человеческая психология, и религия, много философии, даже с отсылками к конкретным учениям, и проблемы социального характера. Отдельное место занимает последний неоконченный роман Станислава Игнация Виткевича «Единственный выход», где сохранены элементы сюжета, но тем не менее все повествование плавно перетекает в философский трактат.

Следовательно, в стиле отражается то неповторимое, лично присущее писателю, что отличает его от других авторов. Стиль писателя улавливается, прежде всего, в языке, а уже затем восходя от языка к характерам, то есть во всех основных особенностях его творчества. Таким образом, мы установили, что основными стилевыми доминантами в романах Виткевича являются психологизм, разноречие и фантастика. Произведения автора окрашены творческой индивидуальностью писателя, наполнены множеством элементов и смыслов.

Все вышесказанное, позволяет нам сделать вывод, что Станислав Игнаций Виткевич, несомненно, обладает оригинальным индивидуально-авторским стилем, создавая в своих романах неповторимую атмосферу эмоций и страстей и всецело погружая в них своего читателя.

Литература

1. Базилевский. А. Б. Виткевич: повесть о вечном безвремени / А. Б. Базилевский. – М. : Наследие, 2000. – 197 с.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины / Л. В. Чернец [и др.] ; под науч. ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа; Академия, 1999. – 556 с.
3. Виткевич, С. И. Наркотики. Единственный выход/ С. И. Виткевич ; [перевод с польского Ю. Чайникова ; послесловие и примечания А. Базилевского]. М. : Вахазар : РИПОЛ классик, 2006. – 382 с.
4. Виткевич, С. И. Ненасытимост: роман / С. И. Виткевич ; [перевод с польского Ю. Чайникова ; послесловие и примечания А. Базилевского]. М. : Вахазар : РИПОЛ классик, 2004. – 633 с.
5. Виткевич, С. И. Прощание с осенью: роман / С. И. Виткевич ; [перевод с польского Ю. Чайникова ; послесловие и примечания А. Базилевского]. М. : Вахазар : РИПОЛ классик, 2006. – 460 с.
6. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения/ А. Б. Есин. – 3-изд. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
7. Мещеряков, В. П. Основы литературоведения: учеб. пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов [и др.] : под общ. ред. В. П. Мещерякова. – М. : Дрофа, 2003. – 416 с.
8. Михалевич, И. А. Художественное своеобразие романа Станислава Игнация Виткевича «Прощание с осенью» / И. А. Михалевич // Вестник БарГУ. Серия: педагогические науки. психологические науки. филологические науки. – 2018. – С. 124-129.
9. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы : учеб. Пособие / Л. И. Тимофеев. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1976. – 448 с.

The art style of the novels by Stanislaw Ignacy Witkiewicz

Keywords: style, style dominant, S. I. Witkevicz, novel, psychologism.

This article is devoted to the study of the individual artistic style of the famous Polish writer of the twentieth century Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Consideration of the concept of style allows us to study individual works of the author in connection with his other works, to consider the evolution of the characters depicted in them. The article identifies the major stylistic dominants of the writer, and describes the manner of writing of Witkacy.

Я.С. Михеенко
Московский педагогический государственный университет
e-mail: oyana095@mail.ru

УДК 821.161.1-322.1:17.02(045)

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РАССКАЗА А.П. ГАЙДАРА «ДЫМ В ЛЕСУ»

Ключевые слова: духовно-нравственное становление личности, герой, сюжетобразующая деталь, психологический параллелизм, стиль.

В статье анализируется стиль писателя А.П. Гайдара на примере его рассказа «Дым в лесу», художественные приемы, формирующие нравственный потенциал рассказа, семантику названия, а также образ героя.

Рассказ «Дым в лесу» был написан автором в 1939 году (опубликован в журнале «Пионер»). К этому времени им уже были созданы многие его рассказы и повести и как художник слова А.П. Гайдар достиг совершенного мастерства. Продолжая художественно исследовать нравственно-психологическое становление героя, который преодолевает внешние препятствия, а главное, научается решать серьезные внутренние проблемы, автор и в данном рассказе обращается к такой модели построения произведения.

Многие литературоведы отмечали закономерную черту прозы А.П. Гайдара, присущую всему его творчеству – гуманистический пафос, и задача состоит в том, чтобы увидеть и объяснить, какие приемы писатель использует, формируя этот пафос. Конструктивно-методологическое в произведении разрешается благодаря индивидуальному стилю. Основным приём, используемый автором для осмысления внутреннего мира героя – психологический параллелизм: «Природа в произведениях А.П. Гайдара не молчаливый свидетель событий <...> она сопереживает, сочувствует героям, персонажам, оказавшимся в водовороте событий и даже участвует в них, предупреждая об опасности, <...> через описание природы выражается сосредоточенность на внутреннем мире, <...> пейзаж поэтому психологичен. Изменения в природе сопряжены с изменением в состоянии, настроении героев» [3, с. 24]. Сюжет произведения прозрачен. Володя потерялся в лесу. Вечер. Мальчик плутает кругами, боится встретить опасное дикое животное: «Уже давно скрылось солнце. Огромная луна сверкала меж облаков. А дикий путь мой был опасен и труден» [6, с. 20]. Темнота ночи обуславливает тяжёлое психологическое состояние героя. Путь его опасный, трудный – все эти слова наполнены значением труднопреодолимого препятствия.

Встречей с лётчиком Федосеевым препятствия не заканчиваются, и мальчика ждёт ключевое испытание. Как бы ни хотелось ему остановиться, он должен идти вперёд: «Тяжёлое дело, спасая человека, бежать через чужой, угрюмый лес, к далёкой реке Кальве, без дорог, без тропинок, выбирая путь только по солнцу» [6, с. 28], но «упорно продвигался я вперёд, изредка останавливаясь, вытирая мокрый лоб» [6, с. 28]. Герой не отступает перед трудностями, идёт один сквозь незнакомый лес, без ориентиров (солнце зашло), рядом с бушующими пожарами. Безвыходность положения показывается автором и чрез внутренний монолог героя: «вот она жизнь <> живёшь, ждёшь, вот, мол, придёт какой-нибудь случай, приключение, тогда я... я... а что я? Там разбит самолёт. Туда ползёт огонь. Там раненый лётчик ждёт помощи. А я, как колода, лежу на траве и ничем помочь ему не в силах» [6, с. 29].

Но читатели понимают, что мальчик справится, найдёт путь к реке и обязательно её переплывёт, когда сама природа в рассказе оживает: «Звонкий свист пичужки раздался где-то совсем близко <...> я открыл глаза и почти над головой у себя, на стволе толстого ясеня, увидел дятла. И тут я увидел, что лес этот уже не глухой и не мёртвый <...> я вскочил, бросился в кусты и радостно вскрикнул, потому что <...> катила свои серые воды широкая река Кальва» [6, с. 29]. Оживает

герой, его надежды на счастливый исход, положение уже перестаёт быть безвыходным, и читатель уже заранее догадывается о последующих событиях.

Таким образом, основной нравственный посыл автора в этом рассказе таков: каким бы сложным ни было положение, в котором ты оказался, никогда нельзя отчаиваться, нужно взять на себя ответственность за свои поступки, за жизни окружающих и идти до конца, и пусть эта дорога будет трудна, но она преодолима.

Однако, кроме «традиционного» для А.П. Гайдара сюжета, нравственные и духовные ориентиры прослеживаются и на других уровнях текста. Уже на первых страницах читаем: «на неё напал незнакомый вор-мальчишка и вырвал из её рук конфету» [6, с. 4]. Автор прямо называет такого героя «вором», словом стилистически окрашенным, резко оценочным. И не важно, что тот вырвал у девочки из рук всего лишь конфету. Для автора данный поступок непростителен. Что бы ни взял человек без спроса, он поступил не по чести. Он «мальчишка», как пренебрежительно называет его автор (не мальчик или как-то ещё). И далее тема присвоения чужого продолжается А.П. Гайдаром: «Потому что если все люди будут подъедать уже обсосанные кем-то конфеты, то толку от этого получится мало» [6, с. 5]. Автор вкладывает в слова мальчика мысль о том, что любое нарушение нравственных правил, несёт отрицательные последствия для обеих сторон, и любое преступление наказуемо. «Услыхав жалобный Фенин крик, я, как ворон, слетел с крыши и вцепился сзади в спину мальчишки» [6, с. 5]. Приём психологического параллелизма демонстрирует нам наказание за кражу: вор пойман хищником и сам превратился в жертву.

В рассказе тема ответственности разворачивается постепенно, впрочем, как и в других произведениях А.П. Гайдара («Судьба барабанщика», «Тимур и его команда», «Дальние страны»). В присущей автору манере он переводит её из плоскости «ответственность взрослых за детей» в плоскость «ответственность ребёнка за ребёнка»: «Это – его ощущение детей и отношение к ним, как к равным себе. Это его глубокая убеждённость в том, что дети и взрослые – не два разных мира, а один. Это отсутствие даже малейшего оттенка снисходительности в отношении к детям» [2, с. 32], кроме того, «в детских повестях А.П. Гайдара взрослые персонажи не отходят на периферию, они равноправны с героями-детьми» [4, с. 127]. Таким образом люди в этом отношении уравниваются, а становление личности начинается с детства: «А когда мы переходили по доске канаву, ту, что разрыли водопроводчики, то я крепко держал Феню за воротник, потому что было ей тогда года четыре, ну, может быть, пять, а мне уже давно пошёл двенадцатый» [6, с. 5]. Подросток защищает и младшую девочку Феню (спас от вора-мальчишки), и себя (аргументированно отстаивает свои интересы перед мамой), и взрослых (лётчика Федосеева). Именно таким и должен быть, по мнению автора, современный ребёнок.

Ответственными должны быть не только дети, но и взрослые по отношению к детям. Одной из сюжетобразующих деталей становится игрушечный браунинг героя. Он – показатель его «взрослости». Сначала он только игрушка для мальчика, «оловянный, совсем не похожий на настоящий» [6, с. 13]. Позже он становится идентификатором взрослости героя: «вдруг стукнулся лбом об орден на груди высокого человека <...> сильной рукой человек этот остановил меня. Посмотрел на меня пристально и вынул из моей руки оловянный браунинг. Я смутился и покраснел. Но человек не сказал ни одного насмешливого слова. Он взвесил на своей ладони моё оружие. Вытер его о рукав кожаного пальто и вежливо протянул мне обратно» [6, с. 18]. Комиссар эскадрильи с большим вниманием отнёсся к детской забаве Володи как к увлечению взрослого человека, тем самым утвердив в мальчике внутреннюю опору.

Позже браунинг появляется в тексте в третий раз уже в качестве символа ушедшего в прошлое детство: «Я подошёл к берегу, вынул из кармана тяжёлый оловянный браунинг, повертел его и швырнул в воду. Браунинг – это игрушка, а теперь мне не до игры» [6, с. 30]. Герой окончательно прощается с детством. Его переход ко взрослости, своего рода инициация заключается в преодолении реки. Чтобы совершить её, необходимо в прошлом оставить детские забавы, что и делает герой. Игрушка-оружие превращается таким образом в показатель этапов внутреннего становления Володи.

Кроме того, в рассказе поднимаются вопросы не только нравственных, но и духовных ценностей. Существует всеобщее мнение о том, что для А.П. Гайдара не существовало вопросов веры, что социализм диктовал атеистическое мировоззрение и что именно его автор «проводил» в своих произведениях: «А.П. Гайдар настойчиво, едва ли не в каждом из своих произведений убеждает читателей в том, что Бога нет» [1, с. 8]. Однако в рассказе мы встречаемся с совершенно противоположной ситуацией. Лётчика Федосеева, отца Фени, читатели видят лежащим раненым в лесу около сбитого самолёта. Он не может двигаться, поиски его идут совершенно в других местах, и он знает об этом. Кроме того, совсем рядом бушует пожар, и шансов на спасение практически нет. И в этой критической ситуации, увидев пришедшего мальчика, лётчик произносит: «Гей, чудное виденье, с каких небес по мою душу?» [6, с. 24]. Чудом называет он сам пришедшего спасителя. И прислали его именно «небеса». Поэтому закономерен и следующий вопрос лётчика спасителю:

–Ты в Бога веруешь?

–Что вы, что вы! – удивился я. – Да вы меня, Василий Семёнович, наверное, не узнали? Я же в вашем дворе живу, в сто двадцать четвёртой квартире.

– Ну, вот! Ты нет, и я нет. Значит, на чудеса нам надеяться нечего [6, с. 25].

Интересно, что в критической ситуации герои заводят разговор про Бога. Конечно, Федосеев верит в него. Володя же прямо на этот вопрос не отвечает. Воспитанный советским обществом, он должен был ответить сразу «нет», однако этого не происходит. Мальчик уходит от ответа, возможно потому, что и сам не знает точного на него ответа. Не даёт его прямо и автор. Однако сама ситуация, в которой находятся герои, чудо, «присланное небесами» и то обстоятельство, что вопрос веры прозвучал и остался без ответа, говорит нам о том, что и рассуждать на подобные темы, когда надо прийти на помощь, просто неуместно, тогда как прозвучавший вопрос вносит в содержание произведения поэтические смыслы.

«Творчество А.П. Гайдара является не чем иным, как отражением своеобразной картины мира, воплощающей духовные ценности русского народа и мировоззрения писателя» [5, с. 39], а рассказ «Дым в лесу» продолжает череду произведений автора о внутреннем становлении героя, попавшего в трудную ситуацию, при этом является материалом для нравственного и духовного становления личности его читателей. Почему же автор не даёт декларативных ответов на поставленные в рассказе нравственные вопросы? «Дым в лесу» – импрессионистически-пейзажное название, своеобразная сюжетобразующая зарисовка, позволяющая отправиться вслед за героем и вместе с ним пройти психологический тренинг.

Литература

1. Атрошенко А.Ф. Путь к свету: о языковой картине мира А.П. Гайдара. Сб. ст. / Моск. пед. гос. ун-т, Арзамас. гос. пед. ин-т им. А.П. Гайдара – Арзамас : АГПИ, 2001.
2. Казачок. Гайдар в критике и литературоведении: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Волгоград, 2005.
3. Климкова Л.А. Природа в художественной картине мира А.П. Гайдара. // А. Гайдар и круг детского и юношеского чтения: материалы XVI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием "Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения", посвященной 110-летию со дня рождения А. П. Гайдара. – Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2014.
4. Кондратьев Б.С. Образ ребёнка у Ф.М. Достоевского и А.П. Гайдара Сб. ст. / Моск. пед. гос. ун-т, Арзамас. гос. пед. ин-т им. А.П. Гайдара – Арзамас : АГПИ, 2001.
5. Филиппова Л.В. духовно-нравственный потенциал глаголов звучания в произведениях А.П. Гайдара. Л.В. Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения: сборник статей / Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского – Арзамас : Арзамасский фил. ННГУ, 2018.

Источники

6. Гайдар А.П. Дым в лесу. – М.: Директ-Медиа, 2014.

Y.S. Mikheenko

Moscow Pedagogical State University
e-mail: oyana095@mail.ru

The spiritual and moral potential of the story A.P. Gaidara "Smoke in the Forest"

Key words: spiritual and moral formation of personality, hero, plot-forming detail, psychological parallelism, style.

The article analyzes the style of the writer A.P. Gaidar on the example of his story "Smoke in the Forest", artistic techniques that form the moral potential of the story, the semantics of the name, as well as the image of the hero.

Д.А. Молчанова

Российский государственный гуманитарный университет
e-mail: dea.vampiria@gmail.com

УДК 821.161.3-1:94(470)"1914-1918"

ПОЭЗИЯ ЗМИТРОКА БЯДУЛИ В СВЕРХТЕКСТЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ: "ЧАЛAVEЧЬЯ ЗАКОНЫ ТУТ НЕ ХОЧУЦЬ ПАНАВАЦЬ"

Ключевые слова: свёрхтекст, бинарные оппозиции, мифопоэтика, Первая мировая война, белорусская поэзия.

Тексты З. Бядули, написанные в годы Первой мировой войны, впервые анализируются с опорой на мифопоэтический код, и рассматриваются как элемент свёрхтекста Великой войны.

Проблемы, связанные со спецификой формирования и бытования свёрхтекстов, прочно вошли в состав приоритетных в исследовательской практике. Диапазон свёрхтекстов, обретающих традицию научного описания, расширяется, и в поле зрения литературоведов попадают топонимные, или локальные (петербургский, московский, венецианский, пермский), именные (пушкинский,

наполеоновский, онегинский), событийные (текст Отечественной войны 1812 г., Великой Отечественной войны) сверхтексты, а также метасверхтексты (работы Ю. Манна о Гоголе). В этой связи вопрос о возможности рассмотрения текста Первой мировой как сверхтекста вполне закономерен и требует разрешения.

Интерес к категории сверхтекста объясняется культурной значимостью такого рода системы текстов. Эти «словесно-концептуальные образования» [2, с. 100] образуют особое художественное пространство в поле национальной культуры и тем самым оказывают влияние на её развитие и предоставляют материал, необходимый для изучения и понимания определённой культуры. Факт наличия сверхтекста, сформировавшегося вокруг места, имени, события или другого текста, говорит об особой значимости «ядерного компонента» и о «памяти культуры», что доказывает необходимость научной рефлексии.

Под сверхтекстом мы будем понимать систему текстов, объединённую не столько на основании тематической общности или единства замысла отдельных авторов, сколько за счёт «единой мифотектоники» [3, с. 123], т.е. культурного кода, который через этот сверхтекст реализуется в различных вариантах.

Феномен Первой мировой войны потенциально способен стать ядром для формирования сверхтекста. Война предоставляет не только исторический и культурный, но и мифологический субстрат. Бинарная оппозиция «мир – война» является универсальной наравне с такими парными концептами, как «свой – чужой», «добро – зло», «жизнь – смерть». С ней связан не менее «базовый» сюжет о перерождении (смерти и возрождении, схождении в ад и т.п.). Мировая война, таким образом, представляет собой трансформацию весьма архаичной универсалии и претендует на статус центрообразующей структуры. Она, подобно чёрной дыре, создаёт притяжение, которому культура не может сопротивляться, и порождает центростремительные силы, образующие сверхтекст. Более того, культура в таком случае становится единственной «реальностью», которая способна противостоять войне, если мир утрачен более чем полностью.

Если мы ставим перед собой задачу сформировать представление о едином сверхтексте Первой мировой войны, имеет смысл построить «тексты» отдельных писателей о войне и произвести отбор «субстратных» элементов.

В период с 1914 г. под 1917 г. белорусский автор, представитель еврейской диаспоры, поэт-романтик Змитрок Бядуля написал ряд стихотворений, которые, по нашему мнению, формируют сверхтекст.

В начале осени 1914 года было написано стихотворение «Мяцежнік» [1, с. 83 – 85]. Оно состоит из трёх частей: предостережение юноше, который собрался на войну; ответ юноши; вывод, итог. Первая часть начинается с трёх назывных предложений: *Смерць... Бура... Трывога...* В этих образах, повторяющихся у разных поэтов, узнаётся война. Далее она предстаёт в образе дикой охоты: *«Пад небам імчацца чырвоныя коні, / Пярун з навалніцай / рагочуць на гонях»*. В германской мифологии существует представление о сонме призраков, несущихся по небу всадников и гончих псов, возглавляемых Одним, предводителем воинства из мертвецов. Позднее в роли всадников стали видеть проклятых грешников. Так или иначе, образ дикой охоты символизирует хаос. Красные кони, несущие всадников, отсылают к «рыжему» всаднику Апокалипсиса – Войне, а также к символике крови, которая дальше непосредственно появляется в стихотворении. Дополняют образ войны как хаоса содрогания (*дрыготы*) и вихрь (*віхорыцца ўсё на зямлі*). Результат – *«кроў і руіны»*. Смерть предстаёт в образе фигуры с косой, которой она срезает «цветку-расліну», что задаёт ориентиры для формирования аграрной метафоры. Ещё один образ, тесно связанный со смертью, – ворон (*груган*), который отнесёт кости *«асілка-юнака»* на поле.

В следующей строфе юноша (*асілак-юнак*) отвечает на предостережения перформативными высказываниями (*Пайду я! Злавацца! Хмялець! Загарэцца!*). Он так же силён, как и война: если война – «віхровыя хвалі», то он – сын мятежного моря с бурей в груди, если война пожар, то он тоже «загорится». Против грозowych туч он предстанет в образе сокола, символически связанного со свободным духом и победой. Он готов кинуться в бурю и пожар, он – *«вольны мяцежнік», «сонечны воін», «гром-зоратканец»*. Лирический герой предстаёт в сопровождении образов, связанных с верховным божеством: солнце, гром, огонь. Он воюет с вековой тьмой и *«волю з жалезных клыкоў вырывае»*. Такая деталь, как железные клыки, может отсылать к ещё одному образу германской мифологии – Фенриру, хтоническому чудовищу-волку, который, согласно «Старшей Эдде», перед концом света проглатывает солнце. Так, война ассоциативно и символически связывается с последней битвой богов и хтонических чудовищ, воплощений хаоса. Здесь мы видим реализацию заявленного нами сюжета о смерти-возрождении, по крайней мере – первого элемента этого сюжета. Выбор данного сюжета подкрепляется образами огня и пожара (*полымя, пажары, злосць агнявая*), которые формируют «мотив палингенесии» – возрождения после (в результате) мирового пожара.

Лирический герой стихотворения воплощает романтический тип героя: сильная личность противостоит несовершенному миру: «за здэкі, за кроў, за шмат слёз». Он не принадлежит несовершенному земному миру: «Мне крок ад зямлі да нябёс!» – и перерождается в небесный огонь.

Заключительная, третья часть стихотворения даёт оценку поступку героя, его желанию броситься навстречу войне и силам зла: в этом есть смелость и отвага, хотя он никогда не вернётся и «яго не ўбача ўжо матчына вока». Его «бунтарский» путь заканчивается перерождением в образе зарницы в небе (прослеживается связь с молнией, божественным огнём; в контексте отважного поступка символ выступает в своей положительной ипостаси). Людям, как правило, нужны герои, и поэтому «Ён – Шчасце, Ён – Мара Адважных людзей, Ён – песня Старых і дзяцей». Такой герой не принадлежит реальности, он мечта, он факт искусства, частица совершенного, идеального мира.

В отличие от искусства, действительность далека от «идеального» мира. В стихотворении «Ад крыві чырвонай...» [1, с. 85] поэт рисует картину войны, близкую по духу к экспрессионизму. За войной сразу закрепляется статус выдающегося события: «*бітва, як ніколі... бітва, як нідзе...*».

В стихотворении снова фигурирует образ вихря. Интересно, что в данном тексте мы можем наблюдать смешение бинарных оппозиций верха и низа: «*у зямлі глыбока рыліся шрапнелі, над зямлёй высока віўся самалёт*». И, что самое важное, смешиваются «свои» и «враги»: «*ціхія сялібы нішчаць “свій” і “вораг”*».

Война и её атрибуты приобретают сходство с живыми существами: смерть принимает парад, подобно генералу; пушки кашляют огнём. Война буквально идёт на небо и на земле: в землю застревают шрапнели – в небе вьётся самолёт, небо затуманено сизо-дымным порошком, реки превращаются в поток хмельной крови (а война, соответственно, в тризну).

Кровь и вино являются взаимозаменяемыми символами, в жертвоприношении вино замещает кровь и подменяет собой самую ценную из возможных жертв. Но вино оказывается кровью, а символическая смерть – буквальной: небывалая доселе битва оказывается настолько внушительной, что даже воплощение ненасытной смерти – вороньё – тонет в льющейся крови. Никто не выжил, никто не переродился.

В стихотворении «Не мы» [1, с. 86] война представлена в образе бала, кровавой забавы, праздника, на котором играют вальсы на «жудкіх цымбалах». Образ бала не случаен. Первоначально праздника (праздник Нового года, дни страстей и рождества, майские гуляния и т.д.) были связаны с земледельческой обрядностью. Любое празднование сопровождалось обычно обильным пиром (данная традиция уходит корнями в эпоху, когда бог, человек, животное, злак, объект и субъект поедания и жертвоприношения не различались), что символизировало жертвоприношение (смерть) и обеспечивало плодородие (жизнь) на будущий год. «Кривавая забава» войны, инициированная «*дзікай зграяй*» завершается не перерождением, а гибелью.

Стихотворение «Вайна» [1, с. 86] начинается строкой: «*Ад людскіх ад трупай нівы насыцеюць*», в которой реализуется аграрная метафора: жертвенная кровь насытит нивы (буквально смешиваются поедание и жертвоприношение). Результатом такой богатой жертвы должен стать обильный урожай, но дальше в стихотворении мы имеем последовательное разрушение бинарных оппозиций и всех ориентиров: с небес проливается град из железа, скалы размягчаются от крови; брат идёт на брата; перестают различаться ночь и день (*удзень да начы, уначы да дня*). Война – «*як ніколі дзікая разня*», «*дзікая гуляня*», «*ігрышча Смерці*». Снова метафора праздника, которая не приводит к перерождению. Строки «*Ад разрыўнай кулі бацька з крыкам ляжа, / апаганяць жонку, возьмуць у палон*» частично также соотносятся с земледельческой обрядностью (смена и обновление царя-жениха, об этом см. О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» [4, с. 81 – 89]). Тем не менее, обновление не наступает. Наоборот: сейчас в мире только плач и стон, а что будет дальше – никому неизвестно, «*час сляпы не кажа*». Здесь проявляет себя мрачное мироощущение поэта: он не видит за войной светлого будущего, вовсе не уверен в его существовании.

На контрастах построено стихотворение «*І будзе на палях трывожная работа*» [1, с. 87]. Стихотворение обращено к солдату, который вынужденно уходит на войну: «*пагналі бізуны*». В любую погоду, невзирая на усталость, солдат будет работать в поле. Война предстаёт в образах земледелия:

Давай зямлю **араць** гарматамі тым часам,
А тысячамаі куль затым **баранаваць**,
Гнаіць крывёй людскай і дымным цёплым мясам,
Штыхамі **растрасаць**.

І пойдзе так **сяўба** – жалеза і патроны,
І буйны **колас-смерць** пад сонцам зашуміць.
Пагібель будуць **жаць** і пошасці і стогны,
Пакуту **малаціць**.

На поле, засеянном патронами, политом кровью, взойдут пакуты, пошасці і стогны, а также наиболее интересный среди них образ-антоним «колос-смерць». Вместо колоса – символа жизни,

всходит на полях смерть. Все образы в этих строфах искажают своё значение: то, что должно нести жизнь, способствовать плодородию, становится инструментом для приумножения смерти.

Снова посредством фразеологизма «і дзень і ноч» время замыкается, наступает «агнявое вяселле» (празднество перерождения, умноженное на два), солдат оказывается мертвецом («З вачэй тваіх зірне шаленства каламуць. Кашуля пагніе на адзічальым целе, І чэрві загрызуць»), а мир внезапно превратился в царство смерти: вместо весенних роз пахнет гнилью, вместо песни соловья звучит пушечная «капелла», вместо дома – могильная яма. Когда поля будут засеяны снарядами, а вместо урожая взойдёт колос-смерть, голод, подобно волку, «у грудзі роднай маткі запусціць востры зуб». В результате на земле царят вестники конца света, всадники Апокалипсиса – Мор (пошасці), Война, Смерть и Голод.

В стихотворении «Браты» [1, с. 87 – 89] представлен вариант бытования в Великую войну концептов «свой – чужой». Один брат, рискуя собой, стремится вытащить на себе раненого брата. Сил придаёт осознание родства, «сваяцтва»: «На плячах цяжар жывы / надае ахвоты». В последней строфе оказывается, что брат тащил на плечах не своего брата, а противника.

На войне становится невозможно различать «своих» и «врагов». У смешения этих двух концептов есть два пути: либо все превращаются во врагов и подлежат взаимоуничтожению, либо же все люди – братья, все должны жить. Если пойти по первому пути, землю займёт Смерть (как это происходит в стихотворении «Вайна»).

Ещё один вариант войны как праздника представлен в стихотворении «Юда жэніцца...» [1, с. 92–93]: война – это пир, «вяселле», «пьякельны карагод», на котором женятся Иуда и Смерть. В стихотворении нам видится вариант сюжета, который можно условно назвать «сатурналии»: раб на месте царя (Иуда на месте Христа), подставной жених и подставная невеста: «в их присутствии – смена и обновление царя-жениха, круговой переход из фазы смерти в фазу жизни» [4, с. 83]. Только воцарение Иуды и его «маладухі» Смерти объясняет то, что творится на земле: «Чалавечыя законы тут не хочуць панаваць»; «Няма сэрцу. Няма жалю. Няма людскасці ў душы»; «Звер пануе».

Стихотворение «Сухавеі» [1, с. 95] состоит из трёх частей, начинающихся стихом «Скачуць-плачуць сухавеі». Сухой – это сухой и горячий ветер, приносящий засуху. В стихотворении ветра носится над опустевшей выжженной землёй, по которой прошла война-пожар. Даже ночью всходит солнце – это зарево пожара (смешение дня и ночи). Актуализируется мотив палингенесии: «Плуг сталёвы з’есць іржа, / а сялібу з’есць пажар».

Мифологическим субстратом свертхтекста Великой войны, сложившийся в поэзии З. Бядули, выступает, таким образом, архаичный сюжет о «смерти-перерождении», который трансформируется с учётом распада бинарных оппозиций и неразличения концептов «свой» и «чужой», «жизнь» и «смерть». Мифопоэтическая картина мира строится за счёт архетипического сюжета и сквозных мотивов и образов (смерть, буря, вихрь, пожар, вороны, волки, кровь и вино, свадьба и пир). Особенность данной картины мира заключается в том, что мифологический код, лежащий в основе свертхтекста, искажён и не реализуется во всей полноте. Художественный мир находится под властью войны и смерти и постепенно замещается образом кладбища, где невозможно возрождение и даже приспешники смерти обречены на мучения (вороньё тонет в реках крови, а волки страдают от голода).

Дальнейшее исследование свертхтекста Первой мировой войны предполагает изучение «текстов» других русско- и белорусскоязычных авторов с целью обнаружения общей мифопоэтической картины мира, реализованной в отдельных произведениях.

Литература

1. Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. Т. 1: Вершы, паэмы. [Аўт. прадм. В. Каваленка]. – Мінск, «Мастацкая літаратура», 1985. – 407 с.
2. Лошаков, Г.А. Свертхтекст: проблема целостности, принципы моделирования / Г.А. Лошаков // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – № 66. – С. 100-109.
3. Тюпа, В.И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни / В.И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2011. – №3. – С. 122-136.
4. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Изд-во «Лабиринт», 1997. – 448 с.

D.A. Molchanova

Russian State University for the Humanities

e-mail: dea.vampiria@gmail.com

Poetry of Zmitrok Byadulya in the supertext of World War I: “human law has no power here”

Key words: supertext, binary oppositions, mythopoetics, World War I, Belarusian poetry

Texts of Zmitrok Byadulya written during World War I are analyzing for the first time through the mythopoetic code and are considered as an element of the supertext of the Great War.

В статье на материале стихов А. Вознесенского, картин Ф. Гойи и М. Шагала раскрывается связь поэзии и живописи. Описывается жизнь, творчество, духовный путь Гойи, отражение в его творчестве бед и страданий человечества, сопричастность этому стихотворения А. Вознесенского «Гойя». Раскрывается своеобразие восприятия мира и цветовой гаммы у Марка Шагала.

В данной статье мы хотим рассмотреть, какова специфика отражения образа мира в поэзии и живописи в творчестве А. Вознесенского. Рассмотрим его стихотворение «Гойя»:

Я – Гойя.

Его уединенный дом можно назвать домом ужасов, настолько страшными были картины на стенах: на них как будто оживали ведьмы, чудовища, дьяволы. Например, в столовой, где Гойя обедал, висела картина «Сатурн, пожирающий своего сына». Сами названия картин этого периода тяжелы и мрачны: «Шабаш ведьм», «Хоронить и молчать», «Сон разума рождает чудовищ» и под. Все это не только результат его одинокой старости (хотя умер он на руках верной супруги) и ощу-

щения бессмысленности жизни, но и сама жизнь вокруг: Французская революция, оккупация Испании французами, восстание в Мадриде и его жестокое подавление и т.д.

Вернемся к стихотворению А. Вознесенского. С кем он себя ассоциирует? *Я – Гойя! Я – горе. Я – голос. Я – голод. Я – горло. Я – Гойя!* Все объединяющим и включающим в себя является имя художника. Поэт называет себя Гойей, потому что именно Гойя – это *горе, голос, голод, горло*. А чудовища на его картинах, отражающие беды, ужасы, несчастья человечества, «наполняются» также ужасами и горем Второй мировой войны XX века: *глазницы воронок, войны, головни городов на снегу сорок первого года, повешенная баба, чье тело, как колокол, било над площадью головой, и звезды – как гвозди*. И все это пронизывает душу поэта, соединяет и объединяет с Гойей, с его изболевшейся душой, с его демонами и дьяволами, калечащими жизнь и души людей.

Еще одно стихотворение А. Вознесенского «Васильки Шагала» посвящено другому великому художнику XX века. В нем через синий цвет, небо и васильки «переплетается» все: тоска Шагала по своей Родине, по родному Витебску, символом которой становятся васильки:

*Лик ваш серебряный, как алебарда.
Жесты легки. В вашей гостинице аляповатой
в банке спрессованы васильки.
Милый, вот что вы действительно любите!
С Витебска ими раним и любим.
Дикорастущие сорные тюбики
с дьявольски выдавленным голубым!*

*По полю дрожь.
Поле прищиплено васильками,
как ни уходишь - все не уйдешь...*

*Выйдешь ли вечером - будто захварываешь,
во поле углические зрачки.
Ах, Марк Захарович, Марк Захарович,
все васильки, все васильки...*

*Не Иегова, не Иисусе,
ах, Марк Захарович,
нарисуйте непобедимо синий завет –
Небом Единым Жив Человек.*

Рефреном через все стихотворение проходит фраза *Небом единым жив человек*, т.е. утверждение и воспевание всего высокого, чистого, духовного в человеке, что утверждал своим искусством Марк Шагал.

Таким образом, все виды искусства – это единый мир культуры, целостное лингвокультурологическое пространство, все элементы которого представляют собой, с одной стороны, абсолютную уникальность своей формы и содержания, а с другой – дополняют и обогащают друг друга специфическим видением мира и художественными приемами его отображения.

Литература

1. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. - М.: Худож. лит., 1953. – С. 385-516.

E.Yu. Muratova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: mouratova@tut.by

“Love painting, poets...”

Key words: poetry, painting, creativity, color, Goya, Chagall.

The article, based on poems by A. Voznesensky, paintings by F. Goya and M. Chagall, reveals the connection between poetry and painting. It describes the life, work, spiritual path of Goya, the reflection in his work of the troubles and sufferings of mankind, the involvement in this poem by A. Voznesensky "Goya". The originality of the perception of the world and colors by Marc Chagall is revealed.

УДК 821.161.1

КОММЕНТАРИЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИНДИВИДУАЛЬНОГО АВТОРСКОГО СТИЛЯ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА

Ключевые слова: комментарий, ирония, авторский стиль, сарказм, диалогизм.

Аннотация: Исследование посвящено роли одиночных комментариев в серии очерков о русских писателях-военных как характерной особенности индивидуального авторского стиля Захара Прилепина. Анализируются приемы создания ситуации диалогичности и используемые автором средства комического как неотъемлемые черты предложений-комментариев.

В современной русской литературе представлено множество авторов, среди которых имя Захара Прилепина звучит достаточно часто — ввиду его творческой, общественной и социально-политической деятельности. Личности и творчеству этого писателя посвящены многие критические и исследовательские работы, при этом диапазон мнений колеблется от полного неприятия и обвинения в подражательстве до восторженного восхваления. Например, писатель А. Проханов, говоря о книге З. Прилепина «Санька», отмечает: «Язык книги — это очень хороший, добротный русский традиционный язык, в котором встречаются изыски, и я чувствую, что Прилепин способен на эти изыски в гораздо большем количестве, но он смиряет свой эстетизм, потому что у него другие задачи — не эстетические, а психологические, моральные, политические» [1]. Авторитетный критик Л. Данилкин видит в том же романе как явно положительные, так и не вполне удавшиеся моменты: «Прилепин-писатель работает резкими, отрывистыми движениями — ломает и гнет синтаксическую арматуру, а потом наотмашь кидает на нее куски глины, быстро долепливает рельеф, не церемонясь с материалом, будто назло кому-то неестественными инверсиями добиваясь нужного эффекта», при этом сам стиль называет «борьбой с гладкописью», «насилованием языка» [2]. Как бы то ни было, но З. Прилепин является одним из самых популярных писателей в современной русской литературе.

Особенности индивидуального авторского стиля были предметом научного интереса многих ученых-филологов. Главными чертами узнаваемого «почерка» писателя стали метафоричность языка (Г. Ахметова), «неправильность», неоднородность, «чрезмерный нарциссизм» и «стилистические пережесты» (Д. Быков), стилистическая неоднородность (С. Костырко). Целью нашего исследования стал анализ еще одной специфической особенности творческого стиля З. Прилепина, которая особенно заметна не столько в его художественных текстах, сколько в публицистических и научно-популярных, примером каковых являются очерки о русских писателях-военных, опубликованные в книге «Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы». Этой особенностью является диалогичность и своего рода оценочность, которые даются автором в виде отдельного предложения-комментария, завершающего рассуждения на какую-либо тему.

Предложения-комментарии встречаются в тексте достаточно часто и при этом всегда являются, с одной стороны, продолжением мысли писателя, а с другой — своего рода ответной репликой в диалоге, как если бы у автора имелся собеседник. В роли такого собеседника выступают разные лица: иногда это читатель, иногда герой, которому посвящен очерк, иногда сам рассказчик. Но объединяют все эти комментарии неизменная ироничность и разговорный стиль изложения. Примером комментария от лица героя очерка служат такие слова: «*Быть может, и масонство Чаадаева было для него своеобразным мундиром: а вот так — я ведь отлично выгляжу, в фартуке и с молотком?*» [3, с. 533]. Или еще: «*Стать еще одним флигель-адъютантом — тоска же. А вот эффектно выйти из этой игры — о, такое оценят*» [Там же, с. 537]. А вот как автор воссоздает переживания В. Раевского в связи с временной отставкой от военной службы: «*Ну, месяц так посидел, ну, два. Батеньков однажды заехал в гости — славно. Но ненадолго... Ну, третий месяц пошел. Нет, не годится*» [Там же, с. 579]. Таким образом писатель дополняет образ персонажа, описанию внешности и манер которого были посвящены предшествующие страницы.

Примечателен комментарий Прилепина, вложенный как бы в уста А. Бестужева-Марлинского: «*Булгарин в письменном виде попросил: не называй мою жену Ленхен; Бестужев немедленно съехал из их дома. Решил: что это, действительно, я ее так называю*» [Там же, с. 643]. Авторская ирония заключается в том, что у поэта были романтические отношения с этой женщиной, а именование её «Ленхен» послужило якобы предлогом для отъезда. Комментируя еще один случай с тем же поэтом («*В общем, как в романе. Перед нами готовый сюжет: адюльтер, тайное общество, казематы, Кавказ, и вот он — фон Дезин — явился*» [Там же, с. 672]), писатель снова использует тот же прием:

«Надо было, что ли, его еще тогда застрелить» [Там же, с. 674]. Подобные комментарии также служат для отражения чувств и переживаний героев в разных ситуациях. Например: «*„Вси сии суть государственные преступники первого разряда, осуждаемые к смертной казни отсечением головы“. Его головы – отсечением?..*» [Там же, с. 658]. В этой реплике слышится изумление и неверие А. Бестужева-Марлинского в вынесенный ему смертный приговор.

Встречаются на страницах книги и комментарии-оценки слов героев очерков. Так, автор восхищается стихами В. Раевского, восклицая: «*Ах, как сильно сказано! Про раскрашенные лица и эту могильную тень – невозможно как хорошо*» [Там же, с. 602]. Междометия и использованные писателем сочетания слов носят подчеркнуто разговорный характер.

Ряд авторских комментариев представляет собой реплику-ответ, продолжающую авторское размышление: «*Которое уже десятилетие пытаются имитировать Чаадаева: взгляните, я тоже сноб, у меня тоже на лице словно бы усталая иезуитская маска, я тоже, что самое важное, презираю ничтожество России, – ах, разве я не Чаадаев? Нет, не Чаадаев*» [Там же, с. 531]. Или еще: «*Матвей Муравьев-Апостол на завтрак утверждал, что России нужна республика, – и Бестужев был с ним согласен; на что Рылеев резонно отвечал, что, если объявят республику, – завтра русские снова выберут царя. Был, кстати, прав*» [Там же, с. 640]. Иногда такие ремарки служат для соединения разных эпизодов, а также для поддержания читательского интереса: «*Портрет складывается? Продолжаем*» [Там же, с. 623].

Для придания разговорной манеры комментариям З. Прилепин применяет ряд приемов. Например, использование лексики с соответствующей стилиевой пометой: «*Иначе с чего бы он совсем недавно не считал зазорным отнимать Грецию у Турции? – оттого ли только, что турки ему не были так милы? А тут так разнервничался*» [Там же, с. 447]. Слово «разнервничаться» обладает повышенной эмоциональной окраской, скорее встречается в текстах художественной литературы, нежели в научной, пусть и научно-популярной. В реплике «*Шум стоял преотменный: ах, откуда взялся такой дерзкий критик?*» [Там же, с. 626] префикс *пре-* придает слову и всему высказыванию разговорный оттенок.

Не только использование экспрессивно окрашенной лексики способствует поддержанию легкой манеры повествования, но и сугубо разговорные выражения: «*Позию телег ему подавай, видите ли*» [Там же, с. 457]. Не скупится автор и на более эмоциональные восклицания: «*Раздери нас чёрт, если это не самая настоящая ностальгия! В 65 лет!*» [Там же, с. 618]. Кроме того, автор прибегает к многочисленным обращениям к читателю: «*Нет, вы послушайте только...*» [Там же, с. 457] – для создания эффекта полноценного диалога.

Заметим, что многие комментарии на исторические события XIX века имеют прямую связь с сегодняшним днем. Более того, особый доверительный тон они приобретают именно сейчас, с учетом наших реалий: «*Особенно любили у нас, как вы понимаете, русофобски настроенных шляхтичей – поляки с иными, скажем, русофильскими взглядами демократической интеллигенции любопытны не были*» [Там же, с. 449]. Автор намеренно вставляет обращение «как вы понимаете», подчеркивая, что специфическое отношение определенной прослойки общества со временем вовсе не изменилось, и призывая читателя почувствовать эту связь времен. Еще один пример: «*Книга сразу писалась на французском языке и публиковалась частями в немецкой и бельгийской прессе, а затем в Швейцарии целиком (но не во Франции или Англии, конечно: всякая демократия имеет свои пределы)*» [Там же, с. 469]. Многие политические конфликты XXI века, как видит читатель, имеют глубокие корни, поэтому схожесть ситуаций в дополнение к доверительному тону создает ощущение сопричастности историческим событиям.

Порицая своих современников, писатель цитирует, например, такие слова П. Чаадаева: «*Разве вы думаете, что в христианстве абиссинцев и в цивилизации японцев осуществлен тот порядок вещей... который составляет... назначение человеческого рода?*» [Там же, с. 539], подразумевая, что многие нынешние политики из всего письменного наследия Чаадаева ссылаются только на его нелестные высказывания в сторону России. И добавляет: «*Нет, едва ли „прогрессисты“ согласятся так обидеть абиссинцев и уж тем более Японию*» [Там же]. И ниже читаем еще: «*Ах, лукавцы. Нет, либо берите сразу всё, либо не трогайте вообще. Мы-то возьмем всё: нам не страшно*» [Там же] или «*Представьте подобное письмо в наши дни, и реакцию на него „элит“... Нет, этого даже представить нельзя*» [Там же, с. 548]. Прямое обращение к сегодняшним оппонентам на таком историческом фоне создает ощущение тесной связи времен, непрерывности исторического процесса и нашей сопричастности прошлому, настоящему и будущему нашей страны.

Основой для авторского комментария могли стать не только разногласия по политическим вопросам. Писатель иронизирует и над вкусами русского общества того времени (нередко перенося, впрочем, свои слова и в современность): «*На российского читателя всё это (кавказская повесть*

Марлинского «Амалат-бек». – В. Н.) действовало оглушающе. Какие там Байрон, Гофман, Фенимор Купер, Гюго... Вот она, жизнь, вот они, страсти» [Там же, с. 679].

В иных комментариях автора слышится даже не ирония, а сарказм, чаще всего направленный в сторону оппонентов по политическим вопросам. Заявляя о собственных патриотических убеждениях, З. Прилепин не щадит в острых комментариях либерально настроенных соотечественников: «Как думаем, после этого уточнения сразу потеплело на сердце у читающего эти строки либерала нового времени: не всё оказалось потеряно в Вяземском, ах, какие славные слова сказал он про „патриотическую сивуху“ и „белену“, надо бы записать в блокнотик» [Там же, с. 490]. Писатель смеется над своими противниками, используя даже некие элементы передразнивания и доведения ситуации до абсурда.

Некоторые конструкции, которые автор добавляет к своему комментарию, являются как бы еще одним комментарием, повышенно эмоциональным, при этом слышатся не просто иронические интонации, но приобретающие другие оттенки комического, например, скепсиса: «Современник писал, и мы не удивимся этому, что ложа, к которой принадлежал Чаадаев, характеризовалась „настроениями салонного либерализма“ (как ново) и „походила на оживленный столичный клуб“ (кто бы мог подумать)» [Там же, с. 524]. И затем снова проводит параллель с современным миром, в котором существует множество подобных политических клубов.

Одной из целей книги З. Прилепин ставит развенчание ряда устоявшихся биографических мифов знаменитых писателей. Одним из направлений мифотворчества такого рода являлось членство многих выдающихся литературных деятелей в масонском ордене. Не отрицая действительной заинтересованности творческой интеллигенции и главнейших лиц государства в продвижении масонства, автор очерков приводит свои аргументы в пользу других версий событий, помимо масонского заговора. Так, объясняя тот факт, что П. Вяземский положил в гроб Пушкину перчатку (что некоторые исследователи трактуют как масонский жест), З. Прилепин отмечает, что В. Жуковский, давно оставивший ложу, тоже оставил перчатку в гробе, и иронично вздыхает: «Была зима, оба сняли по перчатке – и положили; перьев и чернильниц с собой не принесли, увы» [Там же, с. 454]. И затем продолжает: «... у масонов мы не наблюдаем такой традиции – класть кому-либо перчатки в гроб; перчаток не напасешься» [Там же, с. 455]. Неприкрытая ирония выражает весь скепсис писателя по поводу нелепых домыслов.

Иногда после цитирования чьего-либо текста З. Прилепин повторяет слова из цитаты, которые иронически развивает или при помощи которых иллюстрирует свое утверждение. К примеру, доказывая свою точку зрения о том, что поэт П. Вяземский, несмотря на частое высказывание довольно либеральных взглядов, был глубоко патриотически настроенным человеком, приводит цитату Вяземского о действиях русского правительства: «...крутые меры, принятые вовремя, избавили бы от суровых мер, к которым силою обстоятельств вынуждены были прибегнуть позднее» [Там же, с. 410]. И тут же повторяет: «„Крутые меры“, ха» [Там же] – в том смысле, что к этим самым мерам призывал поэт, которого называли «главарём либеральной шайки» и который должен был осуждать любое насилие со стороны властей. Другой пример – слова П. Чаадаева: «Расчленять Россию, отрывая от неё силою оружия западные губернии, оставшиеся русским по своему национальному чувству, было бы безумием. Сохранение их, впрочем, составляет для России жизненный вопрос» [Там же, с. 546]. «Жизненный вопрос!» – повторяет вслед за Чаадаевым З. Прилепин, но при этом добавляет восклицательный знак, подчеркивая, насколько эта мысль была важна для автора и насколько не потеряла актуальности сегодня.

Мы упоминали, что ирония является основной интонацией автора в его комментариях. В некоторых случаях она направлена на обстоятельства жизни персонажа, иногда на нравы и устои общества, иногда на самого персонажа, а порой эти разные направления могут сочетаться, как, например, в такой ремарке: «Ну чем не собеседник? Всю жизнь воюет, изранен, говорит на четырех языках. Лучший из возможных приятелей нормального русского аристократа» [Там же, с. 581] – и это об иллирийце Вольфсберге, который за время войны успел повоевать на стороне Наполеона, затем австрийцев, а после и русских; четыре языка – это французский, немецкий, итальянский и латынь. Таким образом Прилепин подчеркивает, что у «нормального русского аристократа» в друзьях мог быть и обычно был человек, далекий от России и её идеалов.

Некоторые комментарии писателя носят, если так можно сказать, «серийный характер»: некий понравившийся писателю образ или эпизод многократно повторяется – в разных вариациях. Например, вспоминая, как штабс-капитан А. Бестужев-Марлинский на дуэли намеренно стрелял мимо своего противника поручика Клюпфеля – в берёзку, Прилепин дальше по тексту иронически замечает, как тот же Клюпфель в другой ситуации предложил Бестужеву стать его секундантом: «Теперь уже можешь; а мог бы и под березкой лежать» [Там же, с. 626]. И ниже, описывая еще одну дуэль Бестужева, автор развивает тот же мотив: «Ротмистр промахнулся. Бестужев выстрелил в

воздух. Видимо, березок поблизости не было» [Там же, с. 627]. Данный прием придает повествованию целостность и завершенность.

Таким образом, многообразие значений, которые выражаются при помощи одного приема – финального предложения-комментария, отражает мастерство З. Прилепина-писателя. Любить или не любить его творчество – выбор каждого, но отрицать наличие литературного таланта у автора невозможно.

Литература

1. В России появляются люди, готовые умирать за идею / Агентство политических новостей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/apn-nn.html>. – Дата доступа : 25.02.2020.
2. Данилкин Л. Захар Прилепин «Санья». Мать без электричества / Л. Данилкин // Афиша. – 5 апреля 2006 г.
3. Прилепин Захар Ввод. Офицеры и ополченцы русской литературы. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 736 с.

V.V. Nesteruk

Lomonosov Moscow State University Sevastopol Branch
e-mail: viky@ua.fm

Comment as a Feature of the Individual Author's Style of Zakhar Prilepin

Key words: commentary, irony, author's style, sarcasm, dialogueism.

The research is devoted to the role of single comments in a series of essays about Russian military writers as a characteristic feature of Zakhar Prilepin's individual author's style. The author analyzes the techniques for creating a dialogical situation and the comic means used by the author as integral features of commentary sentences.

В.Б. Нікіфарова

Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы
e-mail: oniks30@gmail.com

УДК 821.161.3 (092) Я. Брыль

АКСІЯЛАГІЧНЫ ВЕКТАР У ТВОРЧАЙ ГІСТОРЫІ І ПРАБЛЕМАТЫЦЫ НІЗКІ ЛІРЫЧНЫХ МІНІАЦЮР ЯНКІ БРЫЛЯ “ІСКРЫНКІ”

Ключавыя словы: задума, творчая гісторыя літаратурнага твора, цыкл, лірычная нататка, мініяцюра.

Разглядаецца найбольш адказны этап творчай гісторыі цыклу лірычных мініацюр Янкі Брыля “Іскрынкі”. Выяўляецца вырашальная роля каштоўнасных арыенціраў аўтара ў фарміраванні і ўвасабленні задумы дадзенага мастацкага адзінства.

Літаратурная спадчына Янкі Брыля дае шырокі прастор для вывучэння яе ў аспекце творчай гісторыі. У першую чаргу, дзякуючы самому аўтару, які ніколі не шкадаваў сіл і часу на ўдасканалванне сваіх твораў, і – ад самых першых крокаў у мастацтве – надзвычай адказна ставіўся да парадкавання і захавання рукапісных матэрыялаў. Не варта забывацца і на тое, што Я. Брыль адчуваў патрэбу пазнаёміць чытачоў з некаторымі падрабязнасцямі сваёй літаратурнай дзейнасці праз публікацыю лірычных запісаў у падборках “Свае старонкі” з характэрным падзагаловам “да творчай аўтабіяграфіі”, а таксама “Служэнне”, “З людзьмі і сам-насам”, “З розных гадоў”. Яны, можна сказаць, адкрылі дзверы ў творчую лабараторыю аўтара.

Падрыхтоўка Збору твораў пасля адыходу майстра актуалізуе тэксталагічнае даследаванне брылёўскай спадчыны і, зусім верагодна, паспрыяе цікавым знаходкам і адкрыццям. Бо пры бліжэйшым разглядзе відаць, што нават такое невялікае мастацкае адзінства, як “Іскрынкі”, мае працяглую і зусім не простую творчую гісторыю. У сціслых рамках дадзенага артыкула абмяжуем-ся назіраннямі над самым значным этапам стварэння гэтага цыклу – паміж дзвюма яго кніжнымі публікацыямі.

У нізцы “Іскрынкі” Я. Брыль засяродзіў увагу на тэматыцы, з якой у канцы 1930-х гг. увайшоў у літаратуру і да якой вяртаўся на працягу ўсяго жыццёвага шляху: лад жыцця ў заходнебеларускай вёсцы, стасункі чалавека і прыроды, паэзія дзяцінства, выхаванне таленту. Ва ўвасабленні гэтых тэм пісьменнік заўсёды абапіраўся на аўтабіяграфічны досвед. Надзвычай выразна ён здолеў сканцэнтраванна ўвесць гэты мастацкі матэрыял у буйных творах – апавесцях і раманах (“Граніца”, “Птушкі і гнёзды”), але нярэдка і “распырскваў”, паводле ўласнага выразу, па мікражанрах – перш за ўсё па лірычных нататках.

Рашэнне сабраць некалькі запісаў у цыкл аўтар мог прыняць, калі заўважыў блізкасць трох напаваных ім успамінаў пра хлапечыя прыгоды на гасцінцы паміж роднай вёскай і мястэчкам.

Падставамі для аб'яднання зусім натуральна паслужылі падабенства прасторава-часавых параметраў, адзіны пункт погляду, агульная эмацыянальная дамінанта і нават скразны матыў бегу, які вельмі пасаваў да замалёвак са свету дзяцінства. “Весела трухаюць” [1, 339] за першым у іх жыцці аўтобусам вясковыя школьнікі, пакуль не ўскочылі ўнутр з дапамогаю добрага маўклівага дзядка (1). Сямігадовы герой на ўсё жыццё запомніў радасць перамогі пасля бегу, “няхай сабе і пястунскага” [1, 343], наўздагон маці (2). І “так здорава ляціцца ўніз, потым ідзеца, потна і радасна, зноў угару” [1, 346] на лыжнай прабежцы (3).

Менавіта ў такім парадку памянёныя лірычныя запісы былі аб'яднаны пад агульнаю назвай “Іскрынкі” з адзінаю датай “1989”. Верагодна, гэта час узнікнення і першай спробы рэалізацыі задумы цыклу, сутнасць якое Я. Брыль адкрыта выказаў у чацвёртым складніку нізкі:

“Падумаўшы, дык жа нічога ні асаблівага, ні надзвычайнага ні ў той кульбе з аўтобуса, ні ў той пагоні за мамай, ні ў самаробных падлеткавых лыжах – тым больш. У кожнага свае ўспаміны. Яшчэ і не такія, цікавейшыя, страшнейшыя...

Але ж пішу я не за кожнага, не за ўсіх – за самога сябе. Няхай сабе будзе, што старасць гэта – жывейшае вяртанне да найпершых успамінаў, няхай нават і сентыментальнасць, у нечым, сям-там. Але ж і просяцца яны, і добра бачацца, і паўтараюцца час ад часу – тыя іскрынкі, калі на тое пайшло, дык, можа, і найсвятлейшага, найсапраўднейшага чалавечага шчасця” [1, 346].

Як бачым, галоўнае імкненне аўтара – перажыць яшчэ раз і перадаць далей людзям, “каб жыло”, тое, што ён лічыў самым каштоўным. Гэта “найпершыя ўспаміны” маленства, а ў іх “іскрынкі <...> чалавечага шчасця”. Яны жывыя: самі “бачацца”, “паўтараюцца” і “просяцца” да чытача. Значыць, не варта браць пад увагу ацэнкі тых, хто пасмейваецца з “сентыментальшчыны”, папракае ў суб'ектыўнасці і нават у “суб'ектывізме”, бо ўнікальнасць досведу глыбокай цікавай асобы – гэта таксама каштоўнасць. Праілюстраваць гэтую ідэю з максімальнай выразнасцю пісьменнік спадзяваўся з дапамогаю аб'яднання мікратвораў у нізку. Метафара, абраная для яе агульнай назвы, таксама выяўляла аўтарскае замілаванне, высокую каштоўнасцю характарыстыку.

Так у 1989 г. быў складзены цыкл з чатырох лірычных запісаў, які правамерна лічыць першай рэдакцыяй брылёўскіх “Іскрынак”. У такім выглядзе ён быў апублікаваны, напрыклад, у зборніку “Пішу як живу” (1994). Дарэчы, у гэтай кнізе сустракаем таксама іншыя творы, арганізаваныя падобным чынам, напрыклад, “За светлую памяць” (1988). Аднак аўтар не застаўся задаволены і працягнуў дапрацоўку. Непасрэдным імпульсам, магчыма, стала цалкам зразумелае жаданне пашырыць маштаб комплексу за кошт твораў, блізкіх у ідэйна-тэматычных адносінах. І творы такія знайшліся. Напрыклад, у зборніку “Вячэрняе”, які ўбачыў свет у тым жа, што і “Пішу як живу”, 1994-м годзе, падборка лірычных запісаў таксама пад назвай “Вячэрняе” адкрывалася тэкстам “Памёр Алесь Руляк, мой даўні сябар па кнігах, нашмат старэйшы за мяне настаўнік-пенсіянер. <...>” [2, 144], а на 175-м месцы змяшчала ў сабе нататку “Памятаю юначае чытанне, па-польску, “Станцыі Баранавічы” з цудоўнай канцоўкай – пажаданнем гэтай станцыі згарэць. <...>” [2, 213]. Неўзабаве яны разам з яшчэ чатырма тэкстамі ўдала занялі свае месцы ў “Іскрынках”.

Аднак на гэтым пісьменнік не спыніўся. Вырашэння патрабавала таксама праблема жанравага адзінства. Справа ў тым, што параметрам лірычнага запісу дакладна адпавядаў толькі чацвёрты складнік першай рэдакцыі цыклу. Творы, заснаваныя на дзіцячых успамінах, характарызаваліся адносна развітым падзейна-апавядальным пачаткам, а таму і большым аб'ёмам тэкстаў. Такія прыкметы ўласцівы не столькі запісу, колькі мініяцюры. Для поўнай жанравай адпаведнасці ім не хапала толькі назваў, якія, нібы ключавыя словы, мабілізавалі бы ўвагу чытача і вялі яе ад знешняй вобразнасці да ўнутранага, маральна-філасофскага сэнсу. Нельга не пагадзіцца з мекаваннямі аб тым, што назва – першая выразная прыкмета, якая адрознівае мініяцюру, дзе нейкі жыццёвы момант, назіранне не толькі злоўлены, але таксама эмацыянальна ды інтэлектуальна распрацаваны да гарманічнай паўнаты завершанай карціны, ад нататкі з яе спантаннасцю, імгненнай фіксацыяй думкі альбо пачуцця.

Пасля павелічэння колькасці складнікаў жанравы дысбаланс у новым адзінстве стаў яшчэ больш відавочным, і Я. Брыль ліквідаваў яго. У прыватнасці, згаданыя вышэй тэксты з “Вячэрняга” былі названы “Піскулька” і “Почырк”, тры творы з першай рэдакцыі “Іскрынак” адпаведна – “Дзядок” (1), “Пястота” (2) і “Гімнастыка” (3), а чацвёрты, адзіны тыповы запіс, быў зняты. Гэта пайшло нават на карысць цыклу, бо сутнасць яго задумы ўжо не была сфармулявана ў гатовым выглядзе, а паступова выяўлялася ў тэксце і падтэксце ўсяго комплексу твораў.

Цяпер цыкл “Іскрынкі” складаўся з дзевяці мініячюр у наступнай паслядоўнасці: “Дзядок”, “Пястота”, “Дамаўнік”, “Глыбіня”, “Пехатою”, “Гімнастыка”, “Почырк”, “Здалёк”, “Піскулька”, і назвы твораў удала дапамагалі структурыраваць яго кампазіцыю. Так узнікла другая рэдакцыя нізкі, надрукаваная, у прыватнасці, у зборніку “Дзе скарб ваш” (1997). Датаванне, пашыранае да “1982 – 1994”, хутчэй за ўсё нагадвае аб тым, што складнікі былі напісаны ў розныя гады дадзенага

інтэрвалу, дапрацаваны і кампазіцыйна размеркаваны ў адпаведнасці з аўтарскай задумай. У ёй захавала актуальнасць імкненне даверыць чытачам некалькі дарагіх сэрцу момантаў са сваіх дзіцячых успамінаў. Але разам з тым у пашыранай мастацкай прасторы другой рэдакцыі нізкі цэнтральнае месца відочна заняла праблема аксіялагічнай арыентацыі асобы.

Лірычны герой у абодвух рэдакцыях “Іскрынак” уяўляе сабой сапраўдны аўтапартрэт Я. Брыля – сталага, дасведчанага чалавека, які ў 1980-х-90-х гг. вяртаецца ў думках да пачатку XX стагоддзя, калі ён быў хлопчыкам 7 – 14 год. Такая аўтакамунікацыя дазваляе сумясціць непасрэднасць дзіцячых уражанняў са змястоўнасцю рэфлексіі дарослага, “пункцірам” прасачыць пройдзены ім шлях эвалюцыі асобы і таленту.

Перабіраючы “найпершыя ўспаміны”, лірычны герой з прыемнасцю адзначае ўстойлівасць сваіх жыццёвых прыярытэтаў. Узаемаразуменне пакаленняў, лад у сям’і, сяброўства, асалода чытання і самастойнай творчасці, захапленне красой чалавека і прыроды, – усё гэта сілкуе яго душу ўжо больш за шэсць дзесяцігоддзяў. Розніца толькі ў асаблівасцях перажывання ды ў глыбіні пранікнення ў сутнасць гэтых каштоўнасцей:

– Я і сёння яшчэ люблю сяды-тады, чым далей, то ўсё больш зрэдку, апынуцца на нашай гары. Калі адзін, дык моўчкі пастаю, паазіраюся, а калі з якім-небудзь госцем, бывае і замежным, дык і спытаюся: “Што, прыгожа?” А ў маленстве я ўмеў радасць ад вышыні яшчэ выказаць і крыкам – тонкім, пранозлівым, доўгім, – лепш за ўсіх сябрукоў і сябровак [3, 40] (“Дзядок”).

У адборы іскрынак-мініяцюр лірычны герой робіць акцэнт на тым, што ўяўляецца самым значным, вартым агульнай увагі – на першых праявах чалавечай індывідуальнасці хлопчыка. Нават калі, на думку дарослага, яны выглядаюць камічна: хоць па-пястунску, але дамогся свайго (“Пясто-та”); дзеля задавальнення цікаўнасці забыўся на ўсё, не разлічыўшы сілы і час (“Пехатою”); хацелі з пляменнікам-сябрам “як след падцягнуцца з вучобай” [3, 53] і ўрэшце сканцэнтраваліся на фізкультуры (“Гімнастыка”). Лірычны герой не страціў сувязі са светам дзяцінства. Таму ён з усмешкай і паблажлівай самаіроніяй гаворыць пра “выбрыкі” “заслужанага хатняга манюкі” [3, 46] (“Дамаўнік”), пра свавольствы школьнікаў на гасцінцы паміж вёскай і мястэчкам ці каля калодзежа, калі “два таварышы ўзялі мяне за ногі і апусцілі да вады” [3, 58] проста каб напіцца (“Здалёк”). З вышыні перажытага лірычнаму герою добра відаць, што было тут не толькі “маладзецтва”, але і ўласцівая будучаму мастаку зачараванасць жыццём, яго рызыкай і таямніцамі: “Абавязкова спыняўся каля старога калодзежнага зруба і, з яшчэ аднаго каменя, што падстаўляўся для выцягнутага вядра, успінаўся так, што тварам перахільваўся за першае палена зруба. Зноў са сціхотнай цікаўнасцю заглядваў у сцюдзёную цемрадзь, вычэкваў, каб вочы прывыклі да яе настолькі, што вада ў бяздонні засвіціцца мне, і думаў так ці адчуваў, ці тое і другое разам, – такое глыбіні, мусіць, нідзе больш не бывае і не можа быць!..” [3, 48-49] (“Глыбіня”).

Мудры дарослы разумее, што дзіця, цягнучыся да “чагосьці незвычайнага” [3, 59] (“Здалёк”), даверліва захапляецца знешнімі эфектамі. Так, юнаму самадзейнаму паэту адразу спадабаўся почырк Вовы Ядлінскага, “можа, нават прыгажэйшы за Бэркаў” [3, 56], але спатрэбіцца час, каб высветліць, хто з аднакласнікаў сапраўды варты даверу, каму можна было адкрыць свае першыя творчыя спробы (“Почырк”). Цікава, што ў згаданай мініяцюры дзіця марыць пра будучыню з “прадчуваннем шчаслівай перспектывы” [3, 55] самарэалізацыі ў літаратуры, а сталы мастак углядаецца ў сваё мінулае таксама ў пошуках “іскрынак шчасця”. Лірычны герой згодны, што “бачыць самога сябе ў маленстве, здалёк, – гэта ўжо і пэўнае любаванне” [3, 57-58] (“Здалёк”). Але адразу падкрэслівае: “І не толькі сабой,” – бо такое самапазнанне праз успаміны вядзе за сабою разнастайныя карціны жыцця, сведчанні гісторыі, постаці людзей, і ўсё гэта варта зацікаўленага разгляду, кранае душу.

Узнаўляючы свежыя, нязмушаныя ўражанні дзіцяці, прапускаючы іх праз сваё сённяшняе ўспрыманне, лірычны герой пераацэньвае мінулае. У выніку асабіста перажытае атрымлівае маштабнасць, узводзіцца на ўзровень агульнацікавага і значнага. Так, маленькі школьнік у мініяцюры “Дзядок”, верагодна, у першую чаргу балюча (як у пераносным, так і ў простым сэнсе) перажываў свой няўдалы саскок на хаду з аўтобуса, а дарослы пісьменнік прапануе іншую выснову: “І ва ўспаміне гэтым бачу, адчуваю – як галоўнае – не тую крыўду і злосць за сваё кулянне падбітым зайцам услед за сумкай, не той, можа, і ўяўны смех, а перш за ўсё – працягнутую дужкай кульбу, а тады маўчанне дзядка, яго таямнічую, дабрадушную ўсмешку” [3, 42].

Дзіця сумавала з-за дробязей і радавалася ўсяму незвычайнаму, а сталы пісьменнік у эпізодах самага звычайнага жыцця шукае і з радасцю знаходзіць праявы чалавечнасці. На жаль, гэты ідэал, які для Я. Брыля заўсёды быў “вышэй за ўсё і перш за ўсё”, у сучаснай рэчаіснасці на парозе XXI стагоддзя, у тлуме ды пагоні за камфортам заўважна траціць сваю каштоўнасць. З асаблівай выразнасцю гэта паказана ў мініяцюры “Піскулька”. Аўтар аддаў ёй заключнае месца і такім чынам яшчэ больш акцэнтаваў хваляющую праблему. Пры гэтым лірычны герой старанна стрымлівае эмоцыі, як быццам прапануе перш за ўсё не абурацца, а задумацца. Пасля смерці сябра, “праз паўгода

наведаўшы яго самотную ўдаву”, ён не знайшоў значнай часткі Алесева архіва: “Я не сабраўся прыехаць раней, і гаспадыня паспела ўсе пісьмы спаліць. <...> Часта такое паўтараецца – спальванне, «чтобы не захламляют квартиру» <...>” [3, 60].

Як бачым, сітуацыя тыповая, але прызнаць яе нармальнай лірычны герой адмаўляецца. Для яго страчаныя назаўсёды лісты не “хлам”, а каштоўныя сведчанні гісторыі: “А іх, я ведаю, было нямала. З такой далечыні, як Польшча, Англія, Аўстралія, ад сваякоў, якіх віхураю вайны разнесла па вялікім свеце, ну, вядома, і бліжэйшыя пісьмы, ад сяброў па наваградскай беларускай гімназіі, ад іншых людзей, у тым ліку і мае, за ўсё пасляваенныя гады” [3, 60].

Аднак герой нават па маленькай запісцы (ён кажа пра яе “ацалела”, як пра жывую істоту) здолеў узнавіць у памяці і аблічча “смуглявай, высокай, вясёлай красуні” Ані [3, 61], і шэраг карцін са сваіх школьных гадоў, і роздум пра выпрабаванні, што выпалі на долю заходнебеларускай моладзі напярэдадні і ў час вайны. Успамін пра “чэрвеньскі дзень ажно трыццатага года” [3, 61] поўніцца адчуваннем шчасця трынаццацігадовага хлапчука, які выканаў адказнае даручэнне, трапіў на развітальны вечар сямікласнікаў, быў зачараваны дзявочай красой і патаемна перажываў сваю закаханасць у Аню. Здаецца, такі ўспамін “праз цэлую вечнасць” [3, 63] утварае рэзкі кантраст з сучаснасцю, якая “сентыментальных” каштоўнасцей не шануе. Аднак лірычны герой не спяшаецца выносіць прысуд. Пашкадаваўшы, што “вось і тых пісьмаў няма”, ён раптам задаецца пытаннем: “А зрэшты – ці казалі б яны мне больш за гэтую пісульку?..” [3, 63]. Я. Брыль пакідае надзею на жывую памяць чалавека. У дасканалым літаратурным увасабленні яна здольна захоўваць і трансліраваць жыццёвы і гістарычны досвед як каштоўнасць асабістай і агульнакультурнай значнасці. Цыкл “Іскрынкi” гэта пераканаўча пацвярджае.

Крыніцы

1. Брыль, Я. Пішу як жыву. Аповесць, апавяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 363 с.
2. Брыль, Я. Вячэрняе. Лірычныя запісы і мініяцюры / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 350 с.
3. Брыль, Я. Дзе скарб ваш. Лірычная проза / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1997. – 334 с.

V.B. Nikifarava

Yanka Kupala Grodno State University
e-mail: oniks30@gmail.com

Axiological vector in the creative story and problematics of the cycle of lyric miniatures “The Sparks” by Yanka Bryl

Key words: idea, creative story of a literary work, cycle, lyric notation, miniature.

In the article the most important stage in the creative story of the cycle of lyrical miniatures “The Sparks” by Yanka Bryl is considered. The decisive role of the author’s value guidelines in the formation and implementation of the idea of this artistic unity is revealed.

Г.В. Навасельцава

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: Novoseltseva.anna@mail.ru

УДК 821.161.3-31.09

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ АСОБЫ І ЛЁСУ ТВОРЦЫ Ў РАМАНЕ «РЭВІЗІЯ» АНДРЭЯ ФЕДАРЭНКІ

Ключавыя словы: раманная сітуацыя, эстэтычная стратэгія, мастак слова, іншасказальнасць, «Я»-раман.

У артыкулу аналізуецца праблемна-тэматычная і жанрава-стылёвая спецыфіка рамана «Рэвізія» Андрэя Федарэнкі. У вобразнай сістэме твора вызначаецца галоўны герой, прататыпам якога выступае сам аўтар. Пісьменнік асэнсоўвае месца і ролю творцы ў айчынным літаратурным працэсе, дае крытычныя ацэнкі вядомым літаратурным вобразам, выяўляе свае эстэтычныя прынцыпы. Выдавочны прыярытэт аддаецца нацыянальна адметнаму індывідуальнаму характару, цвярджаецца мастацкая значнасць увагі да духоўнага свету асобы.

У беларускім рамане на мяжы стагоддзяў вядуцца актыўныя творчыя пошукі, скіраваныя ў тым ліку на выяўленне эстэтычных мажлівасцяў «Я»-апавядальнай стратэгіі. Прыгодніцкія элементы шырока выкарыстоўваюцца ў рамане «Рэвізія» (1987, 1992, 2003) Андрэя Федарэнкі, дзе прыём сну, паралельнага, часам кантрастыўнага, развіцця сюжэта, феномен «раздвойвання» асобы галоўнага героя, пераважна суб’ектыўнае пісьмо выяўляюць адметную эстэтычную спецыфіку «Я»-рамана. Праз светасузіранне галоўнага героя Алеся Трухана ў агульных рысах паказваецца

грамадская атмасфера канца 80-х гадоў, супастаўляецца з 1920-м годам, дзе галоўнай дзеючай асобай выступае той жа герой з крыху змененым прозвішчам Трухановіч.

Даследчыкі неаднаразова звярталі ўвагу на аўтабіяграфічны характар твора, звязвалі творчую рэвізію, якую вядзе пісьменнік, найперш з дзейнасцю літаратурнага аб'яднання «Тутэйшыя». Л.В. Алейнік пераканальна фармулюе прычыну, якая абумовіла зварот мастака слова да рэвізіі як сэнсаўтваральнага прыёму: «Адсутнасць адэкватных ацэнак творчага плёну ў крытыцы, неразуменне або нежаданне разумець ні творчыя імпульсы, ні прынцыпы, якімі кіруецца мастак, ні яго жыццёвую пазіцыю» [1, с. 147–148]. Як слушна працягвае даследчыца, часовая слабасць літаратурнай крытыкі абумовіла актуалізацыю прозы пра мастака слова і яго ролю ў грамадстве, якая і ўзяла на сябе выкананне крытычна-ацэначных функцый. Нельга не пагадзіцца, што ў вобразе аднаго з герояў рамана, Анатоля Ведрыча, выразна бачыцца Анатоль Сыс, іншыя персанажы, якія ўвасабляюць калі не рэальныя фігуры, то вельмі характэрных, тыповых прадстаўнікоў свайго часу.

Характарызуючы адметнасць творчай манеры Андрэя Федарэнкі на прыкладзе яго аповесцяў, І.М. Шаладонаў невыпадкова бачыць цэнтральнай праблемай твораў пісьменніка выпрабаванне героя ці грамадства. Так, паводзіны герояў атрымліваюць этычную ацэнку і з боку аўтара, і з боку чытача. Думаецца, і для рамана «Рэвізія» ў цэлым будзе слушным наступнае азначэнне пісьменніцкага стылю: «Аўтар як бы вырывае тую ці іншую падзею з прынцыпова адкрытага гістарычнага працэсу станаўлення свету, пераводзячы яе ў пачуццёва-духоўную прастору цыклічнага часу з яго псіхалагічна-рэфлексійнымі прыёмамі ўспаміну, падання і маральнага павучання» [3, с. 17].

Грамадская атмасфера аўтарскай сучаснасці перадаецца праз асобныя характарыстыкі літаратурнага працэсу, у прыватнасці, акцэнтуюцца ўвага на свабодзе творчага волевыяўлення. Канфлікт старэйшага і малодшага пісьменніцкіх пакаленняў вынікае з-за рознасці поглядаў на выбар мастацкай тэмы, неаднолькавага стаўлення да ўвасаблення нацыянальнага характару. Адзін з лідараў маладога пісьменніцкага руху, паэт Анатоль Ведрыч, папракае старэйшых калег за схільнасць пісаць «палотны, эпапеі, пенталёгіі», у абыхавасці да любой творчасці, акрамя сваёй уласнай. Герой рашуча пярэчыць імкненню кіраваць літаратурным працэсам, хоць яго крытыка адрасавана не столькі канкрэтным асобам, колькі тагачаснаму грамадскаму ладу. Заінтрыгаваны яркай, неардынарнай асобай Ведрыча, як і ўсёй няпростай літаратурнай атмасферай, студэнт Алесь Трухан, які вызначаецца творчымі здольнасцямі, а таксама мае шмат даволі сур'ёзных асабістых праблем. Гэты герой ясна вылучаецца сярод іншых перш за ўсё сваім непадабенствам. Раманная сітуацыя ў творы пабудавана такім чынам, што ўсе астатнія персанажы выразна адцяняюць нейкія адметныя рысы Алеся.

Літаратурным узорам для Трухана, пакуль што патэнцыйнага пісьменніка, выступае Ведрыч, які ў нейкай ступені прэтэндуе на ролю духоўнага аўтарытэта. Невыпадкова апошні гаворыць Нэлі і Церашкову, што «я вам усім тут бацька. І адказваю за вас» [2, с. 289], папракае герояў за тое, што назвалі сабаку чалавечым імем. Іранічны і насмешлівы ў сваіх штодзённых паводзінах, Ведрыч пашчыраму сур'ёзны ў перакананні, што слова трэба любіць, ашчаджаць, не крыўдзіць, бо крыўды яно не даруе. Ён упэўнена сцвярджае, што «мову губіць зусім не народ, які нібыта не хоча на ёй размаўляць, нават не чыноўнікі, а гэтыя ўсіх масцей трубадуры з пісьменніцкімі кніжачкамі ў кішэнях, для якіх мастацтва хутчэй арыфметыка» [2, с. 302]. Невыпадкова менавіта Ведрычу Алесь дае чытаць рукапіс свайго прازیснага твора, хоць паўнавартаснага літаратурнага настаўніцтва не атрымліваецца па незалежных ад герояў прычынах.

Паміж Алесем і Ведрычам адбываецца, як пазней разумее чытач, уяўны дыялог-абмеркаванне твора, гэта, па-сутнасці, самарэфлексія Трухана, які ўсведамляе вартасці і недахопы ўласнага мастацкага палатна пра сябе самога ў 1920-м годзе. Невыпадковым з'яўляецца тое, што гэты твор маладога аўтара няскончаны, і па збегу сацыяльных акалічнасцяў імкнецца ўплываць на яго далейшы сюжэтны ход, дарадзіць штосьці ў мастацкіх адносінах якраз не пісьменнік, а нехта Іван Паўлавіч, які і становіцца першым чытачом Алеся Трухана. Алесь як пісьменнік па-свойму непрадузяты, імкнецца быць верным уласнай задуме. Сюжэтным ходам свайго твора пра сябе ў мінулым ён рашуча абвяргае чытацкія чаканні Івана Паўлавіча: «У мастацкім творы мне заўсёды цікава, што будзе далей. А ў вас, выбачайце, яшчэ да канца не дачытаўшы, ужо бачу, што скончыцца арыштам і хутчэй за ўсё расстрэлам галоўнага героя...» [2, с. 414–415]. Іван Паўлавіч абгрунтоўвае гэта проста тым, што нельга такога чалавека на свабодзе трымаць, чым выўляе спецыфіку «ідэалагічнага» светаразумеання, носьбіты якога нямала заяўлялі свае правы на літаратуру ў розныя часы.

Іван Паўлавіч і Анатоль Ведрыч паказаны маральнымі апанентамі, канфлікт якіх развіваецца апасродкавана і заключаецца ў спаборніцтве за ўплыў на лад мыслення найперш творчай асобы, а праз яе і грамадства. У гэтым супрацьстаянні яркім прадстаўнікам пісьменніцтва зусім няпроста змагацца за поспех, што і паказвае пераканаўча Андрэй Федарэнка. Як слушна заўважае

Л.В. Алейнік, «супярэчнасці, якія сышліся ў вобразе Анатоля Ведрыча – бунтарства, т. зв. актыўная грамадзянская пазіцыя, талент, імпульсіўнасць, спецыфічная “безадказнасць”, якую дэманструе эпізод з “дзіўным абрабаваннем”, – з’яўляюцца ні чым іншым, як перадумовамі чалавечага і мастакоўскага крызісу героя» [1, с. 146], што, думаецца, можна разумець і ў шырокім значэнні, як агульныя характарыстыкі шмат якіх пісьменнікаў з выбрага часу.

Іншасказальнасць, алюзіі і рэмінісцэнцыі, цытацыя з вядомых твораў выяўляюцца на сэнсаўтваральным узроўні рамана і актыўна спараджаюць чытацкія асацыяцыі, што выступае яшчэ адным узроўнем інтэрпрэтацыі мастацкага палатна. Галоўны герой, прататыпам якога выступае сам аўтар, не проста дэманструе свае літаратурныя густы, у прыватнасці, асэнсавана чытае вядомы раман «Ідыёт», што з’яўляецца мастацкім узорам для многіх майстроў слова. Некаторымі паводзінамі і ў нейкай меры светапогляднай пазіцыяй Алесь Трухан асацыятыўна нагадвае героя Фёдора Дастаеўскага. Гэта ўражанне ўзмацняецца і відавочным кантрастам Трухана з Церашковым, якога не будзе перабольшваннем назваць эгаістам і прыстасаванцам, што знаходзіць мажлівасць найлепшым чынам пакарыстацца і жыццёвымі выгодамі, і, па вялікім рахунку, людзьмі.

«Паралельны» сюжэт, дзе праз сузіранне нашым сучаснікам апісваецца рэчаіснасць 1920-га года, выступае не столькі фантазмагарычным прыёмам, колькі іншасказальным. Трухан, які вызначаецца добрай начытанасцю і шукае сваёй тэмы ў літаратуры, паглыблена асэнсоўвае вопыт шматлікіх аўтараў-папярэднікаў. Гэта, як даводзіць Андрэй Федарэнка, насамрэч складаны і пакутлівы псіхалагічны працэс, які можа закранаць і падсвядомы ўзровень праніклівай творчай асобы. Трухан-Трухановіч уяўляе сябе на месцы героя «вясковай» прозы, папулярнага ў беларускай літаратуры, умоўна мадэлюе сітуацыі, якія маглі з ім здарыцца пад уплывам грамадскіх фактараў часу.

Лёс Трухановіча не абмянае Першая сусветная, грамадзянская войны, пасля вяртання ў родную вёску яму не даюць спакою актыўныя прыхільнікі большавіцкага ладу, сярод якіх і родны брат Міканор, з невыпадковым імем мележаўскага героя. Папалечнік апошняга Яшка Калашонак і паходкаю, і паводзінамі апыраджае «да болю знаёмы вобраз шалахаўскага марачка-“дваццаціпяцітысячніка”, толькі ў беларускай абортцы» [2, с. 402]. Андрэй Федарэнка выяўляе свае прыярытэты ў літаратуры «метадам ад супрацьлеглага», у прыватнасці, праз вычарпальныя характарыстыкі апошняму герою-тыпу: «У аднолькавай вопратцы, з аднолькавай лексікай, з дурной сваёй энергіяй, з плакатнай бесталковай адвагаю, з нігілістычным наплявацельствам на ўсё і ўсіх, са сваёй разбуральнай, цёмнай жосткасцю...» [2, с. 403]. Мастакоўская мэта Трухана-Трухановіча ў цэлым традыцыйная для айчыннага прыгожага пісьменства: «Апісаць вёску сваю, літаральна кожную хату» [2, с. 389], аднак пры гэтым відавочна, што прыярытэт будзе аддадзены нацыянальна адметнаму індывідуальнаму характару.

Такім чынам, Андрэй Федарэнка прыходзіць да хрэстаматыйнай высновы, што літаратура павінна адлюстроўваць жыццёвую праўду. Трухановіч, які шчасліва пазбягае расстрэлу, не хоча болей жыць жыццём «выбранніка», адчувае духоўную патрэбу зрабіцца як усе. Афарыстычна ёміста пісьменнік фармулюе адметнае разуменне літаратуры як эгаізму, узятага ў рамку стылю. У гэтым выказванні пад эгаізмам маецца на ўвазе важкі прыярытэт у мастацкім свеце чалавечай асобы. Раман раскрывае складаную творчую лабараторыю, дзе чытачу паказваецца, як ідзе працэс пошуку і выпявання тэмы яшчэ да пачатку напісання твора. «Я»-апавядальная стратэгія ў рамана «Рэвізія» рэпрэзентуецца на стылеўтваральным узроўні, выяўляе асацыятыўныя сувязі, іншасказальны змест. У выніку ствараюцца розныя варыянты інтэрпрэтацыі мастацкага палатна.

Літаратура

- 1 Алейнік, Л.В. Набыткі і рахункі (роман «Рэвізія») / Л.В. Алейнік // Пясочны гадзіннік : літ.-крыт. арт., нарысы, рэцэнзіі, нататкі / Л.В. Алейнік. – Мінск, 2010. – С. 138–149.
- 2 Федарэнка, А. Нічыё : аповесці, роман / А. Федарэнка. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 430 с.
- 3 Шаладонаў, І.М. Чалавек у маральна-этычнай прасторы аповесцяў Андрэя Федарэнкі / І.М. Шаладонаў // Роднае слова. – 2017. – №2. – С. 17–19.

G.V. Navaseltseva

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: Novoseltseva.anna@mail.ru

Artistic interpretation of the identity and fate of the creator in the novel “Revisio” Andrey Fedorenko

Key words: roma situation, aesthetic strategy, literary artist, allegory, “I”-novelistic.

The article analyzes the problem-thematic and genre-stylistic specificity of the novel “Revisio” Andrey Fedorenko. The shaped product of the system is determined by the main character, a prototype of which the author speaks. Writer interprets the place and role of the creator in the national literary process, a critical assessment known literary way, expresses his aesthetic principles. Clear priority is given to the national character of distinctive personality, it affirms the importance of artistic attention to the spiritual world of the individual.

УДК 81'42+811.161.1'42

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МЕТАТРОПА «РАНЕНАЯ ПТИЦА»
(в рассказах В. Шаламова, Д.Н. Мамина-Сибиряка, Л. Улицкой)**

Ключевые слова: интертекст, метаметафора, ситуативный метатроп, концепт.

В статье на литературном материале показаны основные приёмы декодирования интертекстуальных связей текстов. Эти интертекстуальные связи могут быть выявлены на формальном и на метатропном уровнях.

Интертекстуальный анализ как метод возник на основе эстетико-философской концепции «диалогизма» М.М. Бахтина. Нынешняя острота этой проблемы обусловлена необходимостью осмыслить явления «модернизма» и «постмодернизма», для которых приёмы цитатного мышления, литературной мозаики, игрового дискурса являются важными объяснительными принципами письма. Теория интертекстуальности сегодня получает осмысление в работах различных авторов в России (Б.М. Гаспаров, И.П. Смирнов, Н.А. Фатеева, Н.В. Петрова, В.М. Москвин, В.И. Степанова и другие).

Цель нашей работы – показать приёмы декодирования интертекстуальных связей на литературном материале произведения Д.Н. Мамина-Сибиряка «Серая Шейка», В. Шаламова «Утка» и Л. Улицкой «Восковая уточка». Основными **методами** исследования являются: метод контекстного анализа с его приёмами внешней и внутренней интерпретации языковых единиц, метод интертекстуального анализа.

В большинстве случаев, согласно исследованиям интертекстуальности, лингвистическими средствами реализации интертекстуальных связей является всё то, что маркировано как связь с другим текстом: цитаты, заглавия, эпиграфы, аллюзии, антономазии, повторы ритмико-синтаксических моделей; синонимика, дериваты, новые трактовки традиционных образов и сюжетов; повторы с противоположным смыслом, стилизация, словесная игра и прочее. Все эти «смысловые следы» в текстах различных авторов свидетельствуют о цикличности и обратимости поэтических единиц внутри художественного языка как целостной системы, обладающей поэтической «памятью». Но в случае метатекстуальной связи происходит заимствование и перекомбинирование не столько языковых операциональных единиц, сколько ситуативных концептуальных инвариантов, декодирование которых и составляет, на наш взгляд, сущность интертекстуального анализа. Под **концептуальным метатропом** принято понимать устойчивую мыслительно-функциональную зависимость, образующую обратимые цепочки «ситуация – образ – слово» и создающую из отдельных мыслительных комплексов целостную картину мира (см. подробнее Н.А. Фатеева [3]).

Итак, началом анализа является выявление **маркеров** интертекстуальности на языковом операциональном уровне. В выбранных нами текстах уже в заглавии используется лексема *утка* (*уточка*), сюда же примыкают текст рассказа В. Бианки «Анюткина утка», русской народной сказки «Белая уточка» и даже пьесы Вампилова «Утиная охота».

В названных нами текстах – «Серая Шейка» Д.Н. Мамина-Сибиряка и «Утка» В. Шаламова – образ птицы с перебитым крылом маркирован на лексическом уровне: «Серой Шейкой они называли свою **калеку** дочь, у которой было **переломлено крыло** ещё весной», «одно **крылышко** оказалось **сломанным**», «...я не могу летать, Лиса мне **крылышко перекусила**, когда я была совсем маленькой», «у меня одно **крылышко попорчено**» («Серая Шейка»)[1]; «Обессилевшая утка-нырок шлёпнулась... У неё **не было сил лететь**. Стопудовая **тяжесть крыльев** тянула её к земле... **Утка плавала в полынье**...» (в рассказе В. Шаламова [4]); «она выбирала между колечком с зелёным камушком и одной уточкой. **Уточка была немного попорченная, со вмятиной на крыле**» (Л. Улицкая «Восковая уточка» [2]); «Анютка запустила в мешок руку и вытащила последнюю утку. Птица неожиданно вырвалась у неё из рук, волоча **разбитое крыло**», «стала кряква **жить в запруде**», «на **левом крыле кряквы была теперь белая тряпочка**» (В. Бианки «Анюткина утка» [1]).

Эти лексические маркеры неизбежно «потянут» систему образов, которая в свою очередь разворачивается в событийной цепочке. Сопоставление связанных между собой ситуаций показывает, что в каждой из них возникает переплетение реально бывших, или «претекстовых» ситуаций, которые в художественном пространстве каждого из авторов актуализируются через различные признаки общего концептуального метатропа.

Претекстовая ситуация для произведений названных авторов может быть описана в следующем виде: *утка плавает в полынье и не может улететь, потому что ранена, у неё травмированы крылья. Птица держится на воде изо всех сил: ей грозит опасность быть пойманной и съеденной.* В произведе-

нии каждого из авторов эта преситуация разворачивается в ситуативных метатропах, тоже во многом совпадающих. Так, в сказке «Серая Шейка» можно выделить 3 ситуативных метатропа.

Первый – **смена небесного пространства как пространства подлинной жизни - на водное, в котором жизнь ограничена и подвергается опасности.** В произведении «Серая Шейка» этот метатроп маркирован лексемами: *Зато как она плавала, как ныряла! Вода для неё составляла всё! Серая Шейка осталась на реке одна и долго провожала глазами улетающий косяк... Река, на которой осталась Серая Шейка, весело катилась в горах... Река была пуста, и жизнь сохранялась только в лесу... Заяц был такой же беззащитный, как и С.Ш.:*

– Если бы мне крылья, как птице, так я бы никого на свете не боялся. У тебя вот хоть и крыльев нет, так зато ты плавать умеешь, а не то возмёшь и нырнёшь в воду. А я дрожу от страха. У меня кругом враги.

У В. Шаламова использован этот же ситуативный метатроп: *Ручей вымерзал с перекатов... Но ручей был ещё жив, вода в нём ещё дышала - белый пар подымался над полыньями, над проталинами. Обессилевшая утка-нырок шлёпнулась в воду. Стая давно пролетела на юг, утка осталась. Утка хотела отдохнуть, немного отдохнуть, потом подняться и лететь вслед стае. У неё не было сил лететь. Стопудовая тяжесть крыльев гнула её к земле, но на воде она нашла опору, спасенье – вода на полыньях показалась её живой рекой.* Таким образом, первый ситуативный метатроп включает оппозиции: 1) небо (потеря) – вода (замена); 2) утка (защищена в пространстве воды) – земное беззащитное существо. Этот метатроп выражает состояние обречённости, чувство одиночества, утраты функции полёта, т.е. свободы, безопасности, лёгкости. В поэтической традиции это состояние человека выражается метафорой - птица, которая не может летать.

Второй ситуативный метатроп – **сужение круга жизни, приближение смерти, её неизбежность.** Серая Шейка начала бояться... Серая Шейка была в отчаянье, потому что не замёрзла только самая середина река, где образовалась широкая полынья. Свободного места, где можно было плавать, становилось не больше пятнадцати сажень. Да чудно хорошо было кругом, а бедная уточка знала одно: что эта красота не для неё – и трепетала при одной мысли, что её полынья вот-вот замёрзнет и ей некуда будет деваться... Бедная Серая Шейка со страху ныряла в воду, а Лиса сидела и зло посмеивалась. Лиса не могла подобраться к самой воде. Лиса садилась на самом краю, положив голову на передние лапы... Лиса действительно подползла к самой полынье и улеглась на льду... Заяц видел с берега, что проделывала Лиса.

В рассказе В. Шаламова эта ситуация описана так: *Но не успела утка оглядеться, передохнуть, как тонкий её слух уловил звук опасности... Сверху, со снежной горы бегом спускался человек. Человек подкрадывался к ней, но оступился. Утке нужно было только подняться вверх, и, кроме злобных угроз, ничего бы ей не угрожало, ...но утка слишком устала. Она сумела только нырнуть, исчезла в воде. И человек, вооруженный каким-то тяжёлым суком, остановился у полыньи, куда нырнула утка, ждал её возвращения... и человек, ругаясь, увидел, что утка проплыла подо льдом и вылезла в другую полынь. Но летать она и там не могла... Человек попробовал обломать, раздавить лёд... он бил палкой по синему льду... Человек обессилел и сел на лёд... Утка плавала в полынье. Человек ругался и бросал камнями в утку... Утка нырнула и появилась в первой полынье. Так они бегали - человек и утка, пока не стемнело. Человек возвращался в барак с неудачной случайной охоты... Десятник тоже видел утку, видел охоту мертвеца за умирающей уткой... Прораб в окно тоже видел начало охоты.* Второй ситуативный метатроп выражает оппозицию 1: живой мир – мир смерти; оппозицию 2: охотник – добыча; оппозиция 3: охота – наблюдатель. Этот ситуативный метатроп передаёт эмоцию страха, ужаса, бессилия, обречённости перед смертью в образе птицы-жертвы, добычи.

Третий ситуативный метатроп – **спасение от смерти, обретение живительной силы.** В тексте Мамина-Сибиряка: *Старичок добыл Серую Шейку из полыньи и положил за пазуху... Я тебя внукам отнесу. Вот обрадуются! А весной ты личек старухе нанесёшь да утятков выведешь.* Этот же ситуативный метатроп выделяется в тексте В. Бианки и в других литературных текстах, воплощающих идею ответственности человека за слабых существ живой природы (например, «Скворцу, отнятому у кота, бабушка обрезала сломанное крыло, а на место откушенной ноги ловко пристроила деревяшку и, вылечив птицу, учила её говорить». М. Горький «Бабушкин скворец» [1]; «Так и осталась Белое Зеркальце жить у Анютки в запруде. Поняла, что Анютка в обиду её не даст» (В. Бианки «Анюткина утка» [1]).

В третьем ситуативном метатропе выражена оппозиция: **дикий мир природы (с его законом «выживает сильнейший»)** – **человеческий мир**, в котором задана презумция спасения раненой птицы. В человеческом мире врачевание обречённого существа символизирует жизненную силу человека перед суровыми законами природы; исцеление обречённого на смерть означает в этом мире победу над самой смертью. Метаметафора спасённой птицы, выражающая эмоцию жалости,

умиления, нежности, радости отсылает к древним представлениям в славянской культуре о птице как человеческой душе умершего предка, возвращающейся для воплощения на землю. Спасение птицы от опасности смерти - акт соединения с душой предка, обретение его живительной силы, воссоединения с ним (у Л. Улицкой: *Решимость и холод вдруг обрушились на Вальку. Она подобралась, как пружина...* «Восковая уточка»). В акте согревания на груди (за пазухой) умирающей птицы человек-спаситель исцеляет и самого себя, становясь «донором» жизненной энергии, радости для обречённого на гибель слабого существа, обретая взамен энергию бесконечной жизни. Процесс «реанимации» представлен в поэтической традиции как состояние успокоения (сказка «Белая уточка»), тишины, расслабленности: *Валька хотела попросить уточку... Она спрятала её между ладонями и тихо пошла домой. От холода и решимости ничего не осталось, колотилось сердце и очень хотелось пить. Она шла домой и думала только об одном – куда её спрятать.* (Л. Улицкая «Восковая уточка» [2]). Спасённая птица с возобновленной для продолжения жизни энергией (*вывела утят, спасла утятчиков*) становится частью человеческого мира, в котором привязанность, любовь и ответственность – скрепы повседневного осмысленного бытования.

В рассказе «Утка» В. Шаламова ситуативный метатроп – **спасение от смерти, обретение живительной силы** – отсутствует. Спасения не происходит: *Утка осталась умирать в полынье и всё пошло так, как будто утка и не залетала в эти края.* В художественном пространстве этого текста сцена охоты за уткой и наблюдение за охотой является ситуативным метатропом, нарушающим поэтическую традицию. Охотником, неизбежной опасностью для птицы является не дикий зверь, а сам человек. Но и этот человек не приравнен к дикому зверю, цель которого съесть добычу, чтобы возобновить жизненную энергию. Человек в лагерном мире В. Шаламова охотится за ещё живой птицей, чтобы одарить ею другого человека: *Человек ловил утку не затем, чтобы сварить птичье мясо и съесть. Смутно, туманно в его мозгу вставали другие зыбкие планы. Отнести эту утку в подарок десятнику, и тогда десятник вычеркнет человека из зловещего списка... Десятнику не хотелось уезжать из этого посёлка. Он рассчитывал щедрым подарком умилостивить сердце прораба, который мог вычеркнуть десятника из списка – не того работника, который поймал утку, а его, десятника.* Прораб же решил, что если утку поймут, прораб **отвезёт утку большому начальнику, вернее его жене. И будущее прораба обеспечено.** Концептуальный метатроп «раненая птица» в художественном тексте В. Шаламова актуализирует коннотативное значение «невмешательство в собственную судьбу, игнорирование жизни, передача своей живой души». Человеческий мир в рассказе В. Шаламова – это механическая бессильная охота на самого себя прежнего с целью передачи в руки того, кто будет распоряжаться его жизнью, кто определяет его «будущее», кто вместо него *«найдёт правильные решения на неожиданные вопросы, которые может задавать жизнь»*. Метаметафора «душа-птица» здесь выражает обречённость на гибель человеческого живого мира, на смену которому предложен мир зомби, мертвецов с обломанными ногтями, с телом, которое не может согреть собственные руки. Мир природы в этом человеческом пространстве лишён своей первозданной красоты и мощи: *и через месяц от летней грозной гремющей воды не оставалось ничего, даже лёд был вытоптан, измельчён, раздавлен копытами, шинами, валенками.* Это расчеловечивание человеческого мира выражено у В. Шаламова ситуативным метатропом – **утка умирает в полынье, человек – в бараке.**

Концепт «душа», реализацией которого в художественных текстах является концептуальный метатроп «раненая птица», актуализируется таким образом через инвариантные признаки: 1) утрата функции полёта, т.е. свободы, безопасности, лёгкости жизни; 2) страх, ужас, бессилие и обречённость перед смертью; 3) спасение птицы от опасности смерти - акт соединения с душой предка, обретение его живительной силы, воссоединения с ним; соответственно неспасение птицы - это состояние расчеловеченного человеческого мира. К ядерному образу концепта «душа», образу раненой птицы, которая будет спасена, в литературе 20 века добавился ещё один инвариант: душа-птица не будет спасена. В мире, лишённом связи с душами предков, человек лишён имени, способности к созданию и хранению красоты, лишён тепла. Он мертвец, механически выполняющий предписания иррационального начала, которое он стремится «задобрить», обменивая свою живую душу на предсказуемость сегодняшнего дня.

Литература

1. Рассказы и сказки русских писателей / Сборник рассказов под ред. Н.И. Трубникова. – Свердловск, 1989. – 448 с.
2. Улицкая, Л.Е. Истории про людей и зверей. /Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2007. – С. 154-156
3. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М.: Ком. Книга, 2007. – 345 с.
4. Шаламов, В.Т. Левый берег: Рассказы. / В.Т. Шаламов. – М.: Современник, 1989. – С. 32-35

**Intertextual analysis of contextual metatrop «injured bird»
(in the stories by V. Shalamov, D. Mamin-Sibiriak, L. Ulitskaya)**

Key words: intertext, metatrop, contextual metatrop, concept.

The author of the article examines the main decoding devices of text intertextual links on the basis of literature material. These intertextual links can be studied on both formal and metatropic levels.

Л.В. Первушина

Минский государственный лингвистический университет
e-mail: lyubaper@gmail.com

УДК 821.111(73)-3.09(045)

**ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ
В ПОЭЗИИ БЕЛОРУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В США**

Ключевые слова: литература белорусской эмиграции, национальное своеобразие, национальный характер, художественность, аксиологическая значимость.

В статье привлекается внимание к чертам национального своеобразия в поэзии послевоенной белорусской эмиграции в США; раскрываются способы художественной репрезентации национального компонента в инациональной культуре, отмечается аксиологическая значимость творчества белорусских поэтов-эмигрантов.

Литература послевоенной белорусской эмиграции в США является неотделимой частью и важным компонентом художественной словесности мультикультурного американского общества. Она так или иначе соотносится с формированием модели этнической многосоставности, обогащающей американскую литературу художественными образами и специфическим видением действительности. Как относительно самостоятельное явление литература белорусской эмиграции (белорусско-американская литература) заявляет о себе в 1950-е годы, что обусловлено прибытием в Северную Америку ряда литераторов, уже известных на родине, среди которых Ант. Адамович, Н. Арсеньева, А. Березка, Ю. Витьбич, А. Галина, А. Змагар, Я. Золак, М. Кавыль, В. Клишевич, Р. Крушина, А. Сакович, М. Седнёв, В. Седуро, Я. Юхновец, С. Ясень и др. По мнению известного советского писателя Б. Саченко, развитие белорусской эмигрантской литературы происходило не в результате исканий писателей, родившихся и создававших свои произведения в новых условиях, а «благодаря творчеству тех авторов, которые по разным причинам покинули Родину» [5, с. 41].

Творчество писателей послевоенной белорусской эмиграции детерминировано иным, по сравнению с родиной, культурно-историческим контекстом, иными социально-историческими и геополитическими условиями. Что касается эстетического эффекта, то он по-разному оценивался как в метрополии, так и в принимающем писателей-эмигрантов мультикультурном американском обществе. В произведениях эмигрантских авторов фиксируется один из наиболее сложных периодов развития человеческой цивилизации; определяется ностальгическая модель вхождения в американское общество; представлены соответствующие мировоззренческие и эстетические установки. Но так или иначе в написанном белорусскими писателями-эмигрантами сохраняется культурно-историческая память, раскрывается национальное своеобразие и представлена художественная интерпретация белорусского характера.

Поэзия послевоенной белорусской эмиграции представляет особый голос в полифонии мультиэтнической американской литературы. У писателей-эмигрантов из Белоруссии проявляется специфика национальной самоидентификации, которая обусловлена осмыслением новых социальных, культурных и психологических сегментов характера человека, который не утрачивает национального самосознания. Именно национальное самосознание становится той основой, которая объединяет многочисленные произведения разных авторов в дискурсивную область, определяющуюся как «литература белорусской эмиграции». Поэтическое наследие Н. Арсеньевой, А. Березки, Я. Золака, М. Кавыля, Р. Крушины, М. Седнёва, Я. Юхновца, С. Ясени и др. становится источником информации о культуре белорусского народа, раскрывает особенности его мировосприятия и воспроизводит общие черты белорусской национальной идентичности. Исследование внутреннего мира эмигранта осуществляется на основе бинарных оппозиций «свой»-«чужой», «Родина»-«чужбина», «дом»-«изгнание», «родная страна»-«эмиграция», что подчеркивает мировоззренческие установки данных авторов, а также свиде-

тельствует о национальном своеобразии их творчества. Глубоко личные, субъективные переживания каждого автора отражают мировосприятие всей белорусской диаспоры в США, несут в себе черты типизации и художественного обобщения сложного жизненного опыта. В целом идейно-художественные поиски авторов белорусской эмиграции характеризуются сопротивлением ассимиляции, культурной адаптации и собственно американизации.

Известный славист, профессор И.А. Чарота считает: «Статус любой культуры, как и место народа в мире, зависит от системы связей, коммуникации. А это вернее всего передает схема концентрических кругов, которая для самостоятельной концепции развития, для выработки своего типа ориентации в международном сообществе может дать последовательные, выверенные принципы.... В самом ядре генотипа народа находятся образы, топосы, архетипы, которые отражают и сохраняют самосознание этноса независимо от политических коллизий, государственных разделов, создания метрополии и диаспоры и т.д. ... В образах, которые можно считать отличительными, передаются самые прочные представления этноса о себе, о мире, о бытии. И поэтому схема концентрических кругов приобретает смысл этноцентрической» [7, с. 148]. С помощью образно-символической системы и системы архетипов воссоздается образ народа и выявляются основные черты национального белорусского характера, «включающего свойства не отдельного индивида, а целой человеческой группы..., которая имеет общую культуру, символы, обычаи и т.п.» [4].

Наиболее значимым проявлением *национального самосознания* в поэзии послевоенной белорусской эмиграции является образ Родины. Он, можно сказать, позволяет определять подлинную суть бытия на чужбине, потому что актуализирует экзистенциальный аспект творчества, становясь его смысловым центром. Для опозитизированного, романтизированного образ Родины характерна концентрированная философская и образная наполненность. Он представлен в своем величии, проходя лейтмотивом, с большой эмоциональной насыщенностью, через творчество всех белорусских писателей-эмигрантов. Авторы-белорусы неизменно посвящают Родине проникновенные строки, наполненные болью разлуки с ней, передают переживание утраты Родины, трагедийное восприятие действительности вдали от родной страны, ощущение одиночества, беспомощности, бессмысленности существования при невозможности вернуться на Родину. В то же время ими подчеркивается значимость родной страны как духовной опоры, источника вдохновения и «силы для изгнанника на чужбине» [2, с. 232]. Родина приносит помощь и успокоение измученной душе эмигранта, утешает и ободряет его, давая силы для жизни.

Созданный представителями белорусской эмиграции образ Родины вовсе не моноаспектен. В частности, он содержит в себе не только обобщенные представления о стране, вынужденно покинутой, но и о «родине малой» и родном доме. Воплощенный с большой лирической и эмоциональной силой образ Беларуси несет в себе культурно-историческую память, а также идею возвращения к своим истокам и непреходящим универсальным ценностям. Родине, в частности, посвятили свои произведения Н. Арсеньева («О, Беларусь, о, Беларусь мая», «Разьвітанне, «Куды тугу мы дзенем?»); А. Березка («Адзінаццаць вершаў»); Я. Золак («Радзіме», «Краіне», «Маці», «Сум па Радзіме», «Бацькаўшчыне», «Мінулага ўспамін», «Мая Беларусь», «Родная мова», «Доля Бязчубая»); М. Кавыль («Ой край ты мой», «Беларусь»); Р. Крушына («Не праймайся», «Чужая зіма», «Ні радзімы, ні сяброў»); М. Сяднёў («Відзенне Бацькаўшчыны», «Беларусь», Айчына», «Чужына», «Жывы ўспамін» и др.); Я. Юхновец («Сны на чужыне», «З пропускам шчыльным галіны дрэў», «...і я ваўком плятуся па чужыне») и многие другие авторы [6, с. 294–621]. Образ Родины становится центральным концептом, который объединяет все остальную образно-символическую систему в произведениях белорусских писателей-эмигрантов, идейно организуя их творчество. Этот образ более, чем другие, воспроизводится на всех уровнях поэзии – художественного мышления, проблемно-тематического комплекса, образной системы.

Национальная самоидентификация авторов выявляется в отношении к культуре и духовным ценностям Беларуси посредством воспроизведения памятных для страны и народа событий. Соответственно – в поэтически отраженных снах, мечтах и мыслях о возвращении в родной край, отеческий дом. Поэтому творчеству белорусских поэтов-эмигрантов постоянно свойственны определенного рода символы и мотивы, а также интертекстуальные переклички, связанные с образом покинутой страны. И не случайно сознание авторов (и их лирических героев) восстанавливает идеализированный, проникнутый ностальгическими переживаниями, образ родной земли.

Так, значительное место в творчестве писателей белорусской эмиграции занимают образы и мотивы природной стихии (ветер, дождь, снег, огонь, молния, туман, снег, буря, шторм, гром). При этом вода, ветер и огонь – наиболее часто встречающиеся образы-архетипы, которые олицетворяют активную и постоянно возобновляющуюся энергию личности эмигранта, оказавшегося между двумя мирами: оставленной родиной и принявшей его новой страной.

Поэтические произведения эмигрантов включают яркие пространственные образы и символы родной природы (дорог, лугов, лесов, полей, рек, гор и др.), анималистические образы (волк, пчела, птица, лебедь, журавль, воробей, мотылек и др.), а также образы повседневной рутинной работы, жизни и быта. Нельзя не заметить, что акцентируются образы «небесные»: звучащая высь, звезды, созвездия, небо, солнце/солнечный свет, тень, луна как темная сторона бытия, как предвестник тревоги и печали. Указанные образы, символы и архетипы с заметной частотностью используются поэтами послевоенной белорусской эмиграции.

Разумеется, писатели-эмигранты затрагивают также и вечные проблемы – жизни и смерти, мира и войны, любви и ностальгии. Однако и обращаясь к экзистенциальным мотивам и образам, они говорят прежде всего о страданиях или радости души с акцентированием важности культурно-исторической памяти, с подчеркиванием одиночества на чужбине, с воспоминаниями о доме, близких, родных и друзьях – осмысливая процессы возрождения и увядания. Необходимо отметить, что определяющим чувством в творчестве белорусских писателей-эмигрантов остается переживание глубокого одиночества, которое сопровождается тоской, неприкаянностью, отчуждением от нового общества.

В произведениях писателей послевоенной белорусской эмиграции национальный фактор становится важным элементом художественности. Это, пожалуй, предопределяется «национально-художественным стилем мышления» [1, с. 101]. А проявляется – в специфике национального своеобразия конкретных произведений в репрезентации национальной картины мира, созданной авторами; в выявлении национального менталитета и осмыслении ценностей, которые воспринимаются как значимые особенности национального характера и которые обусловлены определенными историческими условиями и культурными влияниями. Национальный фактор предстает как неотъемлемая часть художественных поисков, и она во многом определяет аксиологическое содержание произведения эмиграции, а «художественная ценность становится свойством национального материала, что свидетельствует о неразрывной связи национального с художественно значимым» [1, с. 112]. Поэтическое наследие белорусских эмигрантов, сложившееся как «уникальное явление белорусской культуры» [3, с. 158], уместно считать представляющим интерпретацию национального своеобразия белорусской культуры и важных черт белорусскости, которые наиболее ярко проявляют себя вдали от родины, т.е. в эмиграции.

Таким образом, поэзия послевоенной белорусской эмиграции в Америке раскрывает особенности процесса самоопределения культурной и национальной идентичности ее авторов, осмысление ими национального своеобразия и своего места в мире на пересечении сложной системы культурных координат. Обретение «себя», своей «самости» осуществляется в процессе художественного творчества через исследование национальных реалий, поиск своих генетических корней, обращение к культурно-историческим традициям своего народа, а также через воссоздание символов, архетипов и образов родной страны.

Литература

1. Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения: уч. пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. – Минск : БГУ, 2003. – 144 с.
2. Арсеннева, Н. Між берагамі / Н. Арсеннева. – Нью Ёрк : БНІМ. – 350 с.
3. Герасимов, В. Наследие белорусской эмиграции в современной печати Беларуси и зарубежья / В. Герасимов, Л. Довнар // Книготура. – 2008. – № 50. – С. 158–187.
4. Кон, И. Социологическая психология / И. Кон. – [Электронный ресурс]: Режим доступа: gumer.info/bibliotek_Buks/Psiho/koksps. – Дата доступа : 12.02.2020.
5. Сачанка, Б. Сняцка сны аб Беларусі... : Літ.-крытыч. арт., інтэрв'ю / Б. Сачанка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 332 с.
6. Туга па радзіме. Паэзія беларускай эміграцыі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 639 с.
7. Чарота, І. А. Пошук спрадвечнай існасці: Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 159 с.

L.V. Pervushina

Minsk State Linguistics University
email: lyubaper@gmail.com

Features of Representation of National Peculiarities in the Poetry by Belarusian Émigré Writers in the USA

Key words: literature of the post-war Belarusian emigration, national peculiarities, national character, artistic value, axiological significance

The article deals with the representation of national peculiarities in the poetry by the post-war émigré writers in the USA. The artistic value is revealed and the axiological significance of the poetry is emphasized.

УДК 82.091

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ КАДЕТ В РАССКАЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА «КАДЕТСКИЙ МОНАСТЫРЬ»

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, кадеты, Н.С. Лесков, русская литература XIX века.

В статье рассматривается рассказ Н.С. Лескова «Кадетский монастырь», созданный на основе воспоминаний выпускника данного учебного заведения. Раскрываются духовно-нравственные ценности кадет, воплощенные в образах директора Первого кадетского корпуса М.С. Перского, эконома А.П. Боброва, врача Зеленского, архимандрита. Это благородные и честные люди, ставившие перед собой общую цель – личным примером воспитать настоящего человека, гражданина.

Рассказ классика русской литературы «Кадетский монастырь» Н.С. Лескова создан на основе воспоминаний видного общественного деятеля, основателя издательства «Общественная польза» Григория Даниловича Похитонова (1810–1882), выпускника данного корпуса. В тексте «Исторического вестника» произведение было снабжено следующей сноской: «Задуманные и начатые мною очерки «трех русских праведных» подали мысль одному почтенному престарелому человеку рассказать мне его школьные воспоминания, интересные для характеристики времени, которого они касаются, и очень дорогие для моей коллекции «трех праведников», которую они сразу восполняют до изобилия. Я тут ничего не добавил, а только записал и привел в порядок» [1, с. 551].

В начале повествования автор сообщает, что не мыслит воспитания без личного примера, и знакомит нас с «игуменом», главным человеком учебного заведения – директором, генерал-майором Михаилом Степановичем Перским. В его образе особо выделяются такие черты, как **преданность своему делу, трудолюбие**: «Он до такой степени был постоянно занят нами и все, что ни делал, то делал для нас, что мы были в этом уверены и тщательно старались подражать ему» [1, с. 373]. Перский был холост, и у кадет сформировалось убеждение, что «он и не женился тоже для нас [...] на шуточные и нешуточные разговоры с ним о женитьбе он отвечал: – Мне провидение вверило так много чужих детей, что некогда думать о собственных, - и это в его правдивых устах, конечно, была не фраза [1, с. 374]. Таким образом, преданность своему делу переходит в настоящее **самопожертвование**. Директор был требователен к себе, понимал свою полную ответственность за результаты работы: Нам вверили их [кадет – прим. Е.П.] родители с четырехлетнего возраста, как вам известно. Следовательно, если они дурны, то в этом мы виноваты, что они дурно воспитаны. Что же мы скажем родителям? [1, с. 379].

В характеристике внешности отмечается, что Перский изящно одевался, держался прямо, имел величавую походку, находился в кадетском корпусе безотлучно, и однажды увидев своего директора на улице, кадеты передавали друг другу невероятное известие о том, что Михаил Степанович прошел по улице. Отмечается находчивый ум и большой такт директора. Перский не применял телесных наказаний, единственное его наказание для кадета ленивого или нерадивого – это устное замечание: «он, бывало, слегка коснется в лоб кончиком безымянного пальца, как бы оттолкнет от себя, и скажет своим чистым, отчетливым голосом: – Ду-ур-ной кадет!..» [1, с. 374]. И это для воспитанников было страшнее сечения, которое практиковалось в то время, «но не за науки, а только за фронт и дисциплину, от заведывания коими Перский, как сказано, устранился» [1, с. 375]. Этот факт подчеркивает всеобщее уважение кадет к своему директору.

Несмотря на высокую должность и положение в обществе Перский вел **скромный, аскетичный образ жизни**: «Жил он совершенным монахом. Более строгой аскетической жизни в миру нельзя себе и представить. Не говоря о том, что сам Перский не ездил ни в гости, ни в театры, ни в соборы, – он и у себя на дому никогда никого не принимал» [1, с. 374]. Прислуга директора состояла из одного человека, питался он вместе с кадетами. Обобщая повествование о Михаиле Сергеевиче, автор утверждает, что Перский в некоторой степени стал символом духа кадетства, незапятнанного и доблестного: Он жил и умер честным человеком, без пятна и упрёка; но этого мало [...] у Перского была и доблесть, которую мы, дети, считали **своею**, то есть нашею, кадетскою, потому что Михайло Степанович Перский был воспитанник нашего кадетского корпуса и в лице своем олицетворял для нас дух и предания кадетства» [1, с. 376].

Полным антиподом описанных в рассказе «праведников» выступает назначенный в 1826 году директор всех кадетских корпусов Николай Иванович Демидов, «человек чрезвычайно набожный и совершенно безжалостный». Первым приказом его было отчисление кадет, имеющих наихудшие оценки за поведение и произведение их в низшие чины – унтер-офицеры. Далее новоиспеченный

директор, решив показать свою любовь к воспитанникам, приказал раздать конфеты всем учащимся. Однако кадеты, тяжело переживавшие отчисление товарищей, не приняли угощения и выбросили около пяти пудов конфет в яму: *«Ни один малыш не слукавил и не соблазнился конфеткою: все бросили. Да иначе и нельзя было: дух дружества и товарищества был удивительный, и самый маленький новичок проникался им быстро и подчинялся ему с каким-то священным восторгом. Нас нельзя было подкупить и заласкать никакими лакомствами: мы так были преданы начальству, но не за ласки и подарки, а за его справедливость и честность, которые видели в таких людях, как Михаил Степанович Перский – главный командир, или, лучше сказать, игумен нашего кадетского монастыря, где он под стать себе умел подобрать таких же и старцев»* [1, с. 382].

Второй в повествовании – эконом Андрей Петрович Бобров, не уступавший первому в душевных качествах, такой же *«высоко замечательный человек, а сердцем еще теплее*. Был также холост, а во внешности и манере одеваться был полной противоположностью Перскому – *«он всегда носил один и тот же мундир, засаленный-презасаленный, и другого у него не было. Цвет воротника этого мундира определить было невозможно»* [1, с. 383]. Боброва отличают такие качества, как полное **отсутствие корыстолюбия, кристальная честность**: *«...за сорок лет его [Боброва – прим. Е.П.] экономского служения у него, значит, обратилось до двадцати четырех миллионов рублей, но к рукам ничего не прилипло»* [1, с. 383]. Более того, после смерти эконома выяснилось, что он не оставил ни копейки сбережений, и его хоронили за казенный счет. Автор оставляет интригу, не раскрыв сразу тайны Боброва, куда же он тратил свое жалование за более чем сорок лет службы. Оказалось, Андрей Петрович *«сожалел о бедняках и безродных и хотел, чтобы из них каждый имел что-нибудь приличное, в чем оно ему представлялось. Он давал всем бедным приданое – серебряные ложки и белье»* [1, с. 385]. Бесконечная доброта и любовь к детям выразились во многих фактах рассказа, например, в том, что Бобров непременно заботился о кадетах-арестантах, которых сажали на хлеб и воду, их Бобров докармливал втайне от воспитателей. Обращение к воспитанникам *«мошенники»* не воспринималось кадетами с обидой, наоборот, все понимали, что *«употребляет это слово как шутку, как ласку»* [1, с. 384]. Трогательные встречи выпускников со «старым Бобром» описаны так живо, что вызывают у читателя особый эмоциональный отклик. Добросердечность эконома подчеркивается в рассказе не единожды: *«ужасно трогательный был человек, и сам растрогивался сильно и глубоко. Поэтически мог вдохновлять, и Рылеев написал ему оду...»* [1, с. 384].

Главные герои повествования на личном примере показывали воспитанникам такие качества, как **крепкая дружба** (*«Беспреданно занятый научною частью, директор Перский совсем не вмешивался в хозяйство, да это было и не нужно при таком экономе, как бригадир Бобров. К тому же оба они были друзья и верили друг другу безгранично»* [1, с. 383]); **согласие в работе, служение во имя единой цели** (*«они все были между собой согласны в том, что нужно для нашей выгоды, и приписываю это именно той их крепкой дружбе в друге уверенности, что ни у кого нет более драгоценной цели, как наше благо»* [1, с. 387]).

Третий герой повествования – корпусный доктор Зеленский, отличный специалист, требовательный в исполнении гигиенических правил. Также был холост, домосед. *«Этот даже превзошел двух первых тем, что жил в лазарете, в последней комнате»* [1, с. 387]. Доктор выбирал пять-шесть кадет из назначенных к выпуску в офицеры, которых знал, отличал за способности и любил, записывал их больными и помещал в лазарете, рядом со своей комнатой, давал им читать книги хороших авторов и вел с ними долгие беседы о разнообразных предметах. Этим «злоупотреблением» доктор пытался восполнить пробел в образовании, вызванный введенным Демидовым запретом книг: *«Добрый и просвещенный человек, каким, несомненно, был наш доктор Зеленский, не мог не чувствовать, как это ужасно, и не мог не позаботиться если не пополнить ужасающий пробел в наших сведениях, то по крайней мере хоть возбудить в нас какую-нибудь любознательность, дать хоть какое-нибудь направление нашим мыслям»* [1, с. 392]. Также врач напоминал кадетам о доброте, о том, что в жизнь необходимо внести как можно больше добрых чувств, что несомненно отразится в поведении и характере.

Четвертый герой, запомнившийся герою – Архимандрит, преподававший в кадетском корпусе религиозные предметы. Он так же, как и врач, старался привить кадетам любознательность, желание учиться: *«всегда нам внушал, что наше корпусное образование очень недостаточно и что мы должны это помнить и, по выходе, стараться приобретать познания»* [1, с. 394].

Кроме описания добродетей представителей старшего поколения, в рассказе описываются установленные правила поведения воспитанников, среди которых первое – **не доносить**. *«На кадетском языке того времени для занимавшихся таким недостойным делом, как пересказ чего-нибудь и вообще искательство перед начальством, было особенное выражение “подъезгозчик”, и этого преступления кадеты никогда не прощали. С виновным в этом обращались презрительно, грубо и даже жестоко, и начальство этого не уничтожало. Такой самосуд, может быть, был и хорош и худ, но он*

несомненно воспитывал в детях понятия чести, которыми кадеты бывших времен недаром славились и не изменяли им на всех ступенях служения до гроба» [1, с. 373].

Наиболее ярко проявились духовные ценности кадет после декабрьского восстания 1825 года, когда раненые солдаты бунтовавшего батальона Московского полка укрылись в здании Кадетского корпуса. Кадеты, услышав об этом и увидев раненых, бросились к ним, подняли их на руки и уложили каждого как могли лучше и сделали, как умели, раненым перевязку. Далее они накормили бунтовщиков, для чего, «построившись к ужину, сделали так называемую «передачу», то есть по всему фронту передали шепотом слова: «Пирогов не есть, - раненым» [1, с. 377]. Такие передачи наказанным кадетам руководство корпуса ранее не пресекало, т.к. «маленькое правонарушение служило к созиданию великого дела: оно воспитывало дух товарищества, дух взаимопомощи и сострадания, который придает всякой среде теплоту и жизненность, с утратой коих люди перестают быть людьми и становятся холодными эгоистами, неспособными ни к какому делу, требующему самопожертвования и доблести» [1, с. 377]. В этих поступках проявилось сострадание воспитанников, готовность прийти на помощь, несмотря на возможные неблагоприятные последствия.

Реакция директора кадетского корпуса на поступок воспитанников еще более утвердила молодых людей во мнении, что они поступили правильно, проявив сострадание к беглецам: Он даже был ласков и тем дал нам повод думать, как будто он одобрил наше ребячье сострадание [1, с. 374]. Вскоре после описанных событий в корпус пожаловал сам государь Николай Павлович, узнав о том, что кадеты помогли бунтовщикам. То, как держался перед ним Перский, подчеркнуло сильный характер директора, не заискивающего перед высоким государем, что отразилось в авторских ремарках «отвечал полным и спокойным голосом», «с тем же неизменным спокойствием возразил, глядя открыто в лицо государя». Перский на недовольство государя ответил: «Они так воспитаны, ваше величество: драться с неприязнью, но после победы призывать раненых, как своих» [1, с. 376].

Подводя итог повествованию о директоре, экономе, докторе, архимандрите Первого кадетского корпуса, автор отмечает, что «такие люди, стоя в стороне от главного исторического движения, [...] сильнее других делают историю» [1, с. 398]. Таким образом, в рассказе Н.С. Лескова описаны такие духовно-нравственные качества героев как честность, доблесть, скромность, просвещенность, доброта, сострадание, самопожертвование и чувство долга. Кадеты, видя пример безукоризненного служения, формировали свои духовно-нравственные ориентиры, становясь достойными гражданами своего Отечества.

Литература

1. Лесков, Н.С. Избранные сочинения / Ред. кол.: Алексеев М.П. и др.; Вступ. статья, сост. и примеч. П. Пустовойта. – М., Худож. лит 1979. – 558 с.

E.S. Pivavar, A.I. Lagun, M.A. Sintsarava,
Vitebsk cadet school
e-mail: mrs.pivavar@gmail.com

Spiritual and moral values of cadet in the story of N.S. Leskov «Kadetsky monastery»

Key words: spiritual and moral values, cadets, N.S. Leskov, Russian literature of the XIXth century.

The article considers the story of N.S. Leskov "Cadet Monastery", created on the basis of the memoirs of a graduate of this educational institution. The spiritual and moral values of the cadet are revealed, embodied in the images of the director of the First Cadet Corps M.S. Persky, the housekeeper A.P. Bobrov, the doctor Zelensky, the archimandrite. These are noble and honest people who have set a common goal – to educate a real person, a citizen by personal example.

А.М. Пісарэнка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў
e-mail: kaffiloll@mail.ru

УДК 821.161.3-1.09:929 Разанаў+75.049:[929:75(73)Эрл]

ФІЛАЛАГІЧНАЕ ЭСЭ ПРА «СІНІ ТУМАН» У ПАЭЗІІ І Ў ЖЫВАПІСЕ: СУПАСТАЎЛЯЛЬНЫ АНАЛІЗ ВОБРАЗАЎ АЛЕСЕЯ РАЗАНАВА І ЭЙВІНДА ЭРЛА

Ключавыя словы: мастацка-выяўленчы вобраз, магічны рэалізм, жывапіс, літаратурна-мастацкі вобраз, паэзія, эпітэт, гукавобраз, сімвал.

У артыкуле ў супастаўляльным аспекце раскрываецца эстэтычная вартасць вобраза сіняга туману на матэрыяле карціны Эйвінда Эрла і версэта Алесея Разанава. Вызначаная намі мастацка-

выяўленчая антытэза **сіні-жоўты** дэманструе неадназначнасць пачуццяў мастака. Што да слоўнага вобраза, то і ў аснове яго стварэння аўтарская антытэза **тужыць-радуецца** сэрца. Аб'яднаныя часам стварэння (80-я гг. XX ст.), зададзенай тэмай, творы мастацтва па-рознаму адлюстроўваюць свет.

Вобразы сіняга туману Алеся Разанава і Эйвінда Эрла ствараліся ў прыблізна аднолькавы часавы перыяд, гэта 80-я гады XX стагоддзя, аднак яны дэманструюць розныя прасторы – вясковую, вясковую, беларускую і летнюю, поле/ лес/ луг, амерыканскую. Іх яднае назва, у якой, як вядома, у лаканічнай форме адлюстравана, а можа, і засакрэчана ідэя твора. “Загаловак – гэта тэкставы знак, які з’яўляецца абавязковай часткай тэксту і мае ў ім фіксаванае становішча. Гэта, бясспрэчна, моцная пазіцыя любога тэксту” ці нават “самая моцная” [5, с. 3; 2, с. 92]. Загаловак адсылае да ўсяго зместу, раскрываецца праз яго, набывае ў ім пэўныя сэнсы і тады можа функцыянаваць па-за тэкстам, асобна, заключаючы ў сабе сімвалічнасць, метафарычнасць, часам афарыстычнасць. Што да назвы “Сіні туман”, то яна сапраўды метафарычная, сімвалічная, аднак асаблівы і пэўны змест яе стане відавочным пасля адпаведнага філалагічнага аналізу. Аднак, як слушна сцвярджае В.Л. Балава, інтэрпрэтацыя заўсёды мае прыкметы суб’ектывізму, таму для большай верагоднасці вывадаў будзем абавірацца ў сваіх разважаннях на адпаведныя навуковыя крыніцы.

Вобраз туману ў літаратурна-мастацкай і мастацка-выяўленчай творчасці з’яўляецца даволі частым, напрыклад, можна ўзгадаць паэзію А. Блока, жывапіс В. Барысава-Мусатава. Характарыстыкі туману ў беларускай прасторы дакладна вызначаюцца ў слоўніку эпітэтаў Н.В. Гаўрош. Што да колеравых характарыстык, то тут буе разнастайнасць фарбаў: **ТУМАН** (туманы): **аранжавы, белы, блакітны, бялёсы, бялявы, вішнёвы, дымны, жамчужны, жоўты, залаты, зялёны, ліловы, малінавы, малочна-белы, малочны, ружаваты, ружовы, серабрысты, сівы, сіне-белы, сіні, срэбны, янтарны, крываваы, свінцовы, цёмны, цёмны, чорна-белы, чорны, чырвоны, шараваты, шызы, шэры**:

Паволі знікаў **ранішн і аранжавы туман**, праступалі абрысы недалёкага лесу (М. Лынькоў). Балота заслаў густы **белы туман**, як малако (І. Пташнікаў). Абапёрся дуб рукой зялёнай / На страху і, пахіліўшы стан, / Утаропіў вочы ўлюбёна / У **блакітны ранішні туман** (К. Кірэенка). Іду, а над крыніцаю / Туман **бялёсы** сцэлеца... (Н. Гілевіч). Злугавін і пералогаў рэдзенькім дымком поўз... **малочна-белы**... туман (Б. Сачанка). Усё было: пацалункі світаннем, / Над ракою туман **залаты**, / Бедны прывід майго кахання, / Што здушыла разважліва ты (У. Караткевіч). Як прыгожа на світанні, / На зыходзеночы, / Як патонеўсё ў тумане, / У густым, **малочным!** (Н. Гілевіч). Пасля ночы, якая папаўзла парай з Прыпяці і **малочнымі** туманамі з лагчын... добра было ехаць Палессем (У. Караткевіч). Зведаў ілюзіі крушэнне. / Знік **ружаваты** туман (В. Жуковіч). Далёка за ракой кожны вечар ляжаў **сівы** туман (І. Пташнікаў). Пачынае світаць, **сіне-белы** туман вісіць над лугавінай (І. Навуменка). Апусціцца на зямлю, шчыльна ахутаўшы будынкi і дрэвы, **сіне-шэры** туман, ды такі густы і застаялы, што дыхаць цяжка (Т. Хадкевіч). Рака здаецца зусім апусцела. Толькі дзе-нідзе пырсне рачная драбязя-празрыстымі іскрамі пад лёгкім **сінім** туманочкам (К. Кірэенка). Поле нікне ў **срэбным** тумане, / Снег блішчыць, як халодная сталь (М. Багдановіч). Разгоніць дзень туман **кывавы**, / Развее вецер час імжы, / І будзе праўда правіць права, / Пазносіць межы, рубяжы (Я. Колас). Раніцаю ў нізінах плаваў густы **шэры** туман (В. Дайліда). Зелыніна агародаў яшчэ была ахутана начной цемрай, **шараваты** туман, што наплываў з рачулкі, змешваўся з ёю (Т. Хадкевіч) [3, с. 474–475].

У прыведзеных вышэй прыкладах колеравыя характарыстыкі туману трэба разумець і ўяўляць літаральна, яны наўрад ці маюць метафарычны сэнс (магчыма, **ружаваты** туман В. Жуковіча). Усе іншыя надаюць краявідам колеравую характарыстыку, якая дазваляе ўбачыць час сутак (а значыць, час падзей), і, магчыма, аўтарскі настрой, рэакцыю на розныя падзеі, з’явы, сітуацыі, апісаныя ў творы. І тады светлыя колеры туману – гэта колеры раніцы, дня, станоўчых эмоцый, а цёмныя, у сваю чаргу, гэта колеры вечара, ночы і негатыўнага ўспрымання з’яў, падзей.

Сіні колер сярод іншых колераў – самы дзіўны. Гэта колер багоў і цэлых светаў – падземных і нябёсных; як сам свет зменлівы, так зменлівы і сэнс сіняга колеру, аднак сам сіні колер пры гэтым застаецца нязменным [1; с. 109]. Сіні колер – гэта больш, чым афарбаванасць свету вакол нас, ён характарызуецца захапляльнасцю, прывабнасцю, таямнічасцю [1, с. 110]. У розных пісьменнікаў, мастакоў ды і ў звычайных людзей ёсць розныя колеравыя асацыяцыі, таму нельга сказаць адназначна, што сіні можа атаясамляцца са станоўчым ці, наадварот, з негатыўным успрыманням свету / пэўнай сітуацыі. Чэшскі мастацтвазнаўца Ян Балек, напрыклад, звяртае ўвагу на тое, што на карціне Марка Шагала “Шчаслівы луг” (1949) асноўны колер стварэння вобраза – сіні, на карціне Францішка Ранеўскага “Успаміны пра маму” (1986) – сіні колер выяўляе сум, спачуванне і нясе ў сабе адчуванне смерці [1, с. 311]. Думаецца, можна сцвярджаць, што колеравая метафара як спосаб перадачы аўтарскіх эмоцый і як сродак адлюстравання свету вызначаецца шматзначнасцю, з аднаго боку, індывідуальнасцю, з іншага. Зразумела, што чалавек успрымае свет у колерах; каляровая

карціна свету шматфарбная, а багацце фарбаў, у сваю чаргу, вызначаецца разнастайнасцю асацыяцый і ўнутраным станам чалавека, яго настроем. Значыць, колеры ўзамадзейнічаюць з чалавекам, які назірае за светам, а таксама – паміж сабой і з тымі прадметамі, якія ў іх афарбаваны, і ў адпаведнасці з гэтым могуць набываць сімвалічныя сэнсы. І мы дазваляем сабе пра гэта пісаць, паколькі ў даследчыкаў жывапісу існуе думка, што ключ да гістарычнага разумення колераў належыць лінгвістыцы [1, с. 109]. Менавіта лінгвісты ў выніку адпаведных даследаванняў прыходзяць да высновы, што сіні колер уласцівы беларускай прастору: ім могуць быць афарбаваны лясная паляна (с. 114), пожня (с. 116), поле (с. 121), поплаў (с. 122), дарога / шлях (с. 90), бераг (с. 81), хмара (с. 43), неба (с. 26), возера (с. 161), рака (с. 165), вір (с. 174), хваля (с. 176), гай (с. 147), даль (с. 189) [9], ды і сама назва краіны Беларусь атаясамляецца з гэтым колерам [9, с. 56]. Мы называем сваю радзіму сінявокай, і адзін з яе сімвалаў – багдановічаўскі васілёк, які стаў таксама сімвалам Міжнароднага песеннага фестывалю ў Віцебску “Славянскі базар”: *І тчэ, забыўшыся, рука, / Заміж персідскага ўзора / Цвятю радзімы васілька* (М. Багдановіч).

Асацыятыўная нітка да выразу-назвы “Сіні туман” прывяла нас у тумановую прастору Эйвінда Эрла (амерыканскі мастак, пісьменнік і ілюстратар, вядомы сваім укладам у серыяграфію і афармленне анімацыйных фільмаў Дыснее ў 1950-х гадах). Аўтар становіцца знакамітым і слава яго працягвае расці з часу яго першай персанальнай выставы ў Парыжы, калі яму было ўсяго 14 гадоў. У яго творчай скарбонцы каля 28 карцін з вобразамі таямнічага туману (“Калі туман клубіцца”, “Містычны туман”, “Акіянічны туман”, “Ранішні туман”, “Вір туману”, “Марскі вецер і туман”, “Агеньчыкі туману”, і г.д.), сярод якіх – “Сіні туман” (1987). Творствораны ў плыні магічнага рэалізму; паводле энцыклапедычных даведнікаў, дадзены тэрмін абазначае спалучэнне рэалізму з фантастыкай; такую “формулу ўпершыню прапанаваў нямецкі мастацтвазнаўца Франц Ро, які ў 1925 годзе выдаў кнігу “Постэкспрэсіянізм (магічны рэалізм): праблема новага еўрапейскага жывапісу”. Звычайныя прадметы пры гэтым уяўляюцца мастакам у незвычайным, нязвыклым выглядзе, як нейкія “перманентныя” аб’екты, магічную сутнасць якіх яны стараліся выявіць [6, с. 432–433]. На карціне паказаны рэальныя аб’екты ў фантастычным, аўтарскім уяўленні, якое бярэў палон і таго, хто як зрокава, так і душою да іх дакранаецца.

На першым плане карціны туману няма, ён аддаляецца, а значыць, няма сіняга колеру; на бірузовых ствалах дрэў чорныя кроны, злёгка падрумяненыя ранішнім сонцам. Яно наступae і жоўтымі промнямі (жоўтыя палосы на палатне) нібы разразае прастору. На заднім плане праступае туман: ён рассеіваецца, а ўдалечыні ён больш шчыльны. Асацыятыўны мастацкі вобраз прыроды, ахінутай, кранутай туманам, аўтар стварае з дапамогай гарызантальных ліній, авалаў. Туман Эйвінда Эрла, на наш погляд, закрывае будучыню, хавае яе, паколькі абрысы дрэў на другім плане размытыя, няясныя, цёмныя ці злёгка кранутыя сонцам. Іаханес Ітэн – швейцарскі мастак, найбуйнейшы даследчык колераў у мастацтве – сцвярджае, што калі сіні свеціцца на жоўтым, то ён здаецца вельмі цёмным і губляе сілу (на дадзенай карціне наадварот); даследчык таксама акцэнтуюе ўвагу на тым, што ўсе асветленыя колеры ўяўляюць сабой больш светлыя бакі жыцця, у той час як зацёмненыя сімвалізуюць цёмныя і негатыўныя яго сілы [4, с. 88]. Што да колеравай сімволікі, то ў сінім мастак бачыць магутнасць, моц, уласціваю сілам прыроды зімой, калі ўсё схаванае ў цемры і цішыні копіць энергію для зараджэння і росту, сіні прыцягвае яго ўвагу трапяткой верай у бясконцую духоўнасць [4, с. 88], а жоўты сімвалізуе розум, пазнанне; ён засланяе іншыя колеры, прабіваючыся праз іх, выбіваючыся з іх; на цёмным фоне ён рэзкі, востры, бескампрамісны; ён нагадвае пра з’яўленне ранішняга сонца над полем [4, с. 87].

Разважанні пра сімваліку і ўзамадзеянне колераў дазваляюць нам меркаваць аб тым, што ў аснове стварэння тумановай прасторы Эйвінда Эрла колеравая антытэза: сіні – жоўты, якая сімвалізуе і супрацьпастаўляе вядомае, яснае, зразумелае сёння і невядомае, таямнічае, загадкавае заўтра – будучыню. І чым вышэй будзе ўставаць сонца, тым меншай будзе магічнасць туману, яго панаванне над зямлёй і прыродай. Лёгкая зеляніна праяснілася пад промнямі сонца на кронах дрэў і на зямлі каля дрэў; яшчэ пройдзе колькі часу, адступіць туман і ўспыхне зялёны колер у поўнай сваёй сіле. Аднак гэта потым, а тут і цяпер абцяжараная прырода вызваляецца з палону сіняга туману, а чорная пагрозлівая галіна дрэва пакуль што нібы закрэслівае краявід.

Алесь Разанаў вядомы ў беларускай літаратуры як паэт-наватар, яго творчасць адметная жанравай арыгінальнасцю (напрыклад, пункціры, вершаказы, зномы, версэты і інш.), філасофскім зместам, маўленчай выразнасцю на ўсіх узроўнях мовы, арыгінальнымі гукавабразамі, афарыстычнасцю і інш. Верш “Сіні туман” (1983) якраз створаны ў форме версэта. Такі жанр нерыфмаванай і нерытмізаванай паэзіі змяшчае філасофскі роздум і за кошт найперш сінтаксічных сродкаў выразнасці забяспечвае тэксту гармонію паэтычнага твора, глыбокі падтэкст.

Сіні туман. *Ізноў вясна. / Я стаю каля сваёй хаты. / Ціха ў дварах: не бразгаюць вёдры, не размаўляюць людзі, не брэшуць сабакі і не сакочуць куры. / А ў канцы вуліцы, быццам спусціліся*

на зямлю **нябёсы, сінее туман**: / у ім я **бачу** аднавяскоўцаў, **бачу** сваіх сяброў, **бачу** сябе самога... / Я **думаю** – не **надумваюся**, і няма ў каго **папытацца**, як **гэта** адбылося, што **я** не з усімі, што **я** падзяліўся надвое, што **я** не ў **вясне** і ў **вясне**... / **Тужыць і радуецца** маё **сэрца**. / **Цвіце** ў канцы вуліцы **сіні туман**.

Відавочна, што ў творы няма рыфмы, рытму, аднак тэма, філасофская ідэя, думка, якая ў ім раскрываецца, вартая асэнсавання ў вялікім праявістым тэксце. Таму можна сказаць, што разанаўскі версэт адлюстроўвае айсберг пачуццяў, думак, большая частка якіх схавана ў глыбокім падтэксце і адлюстроўваецца ва ўяўленні чытача. Кампазіцыя твора “Сіні туман” складаецца з сямі абзацаў-страфем, кожная з якіх роўная аднаму сказу. Першыя дзве (гэта завязка) і апошнія дзве (развязка) – простыя сказы, у якіх паказаны час, калі адбываецца дзея і яе паўтаральнасць (*Ізноў вясна*), а таксама месца (*Я стаю каля сваёй хаты*).

Гукавы фон падзей, якія прыгадаліся аўтару, – гэта цішыня; кажучь, навучыцеся слухаць цішыню, і вы пачуеце жыццё. У памяці паэта ўсплываюць гукі мінулага: было жыццё, бразгалі вёдры, людзі размаўлялі, куры сакаталі ён гэта ўсё бачыць (і сяброў, і аднавяскоўцаў, і сябе ў мінулым).

Але ціша, што пануе ў вёсцы, што валадарыць паэтавым сёння, вяртае яго ў пустэчу: няма ў каго запытацца, няма адказу, чаму паэт асобна ад землякоў... (як *гэта так адбылося, што я не з усімі?*). Паэт падзяліўся ў думках надвое: вёска ўчарашняя, гаманкая, людная, вясновая і, магчыма, невясновая і вёска сучасная – ціхая, пустая, бязлюдная, вясновая. Відавочная аўтарская антытэза адлюстроўвае стан паэта: яму радасна ва ўчора і сумна сёння. Перадапошняя страфема пацвярджае нашы высновы, дзе аўтар піша: **Тужыць і радуецца** маё **сэрца**. А заключны радок завяршае метафара сімвалічнага зместу: **Цвіце ў канцы вуліцы сіні туман**, якая з’яўляецца часткай спецыфічнай разанаўскай фігуры – кальцо: назва “Сіні туман”, а яна, як адзначалася, з’яўляецца часткай твора, паўтараецца, з’яўляецца заключным словазлучэннем апошняй страфемы. Разанаўскі сіні туман, нягледзячы на зменлівасць падзей, малюнкаў у тэксце, у параўнанні з эйванд-эрлаўскім туманам, статычны, ён цвіце, ён відаць толькі ў канцы вуліцы; туман, нібы заслона ў тэатры, адмяжоўвае мінулае ад сучаснага, учора ад сёння. Ён сіні, ён ад неба да зямлі, што вынікае з параўнальнага сказа: *быццам спусціліся на зямлю нябёсы*. Сіні нам уяўляецца, паводле зместу твора, колерам радасці і суму адначасова: радасці, што паэт зноў у вёсцы, зноў дома, што ізноў вясна, а суму праз тое, што шматгалосае ўчора на фоне маўклівага сёння не радуе душу.

Адзначалася, што ў нерыфмаванай паэзіі гармонія верша найчасцей вынікае, як правіла, з сінтаксічных сродкаў вобразнасці. Невялікі памерам версэт характарызуецца наяўнасцю: 1) інверсій (3 страфема; 1-я частка 4-ай страфемы; 2 апошнія страфемы); 2) недаказаў (4, 5 страфема характарызуюцца незавершанасцю думкі, неакрэсленасцю пачуццяў); 3) паўтораў (чым забяспечваецца адлюстраванне /лірычнасць суб’ектыўнасці пры апісанні пачуццяў); **думаю** – не **надумваюся** (таўталогія); паўтораў дзеяслова **бачу**; назоўніка **вясне** – **вясне** (названыя фігуры адзначаны тлустым чорным у поўным тэксце).

Інверсія акцэнтуюе ўвагу на дзеянні, дзеясловы ў творы ўвогуле дамінуюць, іх у вершы 18 (разам з паўторамі), з чаго вынікае інтэнсіўнасць эмоцый, а потым іх перарывае недаказ, быццам у аўтара не хапае сіл, каб вымавіць словы, каб гаварыць далей. Тут трэба і чытачу спыніцца, узгадаць сваё і паразважаць, а потым і памаўчаць кожнаму пра сваё.

Разанаў застаецца верным сабе: вобраз сіняга туману мае таксама і гукавае ўвасабленне. Гукапісу версэта ўласцівы паўтор усіх галосных і зычных, якія ўваходзяць у склад слоў назвы. Так, [н] праяўляецца ў словах *ізноў, вясна, не, няма* і інш., [у] гучыць у лексемах *вуліцы, людзі, куры, усімі, тужыць* і інш. Аднак цішыня вясковай вуліцы, у канцы якой цвіце сіні туман, адлюстравана ў паўторых свісцячых гукаў: *сіні, ізноў, вясна, стаю, сваёй, ціха, брызгаюць, размаўляюць, людзі, брэшуць, сабакі, сакочуць, канцы, вуліцы, быццам, спусціліся, сінее, аднавяскоўцаў, сваіх сяброў, сябе, самога, надумваюся, папытацца, адбылося, з усім, падзяліўся вясне, вясне, тужыць, радуецца, сэрца, цвіце, канцы*.

Алітэрацыя свісцячых нібы пранізвае, сшывае ў адно словы, кампазіцыю, нібы ахутвае гэтым сінім туманам усю вясновую прастору, і прастору душы аўтара, а ўслед за ім і чытача.

Нам чуецца таксама паўтор галоснага [а]: ён адгукаецца рэхам да слова туман (якое пачынае рад), а затым сугучныя – *вясна, стаю, каля, хаты, ціха, дварах, не [н’а], бразгаюць, размаўляюць, не [н’а], сабакі, сакочуць, а, канцы, быццам, спусціліся, на, зямлю, нябёсы, туман, я, бачу, аднавяскоўцаў, бачу, сваіх, сяброў, бачу, сябе, самога, я, думаю, надумваюся, няма, каго, папытацца, як, гэта, так, адбылося, я, я, падзяліўся, надвое, я, вясне, вясне, радуецца, маё, сэрца, канцы, туман*.

На нашу думку, [а] – працяглы, гучны, сімвалізуе разважлівасць, удумлівую засяроджанасць, і ён не кантрастуе з глухімі і звонкімі, цвёрдымі і мяккімі свісцячымі гукамі [с, с’, з, з’, ц, ц’, [ц:], дз’], а, наадварот, пазбаўляе іх маўклівасці, ціхага сіпення. Як цішыня ў вёсцы напаўняецца гукамі мінулага ва ўяўленні аўтара, так пералічаныя зычныя пры ўзаемадзеянні з галосным [а] набыва-

юць філасофскі змест і ствараюць гукавобраз сіняга туману. Хутчэй за ўсё, колеры вясны Алеся Разанава такія ж яркія, як на карціне Эйвінда Эрла – зялёны, жоўты, чырвоны. Успаміны, якія выклікаюць радасныя эмоцыі, могуць быць рознакаляровымі, шматфарбнымі. Аднак рэжысёр тут менавіта чытач, і яго асабістыя асацыяцыі дыктуюць усю колеравую гаму, акрамя аднаго – колеру сіняга туману.

Такім чынам, эстэтычная вартасць і мастацка-выяўленчага, і літаратурна-мастацкага вобраза “Сіняга туману” відавочная: мастак – вобраз – глядач, паэт – вобраз – чытач – гэтыя два ланцужкі дазваляюць адчуць, убачыць іх метафарычнасць: лагічнае і рэальнае ў пейзажы Эйвінда Эрла, рэальнае і сімвалічнае ў версэце Алеся Разанава.

Літаратура

1. Балек, Ян. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. – М.: Искусство. – XXI век, 2008. – 408 с.
2. Балова, О. Л. Способы интерпретации текстов: экспликация глубинного смысла / О. Л. Балова // Языки культуры. – 2013. – № 9. – С. 192–196.
3. Гаўрош, Н. В. Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 603 с.
4. Иттен Иоханнес. Искусство цвета / Перевод с немецкого; 2-е изд. – М.: Д. Аронов; 2001. – 96 с.
5. Кожина, Н. А. Заголовок художественного произведения: структура, функции, типология / Автореферат диссертации канд. филол. наук. – М., 1986. – 288 с.
6. Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1 / гл. ред. и автор проекта С. Я. Левит. – М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2007. – 1392 с.
7. Лукин, В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории, аналитический минимум / В. А. Лукин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Ось-89, 2005. – 559 с.
8. Современный словарь по культурологии. – Мн.: “Современное слово”, 1999. – 736 с.
9. Струц І. Я. Лінгвапаэтычны слоўнік колеравобразаў беларускай паэзіі першай трэці XX стагоддзя: у 3ч. / І. А. Струц. – Мінск: Юніпак, 2015. – Ч. 1: Колеравобраз прасторы. – 2015. – 240 с.

A. Pisarenko

The Belarusian State University of Culture and Arts

e-mail: kaffiloll@mail.ru

Philological essay on the *blue mist* imagery in poetry and painting: comparative analysis of images in works by Ales Rasanau and Eyvind Earle

Key words: artistic image, imagery, magic realism, pictorial art, literary image, word picture, epithet, sound image, symbol.

*This article compares and reveals the aesthetic value of the blue mist image on the example of Eyvind Earle's painting and Ales Rasanau's verset. The **blue and yellow** artistic antithesis shows the ambiguity of the artist's feelings. As for the word imagery, it also contains the author's antithesis – heart **mourns and rejoices**. While sharing the time of their creation (1980s) and the theme, the works of art in question depict light in different ways.*

В.Ф. Падстаўленка

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: klit@vsu.by

УДК 821.161.3-1:7

ПРАБЛЕМА ДРАМАТЫЧНЫХ СТАСУНКАЎ МАСТАКА І ЧАСУ Ў ПАЭТЫЧНАЙ СІСТЭМЕ Т. КЛЯШТОРНАГА

Ключавыя словы: лірычны герой, мастацтва, драматызм, ідэяна-тэматычная скіраванасць твора, крытычны пафас, падтэкставасць.

У артыкуле даследуюцца вытокі дысгарманічных стасункаў мастака і часу ў мастацкай сістэме Тодара Кляшторнага. Сцвярджаецца, што вершаваная творчасць Кляшторнага ўключала ў сябе і ўласна беларускія мастацкія канцэпты, і фрагментарныя праявы сусветнай класікі, і прыёмы авангарднай паэтыкі (элементы імажынісцкага мастацтва). Аднак, відавочна, што на гэты рознапачатковы творчы сінтэз негатыўны ўплыў аказалі грамадска-ідэалагічныя вектары ў мастацтве. Дэтэрмінізм мастацтва і жыцця, прызначэнне творчай асобы – гэтыя агульнаэстэтычныя аспекты заўжды былі ў цэнтры ўвагі Тодара Кляшторнага.

Прызнаным з'яўляецца той факт, што беларуская паэзія першых двух дзесяцігоддзяў XX ст. развівалася ў рэчышчы ўласных нацыянальных традыцый і еўрапейскіх літаратурных уплываў эпохі мадэрнізму. Паказальным прыкладам таму можа паслужыць вершаваная творчасць Тодара Кляшторнага, патрыятычная аснова якой уключала ў сябе і ўласна беларускія мастацкія канцэпты, і фрагментарныя праявы сусветнай класікі, і прыёмы авангарднай паэтыкі (элементы

імажынісцкага мастацтва). Аднак, відавочна, што на гэты рознапачатковы творчы сінтэз негатыўны ўплыў аказалі грамадска-ідэалагічныя вектары ў савецкім мастацтве.

Тодар Кляшторны праявіў сябе як паэт новага мыслення, прадстаўнік імажынісцкай школы, які супрацьстаяў так званай “голай” фактаграфіі і павярхоўнай ілюстрацыі навакольнага жыцця ў творчасці.

Мэта артыкула: выявіць вытокі дысгарманічных стасункаў мастака і часу ў паэтычнай сістэме Тодара Кляшторнага.

Справядліва лічыцца, што мастацтва – асаблівая галіна духоўнай дзейнасці асобы, эстэтычнае асваенне чалавекам Вялікага (вонкавага) і малога (унутранага) светаў. Законы эстэтыкі і законы рэчаіснасці патрабуюць ад паэта найбольш поўнага выяўлення яго гуманістычнай сутнасці і высокай грамадзянскай адказнасці. Дэтэрмінізм мастацтва і жыцця, прызначэнне творчай асобы – гэтыя агульнаэстэтычныя аспекты заўжды былі ў цэнтры ўвагі Тодара Кляшторнага. Мастацтва як сродак пазнання рэчаіснасці, думаецца, стала для яго не самамэтай, а хутчэй магчымасцю акцэнтаваць увагу рэцыпіентаў на “вечных” маральна-этычных паняццях *дабрыні, павагі, справядлівасці* і інш.

Для паэта актуалізацыя пытанняў пра сутнасць літаратурнай творчасці і мастацкую праўдзівасць была звязана з перыядам агульнага “вялікага будаўніцтва” ў краіне. Тады, як вядома, звышідзейная крытыка асуджала апісанні іманентнай прасторы лірычнага героя і навязвала аўтарам заўзяты рэвалюцыйны энтузіязм, гіпербалізаваны пафас грамадзянскасці. У выніку пасупова адбывалася тое, што ваяўнічыя апалагеты “калектыўна арыентаванага” мастацтва прыводзілі да сутнаснай дэфармацыі лірыкі як спецыфічнай формы суб’ектыўнага, канкрэтна-пачуццёвага спасціжэння жыцця, глыбіннага свету асобы.

Тодар Кляшторны як паэт тонкага эстэтычнага густу, схільны разважаць над “высокімі” катэгорыямі існай прыгажосці і справядлівасці, адчуваў, што мастацтва – гэта непалітызаваная сфера. Ён шмат задумваўся як над неабходнасцю лірыкі ў час маштабнай сацыяльнай трансфармацыі, так і над патэнцыйнай ідэйна-мастацкай мадыфікацыяй яе існавання. Вынікам гэтага роздуму стаў верш “Ці варта сёння быць паэтам?”, які быў напісаны вясной 1929 года:

Ці варта лірніку пілікаць?

Ці варта лірыкай займацца?

Я доўга думаю над гэтым,

І сам да вынікаў прыходжу,

Што свет не створан для паэтаў,

Як і не створан без прыгоды,

А песні трэба нам другія,

Ад нас інакшых песень просяць...[1]

Час напісання верша быў асабліва драматычны для Кляшторнага, бо працягвалася агульнае асуджэнне паэта як аўтара “ўпадніцкіх”, “шкодных” твораў, у цэнтры якіх былі толькі асабістыя пачуцці і думкі чалавека. З твораў Кляшторнага вынікае, што атмасфера таталітарнага рэжыму духоўна і светапоглядна спусташала паэта. Аўтар шукаў арыенціры выйсця ў гэты трагічны перыяд. У выніку гэтага ў яго лірыцы ўзмацніліся матывы песімізму, суму, тупіковай роздумнасці і фатальнасці, і ўсё часцей вершаваныя радкі заканчваюцца не жыццесцвярджальнымі клічнікамі, а трывожнымі пыталнікамі:

Я ўсхваляваны чагосьці,

Чамусьці сэрца гэтак ные.

Ці па далёкай маладосці?

Ці над памылкамі сваімі? [1]

“Ці варта сёння быць паэтам?” – гэтая распачная фраза гучыць як крык душы мастака, які не можа прымірыцца з невырашальнай супярэчлівасцю эпохі, што агрэсіўна вымагала ад творцаў аператыўнай практычнай аддачы і сервілізму:

Ці не страшэнная памылка –

У час вялікі будаўніцтва,

На ліры лірніку пілікаць,

І з леры гэнае карміцца?[1]

Усведамляючы ўвесь драматызм асабістага становішча (становішча мастака, які вымушаны сілаю абставінаў прынесці сваю музу ў ахвяру страшнай і злой сіле), паэт гатовы забыць свае ранейшыя мастацкія адкрыцці і перакананні, свае “ледзяныя гітары”:

Мае гітары ледзяныя

Вартуе бусел у балоце.

Да іх я болей не вярнуся, –

Не можа сын свае эпохі

*Пад небам вольнай Беларусі
Ісці ў далі сцежкай вохкай...*[1]

Гэтымі словамі аўтар, па сутнасці, прызнаў сваю творчую паразу, неактуальнасць асабістых мастацкіх поглядаў. Аднак згаданыя радкі, як і ўвесь верш “Ці варта сёння быць паэтам?”, маюць глыбокі падтэкст. Так, у вобразнай сістэме Кляшторнага “*ледзяныя гітары*” выступаюць як ўвасабленне лірыкі, што гаруе па згубленых, скаваных бездухоўнасцю ідэалах, перадусім ідэалах любові. Апелючы да самога тэксту верша, варта дадаць, што лірычны герой пакідае “*ледзяныя гітары*” Бацькаўшчыне, увасабленай тут у сімвалічным для беларусаў вобразе бусла.

У прыведзеным вершы закранута і дадатковая тэма стасункаў паэта з агульнасветавай мастацкай спадчынай, “*старой культурай*”. Лірычны герой не спрабуе, як таго вымагалі стваральнікі сучаснага мастацтва, зменшыць вагу духоўных набыткаў папярэдніх эпох, ён толькі падкрэслівае неабходнасць сінтэзаваць усё, што назапашана чалавецтвам, з новым мастацтвам, каб прадэманстраваць прагрэсіўны стыль часу:

<...> сягоняшні паэта
Павінен даць і стыль эпохі.
Тады ён песню дасць такую,
Каб лес і горы захадзілі. [1]

Такім чынам, верш “Ці варта сёння быць паэтам?” з’яўляецца аўтарскім роздумам, творчай аўтарэфлексіяй над пытаннем пра сутнасць сучаснага мастацтва, калі “душа за песню галасуе”, а трэба “не пакідаць грамадскай варты, не пакідаць свае трыбуны” [1]. Частковая хаатычнасць высноў Кляшторнага і пэўныя хістанні яго аўтарскай пазіцыі дэтэрмінаваны немагчымасцю лёгка парушыць дагматызм тагачасных грамадскіх устаноў ці па-філасофску абстрагавацца ад іх.

Літаратура

1. Родныя вобразы / Літаратура / Тодар Кляшторны [электронны рэсурс] / Родныя вобразы. – Мінск, 2009. – Рэжым доступу: <http://rv-blr.com/verse/show/41403>. – Дата доступу: 10.01.2020.

V.F. Podstavlenko

Vitebsk State University named after P.M. Mashеров
e-mail: klit@vsu.by

The problem of the dramatic relationship between the artist and time in the poetic system of T. Klyashtorny

Key words: lyrical hero, art, ideological and thematic focus of the work, critical pathos, subtext.

The article explores the origins of disharmonious relations between the artist and time in Todor Klyashtorny's artistic system. It is stated that Klyashtorny's poetic work included Belarusian artistic concepts, fragmentary manifestations of world classics, and techniques of avant-garde poetics (elements of imagist art). However, it is obvious that this diverse creative synthesis was negatively influenced by social and ideological vectors in art. The determinism of art and life, the purpose of the creative person-these General aesthetic aspects have always been the focus of Todor Klyashtorny's attention.

М.О. Польников

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: markpolnikov8@gmail.com

УДК 821.161.1-311.9+[791.42:82.091]

ПОВЕСТЬ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ» И ФИЛЬМ А.А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Ключевые слова: интермедиальность, интермедиальный анализ, типы интермедиальности, литература, кинематограф.

В статье осуществляется краткий обзор явления интермедиальности и её типов, проводится интермедиальный анализ повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и художественного фильма А.А. Тарковского «Сталкер» с помощью классификации типов интермедиальности, предложенной Н. Исагуловым.

Интермедиальный анализ – перспективное, актуальное и развивающееся направление в современной семиотике и литературоведении. Активное исследование феномена интермедиальности осуществляли такие учёные как А. Ханзен-Лёве, С.П. Шера, И. Раевски, Н.А. Егорова, Н. Исагулов, Е.П. Шиньёв, Н.В. Тишунина, А. Тимашков, В.О. Чуканцова. Однако интерес к связям между произведениями различных видов искусства обнаруживается ещё в античную эпоху в «Поэтике» Ари-

стотеля, а возникновение самого понятие «интермедиальность» связывают с именами английского поэта-романтика С.Т. Кольриджа и американского композитора Д. Хиггинса. Развитие данного направления во многом базируется на культурологических и интертекстуальных концепциях М.М.Бахтина, Ю.М. Лотмана, Ю. Кристевой и Ж. Дерриды.

Феномен интермедиальности возникает вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства [1, с.243]. Интермедиальность определяется, во-первых, как особый способ организации художественного текста, во-вторых, как специфическая методология анализа и отдельного художественного произведения, и языка художественной культуры в целом [4, с. 153].

Интерес к исследованию интермедиальных связей актуализируется в переходные эпохи, когда происходят изменения в художественном сознании. Это рубеж XIX и XX веков, период формирования модернизма в мировой культуре и освоения нового вида искусства – кинематографа, и последняя четверть XX века, связанная с упрочением постмодернизма и усилением семиотического аспекта [1, с. 243]. Осуществляя интермедиальный анализ, исследователи могут обнаруживать и сопоставлять связи между различными видами искусства, но наиболее популярным в настоящее время является сравнение произведений литературы и кинематографа.

На данном этапе нет общепринятой классификации типов интермедиальности, но свои варианты в разное время предлагали А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, А.Ю. Тимашков и Е.П. Шиньев. Проанализировав и объединив их концепции, Н. Исагулов выделил три типа интермедиальности: конвенциональную, нормативную и референциальную [2, с. 115–116]. Остановим своё внимание на первом типе.

Конвенциональная интермедиальность, процессуально схожая с перекодированием (М.М. Бахтин) и медиа-обменом (И. Раевски), предполагает медиальное многообразие форм художественного произведения. Часто это случаи нетрадиционных форм, которые не соответствуют идее единого интегрального медиума, традиционному представлению о нём, или же особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств [2, с. 115–116]. Если нормативная интермедиальность основана на создании целостного полихудожественного пространства в системе культуры и переосмыслении искусства прошлых эпох, а референциальная – на цитировании текста иного медиума, экфрасисе (попытке одного медиума в искусстве описать форму и содержание другого медиума), то конвенциональная интермедиальность предоставляет возможность для более глобальных и сложных связей между произведениями искусства.

Реализацию конвенциональной интермедиальности возможно установить в художественном фильме А.А. Тарковского «Сталкер».

В качестве литературной основы для сценария «Сталкера» выступила фантастическая повесть Бориса и Аркадия Стругацких «Пикник на обочине», впервые опубликованная в 1972-ом году в СССР и в 1977-ом году – в США, на английском языке. А.А. Тарковский, в 1974-м году заинтересовавшийся повестью, предложил Стругацким осуществить совместную адаптацию текста произведения для киносценария, который был написан в 1976-ом году [3, с. 491].

Сценарий, снятый и смонтированный материал «Сталкера» значительно отличаются от исходного варианта «Пикника на обочине» как формально, так и концептуально. Однако некоторые мотивы и идеи остались схожими. Отличаются способы организации сюжета, пространства и времени. Повесть и художественный фильм схожи линейным повествованием с вкраплением ретроспекций, проявляющихся в воспоминаниях о событиях прошлого, о героях, которые остаются вне основного действия. Однако события «Пикника на обочине» охватывают период в несколько лет, а события «Сталкера» – одни сутки. Стругацкие делают акцент на глобальности и продолжительном развитии определённой ими проблемы утраты духовных ценностей в пользу экономического дохода и развития технологий, которая постепенно прогрессирует по мере освоения зоны и присвоения её богатств, включают в историю большое количество персонажей. Тарковский же выводит повествование на глобальный уровень, сжимая время и концентрируясь на одной истории, которая связывает только трёх героев. Это решение режиссёра во многом влияет на художественную концепцию произведения.

В повести Стругацких большое количество персонажей определяет её масштабность. У всех персонажей есть имя, у некоторых есть прозвище, в основном, у сталкеров и представителей мира контрабандистов. А в художественном фильме действующих лиц всего пять (не считая актёров массовки: солдат и бармена), троё из которых являются главными героями. Они безымянны. У них есть только позывные, о которых они договариваются в самом начале фильма: Сталкер, Профессор и Писатель. Отказ от имён приводит к созданию абстрактных, притчеобразных образов, которые олицетворяют человеческие начала: разум (Профессор), душу (Писатель) и совесть (Сталкер).

Это более глобальное осмысление проблематики ценностей в жизни конкретных людей и человечества в целом.

Главный герой художественного фильма, безымянный Сталкер, во многом похож на свой прототип из повести, Рэдрика Шухарта. Оба понесли наказание за нелегальное проникновение в зону и прошли тюремное заключение. У обоих есть семьи, жена и дочь-инвалид (в обоих произведениях названная Мартышкой). Несмотря на сходства, эти герои обладают разными характерами и ценностными ориентациями. Если Шухарт – это безнравственный наёмник, который видит в зоне лишь источник личного обогащения, то Сталкер из художественного фильма считает себя миссионером, долг которого заключается в служении зоне, в помощи потерянным душам в поиске света и исполнения самых сокровенных и искренних желаний. Образ, созданный А.А. Тарковском, во многом можно считать библейским. Частичным аналогом Профессора является персонаж повести профессор Пильман, который внёс значительный вклад в исследование феномена зоны и рационально, цинично оценивает её значение в судьбе человечества. Прямого аналога Писателя в повести обнаружить нельзя, думается, что этот герой был специально создан во время работы над сценарной адаптацией произведения Стругацких.

В «Сталкере» А.А. Тарковский учёл общий контекст повести. Была сохранена предыстория возникновения аномальной зоны рядом с вымышленным городом Хармонт, возникшей в результате инопланетного посещения. Сохранилась атмосфера зоны, охраняемой военными, привлекательной для авантюристов, наёмников, контрабандистов и туристов, её мифология: легенды о различных опытных сталкерах, сведения об аномалиях и способах их обхода, главная загадка зоны – исполнитель желаний (в повести названный «Золотым шаром»). Однако, несмотря на перечисленные критерии, пространственно и концептуально зона в повести Стругацких и зона в фильме А.А.Тарковского отличаются.

В обоих случаях зона становится символическим местом, где человек проходит проверку на целостность характера, личности, где определяется его ценностная ориентация. Но если в повести Стругацких зона выступает скорее как клондайк артефактов, источник материала для научных исследований, направленных на технологический прогресс, то в художественном фильме А.А. Тарковского она является местом паломничества к исполнителю желаний, пространство для поиска себя.

Зона Стругацких – это агрессивное место, которое активно сопротивляется вторжению человека посредством многочисленных смертоносных аномалий и катаклизмов, а зона Тарковского более мирная. Она настроена на контакт, оберегает человека, который пришёл с уважением в надежде найти ответы и осуществить свои желания, и сопротивляется только в том случае, если странник намерен причинить ей вред. Примечательно, что в «Сталкере», как и в «Пикнике на обочине», неоднократно упоминается присутствие аномалий и ловушек, их влияние на человека. Но если в повести их действие постоянно описывается, то в художественном фильме они так и не проявляют себя, хотя герои, в частности сам Сталкер, очень осторожно передвигаются по зоне, проверяя все тропы и выбирая более безопасный, хоть и длинный, путь.

Путь к исполнителю желаний становится главным испытанием как в «Пикнике на обочине», так и в «Сталкере». В повести это событие описывается только в последней главе, а в художественном фильме оно становится основой сюжета и укладывается во весь хронометраж. Идея исполнения главного и самого искреннего желания выражается в обоих произведениях, и в ней же обнаруживаются схожие мотивы. Рэдрик Шухарт, стоя перед Золотым шаром, анализирует прожитую жизнь и понимает, что потерял всё человеческое, он разочаровался в жизни, и его загаданным желанием становится не то, чего хочет он сам, а предсмертное восклицание его напарника Артура: «СЧАСТЬЕ ДЛЯ ВСЕХ, ДАРОМ, И ПУСТЬ НИКТО НЕ УЙДЁТ ОБИЖЕННЫЙ!». Это можно оценивать как жертву, как альтруистическую волю героя и призыв самих авторов. Но из контекста повести создаётся впечатление, что счастье – это концепт не материалистический, как думают многие наёмники, а идеалистический, достижимый только путём сохранения духовного и человеческого в себе, а не через накопление материальных и технологических ценностей новой эпохи. Герои «Сталкера» постепенно разочаровываются в себе на протяжении всего пути, осознают свою ничтожность и мелочность своих помыслов и желаний. Стоя на пороге комнаты, в которой находится исполнитель желаний, они анализируют и пройденный путь, и свою жизнь, и понимают, как и Шухарт, что в суете жизни, идя неправильными путями, они потеряли себя настоящих. Герои отказываются войти и загадать желания, потому что глубоко и эмоционально осознают свои духовные и нравственные утраты, которые не позволяют им понять, чего они на самом деле желают получить от жизни и что есть счастье, совесть не позволяет им осквернить это священное место низменными желаниями.

Проведённое сопоставление позволяет установить, что художественный фильм А.А. Тарковского «Сталкер» во многом перекликается с повестью Стругацких «Пикник на обочине», но не является непосредственной экранизацией. «Сталкер» затрагивает схожие проблемы посредством других

методов, приёмов, образов и символов, расширяя таким образом идею, проблематику и конфликт и реализуя конвенциональный тип интермедальности.

Литература

1. Егорова, Н.А. Интермедальность как способ организации различных видов текста / Н.А. Егорова // Иностранное языки: инновации, перспективы исследования и преподавания [Электронный ресурс]: материалы междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22-23 марта 2018 г. / БГУ, Фак-т социокультурных коммуникаций; редкол.: Е.А. Пригодич (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2018. – С. 243 – 246.
2. Исагулов, Н. Интермедальность в литературе: к определению понятия / Н. Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 року) / Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Іванов. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Т. 1. – С. 115-117.
3. Скаландис, А. Братья Стругацкие/А. Скаландис. – М : АСТ, 2008. – 704 С.
4. Тишунина, Н.В. Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : материалы междунар. науч. конференции, Санкт-Петербург, 18 мая, 2001 г./ С.-Петерб. гос. ун-т ; под ред. И.П. Бойко [и др.]. – СПб., 2001. – С. 149 – 153.

М.О. Polnikov

Vitebsk State University named after P.M. Masherova

e-mail: markpolnikov8@gmail.com

The novel “Roadside Picnic” by A. and B. Strugatsky and the film “Stalker” by A. Tarkovsky: an experience of intermedial analysis.

Key words: intermediality, intermedial analysis, types of intermediality, literature, cinematograph.

The article provides a brief overview of the phenomenon of intermediality and its types, conducts an intermedial analysis of the novel “Roadside Picnic” by A. and B. Strugatsky and the film “Stalker” by A. Tarkovsky with a help of classification of types of intermediality proposed by N. Isagulov.

Е.И. Пуштаева

Московский педагогический государственный университет

e-mail: pushtaeva.elena@yandex.ru

И.Г. Минералова

Московский педагогический государственный университет

e-mail: mig_mama@mail.ru

УДК 82-32

ОБРАЗ СВЯТОГО В ПОЛОТНАХ М.В. НЕСТЕРОВА И «СЕРДЦЕ АВРААМИЯ» Б.К. ЗАЙЦЕВА

Ключевые слова: образ, полотно, житие, рассказ, стиль.

В статье рассматривается образ Святого в произведении Б. К. Зайцева «Сердце Авраамия» и полотнах М.В. Нестерова, их взаимообусловленность и различие. Отмечаются способы создания образа Святого, их функции в рассказе и полотнах.

Рассказ Бориса Константиновича Зайцева «Сердце Авраамия» (1926) стал завершающим в цикле его агиографических произведений. В него, помимо упомянутого рассказа, вошли также «Преподобный Сергей Радонежский» (1924), «Алексей Божий Человек» (1925). «Сердце Авраамия» представляет собой художественное переложение жития святого Авраамия Галичского (Чухломского), ученика Преподобного Сергея Радонежского. Отступив от канона жития, Б. К. Зайцев особыми приемами создает художественный образ святого Авраамия, вынося в заглавие слово «сердце». Семантика названия подробно рассмотрена А.В. Налобиним: «В название рассказа в отличие от традиционно наличествующих в названии жития или агиобиографии имени святого, автор выносит смыслообразующую деталь, метонимически выстраивающую *путь* героя. Эта деталь определяется словом *сердце*. На смыслах, формирующихся вокруг данного слова, строится внутренняя суть истории об обретении Авраамием Бога в душе» [5; курсив сохранен]. Семантика заглавия свидетельствует о неканоничности создаваемого образа Святого: «При этом коннотация слова «сердце» не случайна, так как обнаруживает в главном герое простого человека, а не святого, помыслы которого далеки от устройства земной жизни и направлены только к свету Истины» [5].

Можно предположить, что, как и в случае с «Преподобным Сергием Радонежским», Б.К. Зайцев обращается в литературном произведении к опыту молодого живописца М.В. Нестерова [7]. Художественный поиск изображения Руси как христианской, молитвенной, святой страны выразился в полотне М.В. Нестерова «Пустынник» 1889 года. Эта картина относится к числу ранних произведений М.В. Нестерова и отражает важный для молодого художника духовный поиск ориентира, которым он будет руководствоваться всю жизнь: «Все пережитое мною тогда было моим духовным

перерождением, оно в свое время вызвало появление таких картин, как «Пустынник», «Отрок Варфоломей» и целый ряд последующих, создавших из меня того художника, каким остался я на всю последующую жизнь» [6, с. 48]. Важную роль в построении образа картины играет темная фигура странника – пожилого, самоуглубленного. Особенно характерно выражение лица старца, сосредоточенное, скорбное, устремленное куда-то вдаль. М.В. Нестеров при создании картины отмечал: «мне казалось: есть лицо – есть и картина; <...> Мне... нужна была душа человека» [6, с. 122].

«Пустынник» в соотношении с художественным пространством рассказа Б.К. Зайцева служит иллюстрацией того пути, на который вступил Авраамий по совету старца: «Походи по миру, послужи Богу, коли даст тебе размолоть сердце, то найдешь себя.

Авраамий продал дом и землю, *взял котомку, палку и пошел по миру.*

Собирал на церкви, служил батраком, пошел, наконец, послушником в монастырь» [1, с. 356; курсив автора]. М.В. Нестеров изобразил Авраамия в самоуглубленном, сосредоточенном, скорбном состоянии души. Старец находится в состоянии глубокой думы, скорби о собственном нестроении духа. Черный цвет его одеяний, рука, перебирающая четки, символизирует стяжание духа и неустанную молитву. Можно предположить, что это человек, который только встал на путь спасения и смирения, но уже осознал греховность своего бытия. Природа усиливает общее настроение картины: поздняя, холодная осень, пожухлая отцветшая трава, белые проталины снега символизируют «закованность» холодного сердца старца. Серое небо, холодное озеро как отражение неба, общая картина мрачной природы усиливает внутреннее состояние героя: нестроение сердца не дает покоя, радости и смирения. Пожухлая ветка горящей, алой рябины за спиной старца оттеняет мрачность красок и напоминает об увядании природы. Создается особый психологический параллелизм: старец во всем черном, скорбном и темная природа, глубокая осень как отражение его скорбящего духа.

М.В. Нестеров в 1914 году обратится к Житию преподобного Авраамия Галичского. Он напишет картину «Старец. Раб Божий Авраамий», из которой собственно и вырастет рассказ Б.К. Зайцева.

Творческий замысел М.В. Нестерова выражен в его письме 1914 года к другу в Уфу: «Пишу небольшого роста картинку «Раб Божий Авраамий». Изображен еловый молодняк, опушка, а среди него стоит старый-старый, согбенный раб Божий. Стоит он и взирает на мир Божий, на землю, на небо, на весеннюю, в цветах, лужайку и *радуется* – сколь все прекрасно создано Царем Небесным... Вот и вся тема... небольшая тема, небольшая картина» [7]. В картине живописец выразил основную доминанту рассказа Б.К. Зайцева «Сердце Авраамия»: согбенный, благочестивый и смиренный старец любит красоту природы. Он в преклонном возрасте, лик и одеяние его чисты, светлы, даже белы. Белое одеяние Авраамия не случайно, оно символизирует теперь внутреннюю чистоту души, благодатный свет сердца. Старец находится на берегу пустынного озера, созерцая нетронутый человеком Божий мир. Природа усиливает это настроение: весенний изумрудный лес, голубое ясное небо, зеленый ковер травы и цветов и просветленный старец, смиренно взирающий на красоту созданного Творцом мира. М.В. Нестеров изобразил на картине весну как возрождение от холодности сердца. Символический путь от осени, изображенной в «Пустыннике», к весне («Старец») скрывает в себе метафорическое значение скованности, отчуждения, немоты души и возрождения, просветления, «таяния» сердца. У Б.К. Зайцева находим: «Авраамий же чувствовал, как медленно, *огненно перетлевают* его сердце, точно невидимая мельница размалывает его» [1, с. 358; курсив автора]. В левом плане полотна мы видим маленький, тоненький красный кустик, который оттеняет общую белизну картины. М.В. Нестерову было важно показать небольшой горящий куст деревца, напоминающий об осени, ушедшем, или, наоборот, сигнализирующий о расцвете весны, душевном подъеме.

Б.К. Зайцев средствами словесной живописи *парафразирует* живописное полотно М.В. Нестерова [4, с. 23]: «Так плыли они по зеркальной глади. Легонький *туман стелился* над водой и мягко, будто кисеей, *завешивал леса* по берегам. Авраамий слабо греб, хотя был силен. И *серебряная, нежно лепетавшая струя*, как риза Богоматери, тянулась за кормою лодки» [1, с. 357; курсив автора]. Перерождение Авраамия, его очищение связано с метафорическим пересечением водного пространства – озера. На картине М.В. Нестерова мы можем заметить светлый круг на озере, символизирующий круг вечности. Е.Р. Боровская и И.Г. Минералова отмечают: «озеро оказывается как раз водой без времени, когда время – вечность, непреходящее настоящее, как в тропях» [2]. Озеро является статичным, но через этот образ передается динамика пути человека от ущербного, злого к смиренному, согбенному, тихому старцу. Именно на озере происходит духовное преображение Авраамия: «– Я Богородица Умиление Сердец. По неким молитвам и по собственному твоему томлению, я сжалась над тобой. Беру у тебя сердце» [1, с. 357-358]. Герой заступлением Всевышней Богоматери очищается, и рождается его новое, чистое сердце.

Характерно, что «Пустынник» написан в 1889 году, а «Старец» в 1914. Полотна, написанные с разницей в 25 лет, вполне естественно отражают тот путь, что прошел Святой. Они запечатлели

два пограничных, диаметральных состояния героя: «Пустынник» изображает Авраамия до духовного преображения, в пору его скитаний и послушничества. Герой долго служил людям, был послушником, но преобразился душой много позже: «Скитался он довольно долго и молился Богу, чтобы размолот ему сердце, чтобы отошли гнев и зависть»; «И стал сидеть Авраамий. А покоя ему не было» [1, с. 356]. Авраамий должен был смирить свое сердце. Оттого взирает сосредоточенным, углубленным внутрь себя взором старец с полотна М.В. Нестерова. Темный лик странника, черные одежды и мрачность природы говорят о глубокой скорби души. Картина названа «Пустынник», что намеренно маркирует странствование, скитание, отчужденность от мира для самоуглубления и молитвенного подвига. Герой ищет уединения для общения с Богом, познания и преображения своего сердца. Другое изображение дает картина «Старец. Раб Божий Авраамий», запечатлевшая уже преобразившегося, просветленного старца. Белое одеяние как символ чистоты души сигнализирует о перерождении героя. «Здравствуй, блаженный Авраамие, *новорожденный к любви и кротости*, отныне дан тебе крест проповеди слова Божия и славы Богоматери среди неверующих и язычников» [1, с. 358; курсив автора], – пишет Б.К. Зайцев. Герой должен был пройти через долгий, тяжелый путь молитв, смирения, раскаяния и сердечной скорби, чтобы «обновить сердце». Характерно, что преображение героя происходит через очищение слезами: «Пал на землю под кустом высоким, можжевелевым, и зарыдал» [1, с. 356]. В тексте 50 Псалма мы находим такие строки: «*Окропиши* мя иссопом, и очишуся: *омыеши* мя, и паче снега убеюся» [8; курсив автора]. В данном случае очищение, омовение героя происходит через покаяние и слезы о грехах. Авраамий в сердечной, искренней, слезной молитве обращается к Господу и становится на путь духовного преображения своего сердца.

Б.К. Зайцев особыми художественными средствами выстраивает путь прихода человека к святости и смирению, путь к Богу. И основной доминантой в этом пути становится сердце, которые имеет такие характерологические эпитеты: «косматое», «тяжкое», «завистливое», «недовольное». Нужно отметить, что под сердцем Б.К. Зайцев подразумевает душу: «Душа находится в самой середине существа человека – в сердце, почему часто и называется она сердцем, а оно – душою. Сердце – есть душа наша» [8].

Тяжелое, косматое сердце не дает Авраамии полюбить близких и окружающий мир, не дает в полной мере раскаяться и приблизиться к Богу. Путь к святости возможен только лишь через внутреннее смирение и кротость, незлобивость, поэтому Авраамий должен был претерпеть долгий путь скитаний и послушничества. Смирение в поучении святых отцов Церкви предстает как основа и источник истинной любви. Святой Исаак Сирийский писал: «Что соль для всякой пищи, то смирение для всякой добродетели... потому что без смирения напрасны все дела наши, всякие добродетели и всякое делание» [1]. В связи с этим и перерождение Авраамия возможно только через терпение, прощение и сокрушение собственного сердца.

Таким образом, живопись М.В. Нестерова тематически перекликается с художественным построением агиографического цикла Б.К. Зайцева. Писатель христианской жизни, Б.К. Зайцев, становится сходным с М.В. Нестеровым, бытописателем православной Руси, в художественном поиске изображения Святого Авраамия Галичского.

Литература

1. Авва Исаак Сирийский. Слова подвижнические. – М., 1858. Слово 46. – С. 289.
2. Боровская, Е.Р. Минералова, И.Г. Псалом 50 в рассказах "Скрипка Ротшильда" А.П. Чехова и "Сердце Авраамия" Б.К. Зайцева / Е.Р. Боровская, И.Г. Минералова // Успехи современной науки. – 2016. – Т. 4. – № 7. – С. 28-30.
3. Минералова, И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие / И.Г. Минералова. – М.: Флинта, 2009. – 272 с.
4. Минералов, Ю.И. Сравнительное литературоведение / Ю.И. Минералов. – М.: Высшая школа, 2010. – 381 с.
5. Налобин А.В. Семантика «сердца» в формировании житийных смыслов в литературном апокрифе Б. К. Зайцева «Сердце Авраамия» / Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» cyberleninka.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/semantika-serdtsa-v-formirovanii-zhitiynyh-smyslov-v-literaturnom-apokrif-b-k-zaytseva-serdtse-avraamiya>. – Дата доступа : 10.02.2020.
6. Нестеров, М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания // Подготовка текста, введение и примеч. К. В. Пигарева / М.В. Нестеров. – М.: Искусство, 1959. – 399 с.
7. Нестеров М.В. Из писем. / Сайт о русском художнике Михаиле Нестерове art-nesterov.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://art-nesterov.ru/letters116.php>. – Дата доступа : 10.02.2020.
8. Псалтирь в святоотеческом изъяснении. / Сайт verapravoslavnaya.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://verapravoslavnaya.ru/?Psalom_50_tolkovanie. – Дата доступа : 10.02.2020.

Источники

1. Ремизов, А. М. Зайцев, Б. К. Проза / А.М. Ремизов, Б.К. Зайцев. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 747 с.

E.I. Pushtaeva
Moscow State Pedagogical University
e-mail: pushtaeva.elena@yandex.ru
I.G. Mineralova
Moscow State Pedagogical University
e-mail: mig_mama@mail.ru

**The image of the Saint on M. Nesterov's canvas and
in the B. Zaytsev's story "The Abraham's Heart"**

Key words: image, canvas, hagiography, story, style.

The article analyzes the image of Saint in the B. Zaytsev's story "The Abraham's Heart" and on M. Nesterov's canvas, their interdependence and difference. The ways of creating of Saint's image, their functions in the story and on canvas are noted.

Т.М. Пятроўская
Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
e-mail: ryzhajasonja@mail.ru

УДК 821.161.09

СТАТУС ПЕРАКЛАДНОЙ І РУСКАМОЎНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ

Ключавыя словы: модус ментальнасці, рускамоўная беларуская літатура, пераклад, нацыянальная літатура, дзіцячая літатура.

У артыкуле разглядаецца статус перакладной і рускамоўнай беларускай літаратуры для дзяцей, прычыны ўзнікнення такой літаратуры, сувязь яе з нацыянальнай літаратурай. Таксама акрэслены праблемы, звязаныя як з малой колькасцю перакладаў, так і з вызначэннем "беларускасці" твора, напісанага на рускай мове.

Беларуская дзіцячая літаратура – гэта вялікі пласт нацыянальнай літаратуры, вельмі разнастайны як па жанрах, так і па накіраванасці адносна чытацкага адраса кнігі. На мяжы нацыянальнай дзіцячай літаратуры знаходзяцца: 1) пераклады замежных аўтараў на беларускую мову; 2) рускамоўная беларуская дзіцячая літаратура. Абедзве катэгорыі маюць сваю ўласную сувязь з літаратурай для дзяцей на беларускай мове. "Сусветная дзіцячая літаратура – значная і неад'емная частка сусветнай літаратуры ўвогуле. Гэта значыць, па-першае, што ў літаратуры кожнай краіны ёсць асаблівая галіна – дзіцячая літаратура, у сваёй сукупнасці творы дзіцячай літаратуры ўсіх краін і збіраюць сусветную дзіцячую літаратуру. Па-другое, што развіццё сусветнай дзіцячай літаратуры падначальваецца законам развіцця літаратуры ўвогуле: змена літаратурных эпох заўсёды прыцягвае змену мастацкай мовы, на якой пісьменнікі вядуць дыялог з чытачом, і гэта непазбежна адлюстроўваецца на дзіцячай літаратуры адпаведнага перыяда" [1, 48]. Зразумела, што нельга перакласці на родную мову ўсе сусветныя дзіцячыя кнігі, так чым жа абумоўлены выбар кнігі для перакладу? Па-першае, як правіла, абіраюцца кнігі, якія сталі класікай дзіцячага чытання. Найбольшае распаўсюджанне ў нашай краіне атрымалі пераклады скандынаўскіх аўтараў. Шведскі Інстытут нават распрацаваў праект па падтрымцы і папулярызацыі шведскай дзіцячай літаратуры на беларускай мове. Пачатак гэтай справе быў пакладзены ў 2008 годзе, калі выйшаў беларускі пераклад кнігі "Піпі Доўгаяпанчоха", на прэзентацыю якой у Беларусь прыехала нават дачка Астрыд Ліндрэн. Ю. Вісландэр разам з мужам Т. Вісландэрам стварылі кнігу "Малы мядзведзік" (пераклад Н. Кандрусевіч), у якой расказваецца пра свет захопленняў малога хлопчыка. Кніга складаецца з маленькіх апавяданняў-сітуацый, у якіх трапляе Малы. Мядзведзік – гэта простая цацка, з якой размаўляе хлопчык перад сном у ложку. Менавіта яму ён давае свае ўражанні ад усяго перажытага за дзень. Усе дарослыя з павагай адносяцца да такой "дружбы" хлопчыка і мядзведзіка, ды і ўвогуле праяўляюць далікатнасць да ўсіх жаданняў і інтарэсаў хлопчыка.

Па-другое, для перакладу выбіраюцца сучасныя прагрэсіўныя кнігі, якія ўзнікаюць складаныя пытанні для дзіцячай літаратуры, па-новаму распавядаюць пра свет дзяцінства. Вельмі важным складнікам поспеху перакладной літаратуры з'яўляецца аўтар перакладу. Так, напрыклад, А.Бязлепкіна-Чарнякевіч прыводзіць прыклад двух эпізодаў з кнігі фінскага аўтара Ц. Парвела "Эла і сябры" (пераклад Ал. Казловай). Беларускамоўны: "Тут прыйшоў аўтобус. Ён быў жакліва вялікі і высокі. А шафёр, наадварот, быў нізенькі, тоўсценькі і барадаты. Калі мы з Ханнай зайшлі ў аўтобус, то вылучылі вочы на шафёра. Відавочна, не толькі настаўнік мог займаць дзіця" (па сюжэце дзеці

толькі што даведаліся, што жонка настаўніка тоўстая, бо цяжарная – А. Б-Ч.). Рускамоўны: «Наконец подъехал автобус. Он был ужасно большой. А водитель, наоборот, был маленький, толстый и бородатый. Залезая в автобус, мы с Ханной ему всё время подмигивали. Надо же и нам когда-нибудь устраивать личную жизнь» [2, с.125]. Па-трэцяе, выбар кніг для перакладу абумоўлены і асабістымі прэферэнцыямі дзіцячых пісьменнікаў-перакладчыкаў, якія жадаюць пазнаёміць чытача з той ці іншай кнігай. Так, А. Карлюкевіч выдае ўласныя дзіцячыя кнігі з паралельнымі перакладамі на іншыя мовы, знаёміць беларускага чытача з дзіцячай літаратурай іншых народаў. Аўтар пераклаў з украінскай мовы кнігу М. Слабашпіцкага “Нарвежскі кот не падвядзе”, у сваёй кнізе “Дарогі да Паднябеснай” прапаноўвае інфармацыю пра дзіцячых пісьменнікаў Кітая.

З’яўленне перакладаў на беларускую мову і існаванне рускамоўнай беларускай літаратуры цесна звязаны з моўнай сітуацыяй у краіне. Выданне рускамоўных перакладаў сусветнай літаратуры (нават, калі яны зроблены ў Расіі) абмяжоўвае неабходнасць беларускамоўных перакладаў, а гэта значыць паслабляецца і пэўная сувязь беларускай дзіцячай літаратуры і літаратуры сусветнай. Слушна пра гэта выказалася даследчыца І. Шаблоўская: “На прыкладзе беларускай сітуацыі не цяжка зазначыць, што руская мова і літаратура, пры ўсіх станоўчых момантах, выконвалі ролю, назавём яе, замяшчальную і як бы заслانیлі сабою ўсе астатнія літаратуры, што зрабіла непатрэбным беларускія пераклады Вергілія, Грымельсгаўзена, Свіфта, Фолкнера. Сучасная культурная сітуацыя на Беларусі можа быць яскравым доказам таго, як заняўбанне нацыянальнага сталася зваротным бокам ізаляцыі ад сусветнага літаратурнага вопыту, слабое развіццё нацыянальнай самасвядомасці прывяло да абмежаванасці ў дачыненні да сусветнага” [3, с. 167]. З гэтага выцякае, што даследаванне нацыянальнай літаратуры павінна гарманічна спалучацца з аналізам перакладной і іншамоўнай (пры пэўных умовах) літаратуры.

У адносінах да рускамоўнай беларускай літаратуры вылучаюцца аўтары, якія ствараюць творы для падлеткаў. Спецыфіка падлеткавага чытання не дазваляе навізаць пэўную кнігу. На чытанне дашкольнікаў і дзяцей малодшага школьнага ўзросту могуць уплываць дарослыя. Падлетак жа сам выбірае “сваю” кнігу. Анкетаваанне падлеткаў паказала, што ў сферы іх чытацкіх інтарэсаў уваходзяць кнігі масавай літаратуры, якія атрымалі моцную рэкламу ў свеце. З гэтай прычыны беларускамоўная кніга аказваецца на абочыне падлеткавага чытання. У такіх умовах было б правільна звярнуцца да такога феномена як рускамоўная беларуская літаратура. Такое пашырэнне межаў падлеткавай літаратуры звязана з пэўнымі аўтарамі падлеткавых кніг, якія дабіліся значных поспехаў у літаратуры не толькі сваёй краіны, але і рускамоўных краін. Статус рускамоўнай беларускай літаратуры і сёння выклікае шмат пытанняў, таму часта становіцца прадметам дыскусіі літаратурнай крытыкі. Залічэнне такой літаратуры ў фонд нацыянальнай з аднаго боку пашырае яе колькасць, з другога – яе ж нацыянальны характар і знішчае. Няма нават адзінага погляду на мэтазгоднасць ужывання слова “рускамоўная”, бо ўсё, што пішацца на рускай мове, можна назваць рускай літаратурай. Так, даследчык А. Андрэеў лічыць мэтазгодным размежаванне беларускіх літаратараў, якія пішуць па-руску, на рускамоўных і рускіх пісьменнікаў Беларусі, таму што першыя (рускамоўныя), на яго думку, з’яўляюцца “складнікам” беларускай літаратуры, трансліруючы модус беларускай ментальнасці, а ў другім выпадку гаворка ідзе пра літаратуру, “што мае дачыненне адначасова і да рускага, і да беларускага прыгожага пісьменства” [4, с. 14]. Аднак не заўсёды магчыма вызначыць крытэрыі, згодна з якімі наяўнасць элементаў модуса беларускай ментальнасці адпавядае статусу рускамоўнай беларускай літаратуры. Геаграфічны погляд на іншамоўную беларускую літаратуру хаця і з’яўляецца дастаткова абагульненым, але ў той жа час дае адэкватныя крытэрыі вызначэння беларускасці літаратуры. Беларуская рускамоўная літаратура аб’ядноўвае ўсіх пісьменнікаў, што пішуць на рускай мове, і так ці інакш маюць дачыненне да Беларусі. Я. Пастэрнак і А. Жвалеўскі маюць беларускае грамадзянства, іх кнігі тыражыруюцца як беларускімі, так і расійскімі выдавецтвамі, аднак у кнігах няма нацыянальнай дамінацыі. Пры гэтым творы з’яўляюцца ўзорам падлеткавай літаратуры як жанра. Кожная кніга аўтараў закранае тую ці іншую сферу жыцця падлетка, праблему яго ўзаемаадносін са знешнім светам. Поспех твораў заключаецца ў іх займальнасці, што дасягаецца сродкамі ўдалай кампазіцыі, і не абцяжаранай мараллю, якая, безумоўна, ёсць у творы, але не з’яўляецца навізлівай, але часам і правакацыйнай для дарослых. Так, у кнізе “Час заўсёды добры” падлеткі мяняюцца часавымі каардынатамі: Жэня з 2018 года трапляе ў 1980, а яе раўеснік Віця адпаведна адпраўляецца ў 2018 год. Абодва ўспрымаюць убачанае па-рознаму, абодва знаходзяць дрэннае і добрае ў кожным часе. Прычым, самі часавыя каардынаты абраныя аўтарамі амаль што выпадкова, бо галоўная задума аўтараў – не паказаць пэўную эпоху, а навучыць падлетка цаніць тое, што ён мае сёння, пазітыўнаму погляду на ўласнае жыццё, на ўласнае самаўдасканаленне. Абодва падлеткі, трапіўшы ў скаладаныя жыццёвыя сітуацыі, вырашаюць новыя для свайго часу праблемы. Кніга напісана ў дзённікавай форме, дзе падзеі чаргуюцца ў кожнай часовай эпохі. Наяўнасць такіх дзвюх

паўнаўартасных часавых ліній ініцыруе чаканне кропкі, калі героі сустрэнуцца ў адзіным часавым прамежку. Перакрыжаванне будзе амаль што выпадковым, калі падлетак Жэня ў сваім 2018 годзе сустракаецца з дарослым Віцём. Нельга сказаць, што гістарычныя эпохі паказаны ў творы раўнамерна, хаця, здавалася б, гэта адпавядала задуме твора. Галоўнай праблемай савецкага падлетка становіцца яго несвабода, залежнасць ад ідэалогіі. У 2018 годзе падлетак мае менш глабальныя праблемы: інфарматызацыя грамадства прывяла да таго, што людзі развучыліся размаўляць, таму вусны экзамен становіцца для школьніка цяжкім іспытам. Прычым, падлеткі адэкватна ацэньваюць новы для сябе час. Напрыклад, піянеру Віцю падабаецца работа з камп'ютарам, у той час, як Жэня заўважае, што жыццё яе бацькоў у савецкай рэчаіснасці занадта шэрае і будзённае. Аднак пры гэтым аднолькава важным для падлеткаў застаюцца ўзаемаадносіны: сяброўства, першае каханне. Аўтары аповесці застаюцца вернымі прынцыпам стварэння савецкай падлеткавай літаратуры, у саміх творах адсутнічае нацыянальны модус, месца пражывання герояў ніяк не абазначана. Аповесць "Сіямцы" тэрытарыяльна абазначана: падзеі адбываюцца ў Мінску. Прычым горад становіцца адным з галоўных персанажаў, дапамагае героям збліжацца. Увогуле кнігу шмат у чым можна назваць аўтарскай прэзентацыяй роднага горада, у прадмове да твора прыводзяцца вельмі разнабаковыя факты як пра сам Мінск, так і пра беларускую адукацыю. Такая прадмова служыць двум мэтам. Па-першае, тлумачыць чытачам пэўныя моманты атмасферы беларускай школы, па-другое, распавядае пра Мінск як пра горад для моладзі. У 2020 годзе з'явіўся пераклад кнігі на беларускую мову. У творы закладзена думка аб душэўнай сувязі двух падлеткаў, якія аддаляюцца адзін ад аднаго, аднак іх пастаянна яднае адзін з персанажаў твора – Мінск. У гераіні твора Геулы няма бацькі, і яна жыве ў пэўным супрацоўніцтве з маці. У спрэчках з маці яна выступае хутчэй як дарослая, а не падлетак, абвінавачваючы маці ў тым, што яна ўскладняе іх жыццё, стварае праблемы. Абедзве яны збіраюцца збегчы ад сваіх праблем у Маладзечна, разважаюць пра тое, ці будзе сталічнае жыццё адрознівацца ад атмасферы маленькага горада. Модус беларускай ментальнасці вызначаны ў творы геаграфічна: расчараваны ў жыцці і пакрыўджаны падлетак рэфлексуе на фоне Мінска і Маладзечна.

Такім чынам, акрамя беларускамоўных твораў у межы нацыянальнай дзіцячай літаратуры было б правільна ўключыць перакладныя і рускамоўныя беларускія творы. Даследаванне такой літаратуры, а таксама даследаванне чытацкай рэцэпцыі адносна іх дапамагае лепш зразумець асаблівасці агульнага нацыянальнага літаратурнага працэсу, аднак патрабуе і больш дэталёвага даследавання ўплыву перакладной літаратуры на нацыянальную. Так, І. Шаблоўская прапановуе паняцце "бінарнай культуры" па аналогіі з білінгвізмам, бо несумненна рускамоўныя беларускія творы і перакладная літаратура хоць і займаюць памежны статус, але ў той жа час узбагачаюць літаратуру нацыянальную.

Літаратура

- 1 Карлюкевіч, А. Дарогі да Паднябеснай: артыкулы, эсэ, гутаркі / Алесь Карлюкевіч. – Мінск: Паліграфкамбінат імя Я. Коласа, 2019. – 190, [1] с.: іл.
- 2 Дзіцячая літаратура Беларусі ў чаканні канцэпцыі / Аксана Бязлепкіна-Чарнякевіч // Палымія : літаратурна-мастацкі і грамадска-палітычны часопіс / заснавальнікі: Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь, Грамадскае аб'яднанне "Саюз пісьменнікаў Беларусі", Выдавецкі дом "Звязда". — 2019. — № 4. — С. 120–128
- 3 Шаблоўская, І.В. Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты / І.В. Шаблоўская. – Мінск : Радыёла-плюс, 2007. – 302 с.
- 4 Андрэеў, А. Руская літаратура Беларусі [Тэкст] / А. Андрэеў. Мн.: Літаратура і мастацтва. – 2007. – С. 14.

T.M. Petrovskaya

Gomel State University named after F. Skorina

e-mail: ryzhajasonja@mail.ru

The status translated and Russian Belarusian children's literature

Key words: mode of mentality, Russian-language Belarusian literature, translation, national literature, children's literature.

The article deals with the status of the translated and Russian Belarusian children's literature, conditions of occurrence of such literature, its connection to the national literature. As indicated by the problems associated with both the small number of transfers and the definition of "Belarusian" work written in Russian.

УДК 372.882

**ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ:
из опыта работы в рамках авторского курса
“Воплощение образов русской литературы в кинематографе”**

Ключевые слова: авторский курс, экранизация, магистерская программа, литературное произведение, кинофильм.

В статье автор делится опытом работы в рамках авторского курса “Воплощение образов русской литературы в кинематографе”, показывая, как можно сопоставить литературное произведение и его экранизацию.

Авторский курс “Воплощение образов русской литературы в кинематографе” мы читаем в рамках магистерской программы “Современное филологическое образование”. Данная дисциплина должна помочь будущему магистру сформировать представление об экранизациях произведений русской литературы. Кроме того, в процессе нашей работы мы стремимся развить у обучающихся способность сопоставления произведений кинематографа и литературы.

Считаем, что на сегодняшний день экранизация является одной из главных форм взаимодействия и взаимообогащения литературы и кино. Поскольку наша магистерская программа действует в рамках направления “Педагогическое образование”, а большинство обучающихся по ней работают в школе, то мы ставим перед собой задачу, чтобы наши студенты могли применять полученные знания в процессе обучения данной дисциплине в школе со своими учениками на уроках литературы. Например, смогли научить школьника через сопоставление произведений кинематографа и литературы умению выделить удачную экранизацию, сохранить интерес к литературному произведению как произведению искусства, а иногда и возбудить этот интерес. Сегодня данный процесс представляется особенно важным, когда речь идет о всестороннем развитии личности на уроках литературы в современных условиях.

Мы полагаем, что сегодня вполне допустим просмотр кинофильма с уже последующим прочтением литературного произведения, по мотивам которого он был снят.

Взаимоотношения кинематографа с литературой весьма сложны и многообразны. Вначале они сводились к иллюстрации в кино литературных сюжетов известных произведений, к кинозарисовкам, навеянным этими сюжетами. Со временем экранизации обрели все большую глубину истолкования литературы. Об этом мы также говорим на наших занятиях.

При изучении нашей дисциплины мы акцентируем внимание обучающихся на том, что самыми экранизируемыми авторами русской литературы были и остаются А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов.

Стоит отметить, что именно к литературной классике обратились первые кинематографисты. Заимствуя сюжеты в литературных произведениях, кинематограф сам становился самостоятельным.

Какова же роль кинематографической экранизации в рамках изучения литературного произведения? Отвечая на этот вопрос, заметим, что фильм является результатом коллективного труда сценариста, режиссера, оператора, актеров, которые входят в состав съемочной группы. В самом начале развития киноискусства для первых кинорежиссеров были привлекательны литературные источники. Взаимоотношения кинематографа при этом с литературой были весьма сложны и многообразны. Вначале они сводились к иллюстрации в кино литературных сюжетов известных произведений, к кинозарисовкам, навеянным этими сюжетами. Со временем экранизации обрели все большую глубину истолкования литературного произведения и такую же художественную независимость. Об этом мы также говорим на наших занятиях.

Данному вопросу мы посвящаем отдельную тему “Классическая литература в экранизациях”, в процессе изучения которой рассказываем студентам о связи кино и литературы, о понятии “экранизация” как переложении на язык кино достаточно известного литературного произведения. Остановимся на данной теме подробнее.

Изучение экранизаций литературных произведений, безусловно, способствует их пониманию. Именно в истории российского киноискусства лучшие экранизации всегда отличались глубиной истолкования литературных произведений и художественной выразительностью. При этом не стоит забывать, что фильм, воздействуя на зрителя, одновременно может воспитывать и обучать его. Также здесь стоит говорить и о природе сопереживания происходящему на киноэкране.

Со зрителем происходит своего рода катарсис, некое внутреннее очищение. И этот фактор необходимо использовать при изучении экранизаций литературных произведений.

Мы объясняем нашим студентам, что существует три подхода к киноэкранизациям. Каждый из них следует своей цели. Первый представляет собой прямую экранизацию. Данный подход повторяет книгу, давая зрителю возможность еще раз, только уже в формате кино, соприкоснуться с источником. К шедеврам прямой экранизации можно отнести «Войну и мир» С.Бондарчука.

Следующая группа экранизаций – фильмы, снятые по мотивам. Экранизация этого типа не слишком строго соответствует первоисточнику. Именно таких экранизаций подавляющее большинство в истории кино и в современном кинематографе.

Третью группу киноэкранизаций составляют общие киноадаптации. При таком подходе целью их является создание на материале книги нового самобытного произведения.

На наших занятиях мы предлагаем студентам анализировать фрагменты художественных фильмов, делая акцент на том, что учащимся в школе они могут предложить сделать то же самое. Результатом такого анализа будет являться попытка после непосредственного просмотра оценить фрагмент фильма с позиции своей шкалы ценностей и своего жизненного опыта, сопоставляя их с фрагментами литературного произведения.

Однако, продолжая наш разговор об экранизациях произведений русской классики, мы говорим о творчестве А.П. Чехова, обращая внимание на то, что его драматургия стала предтечей кинематографического действия. Кстати, на экране достаточно удачно экранизировалась проза Чехова, но не особенно при этом удавалась драматургия.

В процессе наших занятий мы рассказываем студентам, что особый интерес режиссеры проявляли к созданию фильмов по произведениям А.С.Пушкина. Так, еще в 1916 году режиссер Яков Протазанов экранизировал «Пиковую даму». Эта лента, несмотря на ранний период своего создания, поражает атмосферой мистики и загадочности.

Далее мы рассказываем о кинопостановках 1936 и 1988 годов по роману А.С.Пушкина «Дубровский», предлагая сравнить отдельные кинофрагменты.

Особого внимания заслуживают экранизации пушкинской «Капитанской дочки». Первая была предпринята в 1959 году режиссером В. Куплановским. Эта работа была настолько удачной, что лишь к концу XX века была сделана вторая попытка экранизации этого произведения. Кинорежиссер А. Прошкин в 1999 году выпустил на экран историческую драму по мотивам повести «Капитанская дочка» и истории Пугачевского бунта – «Русский бунт».

Не менее экранизируемым автором во все времена считался Ф.М. Достоевский. Роман «Преступление и наказание» изучается в школе. И на этом мы делаем акцент.

Для лучшего понимания романа Ф.М.Достоевского, мы считаем, подойдет просмотр отрывков экранизации Л.А. Кулиджанова 1969 года. Кинофильм визуализирует художественные образы, помогает увидеть то, что выражено языковыми средствами: характер героя, его эмоции и эмотивные состояния.

В ходе одного из наших практических занятий мы предлагаем студентам попробовать рассмотреть репрезентацию эмотивных состояний в тексте романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» посредством фразеологизмов и через экранизацию. При этом мы придерживаемся мнения, что в кинофильме эмотивные состояния выражаются мимикой, жестами, позами и движениями актёра.

Нашим студентам мы объясняем, что эмоция организует и направляет мышление. Будущим магистрам мы предлагаем обратиться к образу Родиона Раскольникова, рекомендуя опереться на иерархию эмоций этого персонажа.

Студенты выделяют эмотивные состояния, в которых Раскольников пребывает: страсть, фрустрация, стресс, озлобление, агрессия, проявляющаяся во внутренних монологах, аффект (через разрешение страдания). Эти состояния выражаются посредством эмотивной лексики и посредством фразеологизмов. Затем мы предлагаем студентам рассмотреть несколько эпизодов из первой серии экранизации, которые соответствуют первой части романа «Преступление и наказание». Так в первом эпизоде, который показывает убегающего от полицейских Раскольникова, пытающихся его задержать, отражены эмотивные состояния стресса и аффекта, а также эмоции страха и вины. Затем студенты представляют опыт репрезентации этих состояний посредством имплицитных фразеологизмов «Воздуха не хватает», «Гнать как зайца», «Схватиться за голову», «Броситься в омут с головой», «Видами на воде писано». Похожую работу можно проводить и с последующими эпизодами кинофильма. Таким образом, подобный практикум дает возможность обучающимся через сопоставление литературного фрагмента и кинематографического эпизода лучше постичь психологизм романа, всю глубину его содержания.

В нашей статье мы представили лишь часть практической работы со студентами в рамках авторского курса «Воплощение образов русской литературы в кинематографе», посвященную экранизации. Считаем, что подобный опыт позволит через кинематограф лучше понять литературное произведение.

Литература

1. Мозолева, Д.А. Способы репрезентации эмоциональной сферы персонажей романов Ф.М.Достоевского «Идиот» и «Преступление и наказание» /Д.А.Мозолева // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2009. – № 1. – С. 130–134.

E.L. Raykhlina

Tula state pedagogical university named by L. Tolstoy

e-mail: erajkhlina@yandex.ru

Studying a literary work and its adaptation: from the experience of working in the author's course "The Embodiment of images of Russian literature in cinema"

Key words: author's course, film adaptation, master's program, literary work, film.

In the article, the author shares his experience in the course "the Embodiment of images of Russian literature in cinema", showing how to compare a literary work and its adaptation.

А.Ф. Поралев

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

e-mail: afr-56@rambler.ru

УДК 82-24.161-1

ИСТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ И ЛИЦА В ДРАМЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ПАВЕЛ ПЕРВЫЙ»

Ключевые слова: драма, история, идеи, образы, интерпретация.

В статье анализируются авторский подход к объяснению событий марта 1801 года, связанных со свержением российского императора Павла Первого, художественное изображение основных исторических фигур того времени и психологической атмосферы царского двора.

Историческая пьеса «Павел Первый» с авторским подзаголовком «Драма для чтения» была написана Дмитрием Сергеевичем Мережковским в 1908 году и тогда же опубликована в виде отдельной книги.

Это произведение является первой частью трилогии под общим названием «Царство зверя» («Зверь из бездны»). Двумя другими частями стали романы «Александр I» (роман отдельным изданием появился в 1913 году) и «14 декабря» (опубликован в 1918 году).

События в драме «Павел Первый» охватывают период с 9 по 12 марта 1801 году и связаны с самым апогеем заговора с целью свержения императора Павла Петровича.

Как нам представляется, автора интересовали не столько сами события в их точной последовательности и не детальные подробности случившегося, а психологическая атмосфера тех дней и сами люди.

Художественное произведение – не историческое исследование, и оно всегда имеет преимущество перед научными трактатами, поскольку позволяет смело заглядывать как за кулисы событий, так и в человеческие души без всякой боязни автора фокусировать внимание на том, что в формальном стиле научных сочинений излагать не принято.

Безусловно, всё внимание автора и, соответственно, читателя (зрителя) обращено на трагическую фигуру императора Павла. И нужно сказать сразу: его образ получился у Д. С. Мережковского многогранным и психологически сложным, а ещё не без того, что называется мистическим фоном. И такой подход оправдан.

Само рождение Павла Петровича, его мировоззрение, образ мышления, убеждения, замыслы являются во многом загадкой. И это потому, что Павел был непонятен не только окружавшим его людям, но и последующим историкам.

Во все времена есть такая категория лиц, которые стоят выше остальных по умению видеть и понимать. Но они оказываются в условиях, не способствующих реализации своего личностного потенциала. Вдобавок, социальное окружение угнетает и третирует их, поскольку большинство не желает принимать и мириться с теми, кто пренебрегает принципом «будьте такими, как мы».

Вот это полностью относится к императору Павлу и проявляется в диалогах и репликах действующих лиц драмы Д. С. Мережковского.

Автор изображает императора как весьма неоднозначный психологический тип, с непостижимым для других внутренним миром.

В нём заключены две субличности: одна – добрая, светлая, прозорливая и одновременно грустная, бессильная и обречённая; другая – резкая, жёсткая, обидчивая, как будто с раненой душой.

Этим объясняются перепады настроения у императора, его действия и поступки. Всё это показано в драме очень ярко и наглядно.

Павел похож на Гамлета: говорит загадками, во фразах и репликах очевиден подтекст и двойной смысл. Вот отчего его побаиваются! Линия поведения императора отнюдь не прямая и не легко предсказуемая для царедворцев.

Проще всего такого человека посчитать странным, назвать шутом или отнести к категории психически неуравновешенных субъектов.

Так и было. Отца не понимали и его сыновья, наследник Александр и второй сын Константин, даже жена-императрица Мария Фёдоровна. Сыновья между собой в отдельных эпизодах называют его обезьяной, хотя больше похожи на этих животных сами.

Павлу очень тяжело. Он прекрасно чувствует, что его не понимают и никогда не поймут. Над ним висит как дамоклов меч некий предопределённый тёмный рок. Вдобавок, приходу на трон предшествовал долгий, в несколько десятилетий период фактического игнорирования даже не его мнения, а самой личности как таковой.

Между тем Павел Петрович не только выше по уровню развития сознания и души всех остальных, кто его окружает, но и чище, совестливее и честнее. Отсюда – его психологическая настроенность на искоренение екатерининского грешного духа.

Личность, носящая имя *Павел* с несомненной христианской доминантой, исходя из всех его врождённых параметров, не может не видеть чертовщину, которая к началу XIX века вдруг появилась везде, да так, что человеческий мир стал всё явственнее погружаться во тьму, всё больше и больше подчиняться Иерарху Отрицательной системы.

Ничего просто так не бывает и не происходит. И если Павел – рыцарь Мальтийского ордена, то он – несомненный посвящённый в некую тайную доктрину и обладатель определённых знаний, которых другие просто так не достаиваются.

От рождения Павел имел пробуждённое шестое чувство, которое, однако, закрывалось и затухало в условиях психологического давления на него и третирования в правление матери Екатерины, а также в состоянии психологического стресса.

Можно сказать так, что шестое чувство, объясняющее прозорливость Павла и всю ту мистику, которая его окружала, было свойственно не Павлу в целом, а только одной из двух его субличностей. Другая же, выходя на передний план, напроць закрывала врождённый дар императора.

Живя в чуждом для него духовном и душевном окружении, Павел Петрович испытывал энергетическое тяготение только к одному человеку – княгине Анне Гагариной. Рядом с ней и даже в одних только мыслях о ней император получал так необходимые для него душевное отдохновение и психологическую разрядку.

Место обитания Павла – Михайловский замок рисуется в драме Д. С. Мережковского как некая мышеловка. Собственно, таким этот замок, сооружённый в отрицательном месте силы, и был – тёмным, неуютным, сырым, холодным и распространявшим энергию мрачного подземелья. Здесь бродят привидения, являющиеся на самом деле энергокопиями тёмных и грешных мыслеобразов обитателей замка, всех тех, кто задумывал и осуществлял переворот, да ещё и прочих, озабоченных отнюдь не государственными интересами.

Павел же среди них – Дон-Кихот. Он так и говорит откровенно о себе: *«Пусть меня Дон-Кихотом зовут...»*. И этот «Дон-Кихот» действительно думает о том же, чем был озабочен герой Мигеля де Сервантеса Сааведры, – чтобы государь за подданных кровь проливал.

Внешняя политика Павла, как следует из диалогов драмы, полна глубоких замыслов: консолидация вокруг России европейских сил, союз с Бонапартом, обновление погрязшей в распутстве Европы и даже будто бы объединение церквей.

Император говорит о себе: *«Я, Павел, превыше всех пап и церквей...»*. Он видит себя Царём-Священником, и он знает, что хочет, и верит в свои возможности. *«У меня нос курнос, ухватиться не за что и водить за нос трудно»*.

Между тем он, Павел – «малый», исходя из этимологии личного имени, и времени ему отпущено лишь на то, чтобы провести в своих замыслах как бы разведку боем – ради будущего и, видимо, весьма далёкого.

Беда витает в атмосфере вокруг замка и в нём самом. Павел в минуты просыпавшегося шестого чувства видит себя в зеркалах с перекрученной шеей. На прогулке верхом вдруг почувствовал, что

его душат, и упал с коня. Павлу снится, что на него натягивают кафтан, узкий-преузкий, так что дышать в нём тяжело.

Характерен эпизод с ложной тревогой: дежурный караул и прочие солдаты из охраны вбегают в зал, где собралось высшее общество. Солдаты окружают Павла, становятся на колени и крестятся. Для них он – Царь-батюшка и Царь-Священник. Не будем забывать, что ничего просто так не происходит.

Павел, чувствующий нарастающую тревогу, заставляет подданных приносить вторую присягу на верность.

Главе заговорщиков военному губернатору Палену он задаёт вопрос: *«Знаете или не знаете, что меня убить хотят?»* И хитроумный Пален отвечает, что знает и, более того, стоит во главе заговорщиков с тем, чтобы собрав все улики и точные доказательства, выдать их императору.

Царевич Константин говорит о Палене: *«Прехитрая bestия!»* Павел же характеризует его однословно: *«Дьявол!»*

Да, в этом определении Павел вполне точен. Кстати, Александр тоже говорит Палену, протягивающему наследнику манифест о восшествии на престол, что это *«договор с дьяволом»*, который *«кровью подписывается»*.

Из сцены откровенного разговора императора с Паленом становится ясно, что Павел, вернее, та его субличность, которая обладала шестым чувством, вполне разгадала Палена. Но почему же Павел не отдал тотчас же распоряжения об аресте Палена и всех, кто замыслил недоброе против императора?

Во-первых, потому что арестовать пришлось бы многих, чуть ли не весь двор. Во-вторых, среди арестованных были бы его сыновья, прежде всего, наследник престола Александр, и даже жена Мария Фёдоровна. Наконец, в-третьих, Павел решил положиться на волю рока (чему быть – того не миновать): он пошёл спать в роковую ночь в свою комнату, хотя мог остаться у Анны Гагариной, которая, предчувствуя беду, не хотела отпускать императора.

Вот в этом Павел Петрович ошибся. В кульминационных точках жизненной программы человеку обычно даётся выбор. Павел же уверовал в неизбежность своего убийства и выбрал именно этот вариант, хотя мог поступить иначе. Но чтобы поступить иначе, нужно было бы пожертвовать сыном Александром. В последнюю ночь во сне Павел повторял имя сына...

К тому же в прощальную, как оказалось, встречу с Анной Гагариной император поведал историю, случившуюся с ним в юности: на набережной Невы, когда он прогуливался с другом Куракиным, Павлу явилась голограмма Петра Великого, который якобы промолвил, обращаясь к царевичу: *«Бедный Павел!»* Но из этого отнюдь не следует смертная предопределённость.

Павел был бедным, обижаемым и оскорбляемым уже в силу своего положения вплоть до зрелых лет. Он был бедным из-за того, что его не понимали и не могли понять не только приближённые, но и близкие люди, сыновья, жена. Он был бедным ввиду практической невозможности реализовать многие из тех планов, которые предвосхищали само время. Но он не был обречён на смерть в ночь на 12 марта 1801 года. У него был выбор. Из двух вариантов император выбрал наихудший для себя.

Хотя ещё накануне, почти в тот же день, Павел подошёл к сыновьям, жене, Палену, находившимся в одной комнате, пристально посмотрел на них, потом пошёл к дверям, обернулся, показал им язык и молча вышел.

После этого он принимал с докладом Палена, посадив того лицом к окну, к свету и опять пристально его разглядывал, задавая каверзные вопросы.

Впечатление такое, что Павел сканировал своего главного врага и точно распознал в нём идеолога переворота, сумевшего обманом и хитростью, наговорами и ловкими ходами подчинить себе всех тех, без кого переворот не смог бы состояться, и в первую очередь наследника Александра.

Пален умело играет всеми и при этом явно преследует не только личную цель. Вот и Александр задаёт ему закономерный вопрос: *«Для кого же вы стараетесь?»*.

Паленом руководят не только тёмные демонские силы (без них в таких делах никогда не обходится!), но и старая екатерининская гвардия, то великосветское общество, которое в правление Павла оказалось с пренебрежением отодвинутым в сторону – все эти Зубовы, зубастые хищники, увивавшиеся перед бабушкой Екатериной.

Интересно, что Александр, показавшись армии наутро после смерти Павла, заявляет, как ему велел Пален, что в России теперь всё будет так, как было при бабушке.

Сам Пален называет Павла *«сумасшедшим с бритвою»* и уверяет в своих открытых разговорах и объяснениях, что избавляет Россию и Европу от неудержимого деспота.

Не исключено, что Паленом тайно управляла и разведка некоторых европейских стран, заинтересованных в смене внешней политики России.

Небезынтересны и образы других исторических лиц. Жена императора Мария Фёдоровна и Константин, второй сын Павла, представлены Д.С. Мережковским эпизодически, и поэтому их об-

разы не могут анализироваться с такой же психологической глубиной, как образы Павла, Палена и Александра.

Обращает на себя внимание лишь излюбленная реплика Константина. По каждому событию, связанному с гневом отца, обращённым на кого бы то ни было, Константин вставляет один и тот же комментарий: *«Впрочем, наплевать! Все там будем...»*.

Заметим, что гнев Павла нередко реализуется в жестоких поступках. Например, он приказал бить палками фельдфебеля четыреста раз только за то, что тот нарушил порядок в деталях введённой императором военной формы. Тут уж точно действует не светлое, а мрачное и надломленное начало императора, берущее верх над его сознанием.

Так же можно прокомментировать и тот, уже не столько драматический, сколько комический эпизод, когда Павел с палкой гоняется за офицером, нарушившим фронт во время строевого учения войск.

По всей видимости, царевич Константин более твёрд нравом и менее плаксив, чем его брат, наследник престола Александр, похожий на мягкого, чувствительного и слабохарактерного прожектера Манилова из гоголевских «Мёртвых душ».

Александр, начитавшись Руссо и Вольтера, мечтает о том времени, когда дарует России конституцию и республику, а вслед за этим бежит со своей женой Лизхен куда-то далеко-далеко и будет жить с ней на природе, в хижине. Он воображает себя Амуром, а её – Психеей или Евридикой.

Эта Психея или Евридика, однако, смотрит на своего обожаемого мужа со скрытой усмешкой и исподтишка, верно, день за днём психологически склоняет его к тому же, к чему склоняет и Пален, – овладеть особой императора, объявить его больным и принудить отречься от престола в пользу старшего сына.

А что же Александр? Он, похоже, обречён, как и Павел, только по-другому – не на смерть, а на руководство со стороны. В изображении Д. С. Мережковского наследником Александром руководят даже не столько Пален и жена Лизхен, сколько некая сторонняя сила, тот мистический куратор, который внедряет в сознание Александра наряду с «демократическими прожектами» осознание и ощущение обречённости.

В минуты откровения с женой Александр говорит, что все, в том числе и он сам, рабы, а ещё точнее – крысы, которыми его брат Константин, забавляясь, стреляет из пушки. *«Мы все рабы, мечтающие об Амурах и Психеях, а на самом деле сходящие с ума...»*.

Интересно, что отец и сын, Павел и Александр, одновременно решают для себя одну и ту же, поистине гамлетовскую дилемму: быть или не быть. Для Павла это означает – жизнь ценой смерти других или собственная жертвенная смерть.

Александр мучается, выбирая между «надо» и «нельзя», «нельзя» и «надо». *«Как с этим жить?» «Годы пройдут, вечность пройдёт, а это – никогда, никогда»*.

В этом он – провидец. Ведь не только себя имел в виду Александр, но и всю страну. Поэтому в его словах следует видеть формулировку общей кармы. Вот его следующие слова: *«А ну, как не от Бога власть самодержавная? Ну, как тут место проклятое? Станешь на него – и провалишься... Тут чёрт к Богу близок, близёхонек. Бога с чёртом спутали так, что не распутаешь...»* Понятно, что после таких слов Александр всходил на престол, как на плаху.

А что же народ? В драме он явно не на первом плане. Но из реплик представителей социальных низов, в основном служителей Михайловского замка, становится понятно, что ему, народу, всё равно. Был император, не стало императора, перекрестились – и ладно! Вот такая философия бытия.

Двор живёт сам по себе, народ – сам по себе. По крайней мере, так было в изображаемое в драме время. Дворцовый переворот не был переворотом в стране как таковой. До поры до времени.

Красноречива сцена на квартире генерала Талызина. Вечером 11 марта 1801 года тут собрались заговорщики, царедворцы и офицеры. Они едят, пьют и говорят – каждый о своём, о том, что понимает и разделяет: о самодержавии и конституции, о республике и об отмене крепостного права.

Когда речь зашла о судьбе императора Павла, единства не было. Даже чуть не подрались из-за разногласий. Ничего не решили, напились и пошли, ведомые Паленом.

Но достаточно было смелого и решительного караула из нескольких солдат, чтобы вся эта толпа разбежалась в одно мгновение. Увы, караул прибежал слишком поздно, а беспечность, с какой охранялась императорская особа, поражает. Но опять-таки – так было в то время.

Литература

1. Билибина И. А. Историческая личность в интерпретации Д. С. Мережковского-художника: Автореферат дис... канд. филол. наук: 10.01.01. – Орёл, 2010. – 25 с.
2. Роголев, А. Ф. Мир художественных образов / А. Ф. Роголев. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2012. – 224 с.

Источники

1. Мережковский, Д. С. Собрание сочинений в четырёх томах. Том 3 / Д. С. Мережковский. – М.: Правда, 1990. – 572 с.

**Historical figures and faces
in drama D.S. Merezhkovsky «Paul The First»**

Key words: drama, history, ideas, images, interpretation.

The article analyzes the author's approach to explaining the events of March 1801, associated with the overthrow of the Russian Emperor Paul I, artistic depiction of the main historical figures of that time and the psychological atmosphere of the Royal court.

М.С. Рогачевская
Минский государственный лингвистический университет
e-mail: marinaragachewskaya@gmail.com

УДК 821.111-3.09(045)

СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ ТОМАСА КРОМВЕЛЯ В ДИЛОГИИ ХИЛАРИ МАНТЕЛ

Ключевые слова: ценностные ориентиры, английская Реформация, Томас Кромвель, гуманизм, рационализм.

В статье представлен морально-психологический портрет главного героя исторической дилогии Х. Мантел (романы «Вулф Холл» и «Внесите тела») – Томаса Кромвеля. Посредством анализа художественного психологического изображения внутреннего мира исторической личности обоснована ценностная система мировидения Кромвеля: ориентация на гуманистические христианские идеалы, рационализм мышления, разумный прагматизм политических и частных решений, эстетико-ориентированный взгляд на искусство.

Современная литература Великобритании (XXI столетие) все чаще обращается к проблемам истории и роли в ней отдельных личностей (А. Фоулдс, С. Уотерс, Дж. Робертсон, Х. Мантел). Писатели, как историки, пытаются разобраться в современности для этого снова и снова анализируют прошлое, будучи вооружены обновленными системами знаний, улучшенными механизмами поиска информации и с учетом уроков, извлеченных человечеством. В философско-мировоззренческом отношении нужно признать, что миром всегда правили идеологии, подчиняющие себе различные политические и экономические решения. В основе борьбы различных идеологий за доминирование лежит конфликт систем ценностей.

Эти системы, в свою очередь, воплощаются в мировоззрении и психологии исторически влиятельных особ, каковой в 1532–1540 гг. в Англии и являлся первый советник короля Генриха VIII, главный идеолог английской Реформации и один из основоположников англиканства Томас Кромвель (1485–1540). Сотни книг написаны об этом человеке: помимо биографий прошлых столетий, недавно появились свежие биографические исследования Дж. Скофилда (John Schofield. *Rise & Fall of Thomas Cromwell: Henry VIII's Most Faithful Servant*, 2011), Р. Хатчинсона (Robert Hutchinson. *Thomas Cromwell: The Rise and Fall of Henry VIII's Most Notorious Minister*, 2012), Д. Лоудза (David Loades. *Thomas Cromwell: Servant to Henry VIII*, 2013), Т. Борман (Tracy Borman. *Thomas Cromwell: The Untold Story of Henry VIII's Most Faithful Servant*, 2015). Наибольший резонанс вызвали художественные произведения о Кромвеле – романизированные биографии дилогии (а сейчас уже трилогии) английской писательницы Хилари Мантел (1952 –): «Вулфхолл» («Wolf Hall», 2009), «Внесите тела» («Bring Up the Bodies», 2012) и «Зеркало и свет» («The Mirror and the Light», 2020).

Томас Кромвель ассоциируется у нас с системой ценностей раннего Возрождения, которое еще уходило корнями в Средневековье. Главным аксиологическим ориентиром, безусловно, являлось христианство, духовный смысл которого передавался через теологические знания, которые жидились на владении Библией, древними языками, теософскими и богословскими трудами. И хотя сугубо умозрительные спекуляции лежали в основе системы ценностей, зарождающиеся естественные науки, поэтическое и театральное искусство акцентировали важность объективных знаний о человеке и природе.

Исследования в области истории философии указывают на решающую роль энтузиазма, рвения и одержимости, которые рождаются в итоге коллективных религиозных, «политических и военных проектов» [9, с. 226]. Правление короля Англии Генриха VIII породило целый ряд таких «проектов». Например, военная кампания в 1512 г. вызвала эйфорию от победы над французским войском. Несмотря на последовавшее в 1525 г. перемирие и опустевшую казну, в ценностные ори-

ентиры английской нации прочно вошла боевая доблесть благодаря личному участию короля в сражениях. Культ монаршей особы вошел в число высочайших ценностей, невзирая на фактический произвол власти: разорение мелких крестьян, церковную реформу, поправление законов католической церкви ради личных любовных пристрастий. Конфискация имущества храмов и монастырей, казни священников и несогласных с помощью страха и насилия перевернули духовные основы общества. С одной стороны, произошел передел накопленного духовенством богатства, разоблачение их далеко не праведного образа жизни. С другой – жертвами королевского произвола стали инакомыслящие. В описании личности короля Ф.Хакеттом можно разглядеть также ядро, вокруг которого наращивалась ценностная система общества: «Он был воспитан мужественным и получал физическое удовольствие от ощущения абсолютной власти. Он считался только с господом Богом. С Ним он был честен. Перед Богом он смирял свой пыл. В Бога он верил, и это облегчало его участь» [5, с. 67]. Генрих был горяч и непримирим, обидчив и мнителен, злопамятен, мстителен и крайне недоверчив. Именно этот харизматичный и капризный правитель свершил революцию в религиозно-властных структурах, которая навсегда разделила историю Англии на «до» и «после».

Томасу Кромвелю выпало жить на некоем сломе эпох и ценностных систем. Абсолют веры в Бога служил непреложной ценностью, в то же время абсолютизм правления Генриха подрывал христианские ориентиры. Библия, точнее ее существовавший на тот момент английский перевод, была абсолютom в такой степени, что поползновения на иные версии перевода стоили жизни, а тяга к знаниям, их авторитет и нарастающая мощь диктовали иные установки по отношению к этому метанарративу, а также к вере, образованию, искусству. Неудивительно поэтому, что и личность Томаса Кромвеля в череде биографических версий предстает в самых различных оттенках, зачастую прямо противоречащих друг другу. Так, например, для Джона Фокса (1516–1587) в его известнейшей книге «События и памятники наших последних и опасных дней» (или «Книга мучеников», 1563) Кромвель предстал евангельским мучеником, которого «уничтожили реакционные враги реформы» [4]). Р.Б. Мерриман в начале XXв. представил Томаса Кромвеля безжалостным расхитителем церкви, политиком макиавеллиевского толка [8, с. 85]. На основе длительных исследований в 1940-70-е гг. Дж. Элтон вывел «аватар» Т. Кромвеля: гений реформ, первый в Англии «парламентский политик» и «бюрократический министр» [2, с. 160-161]. М. Эверетт провел «микроскопическое» исследование этой уникальной личности, скрупулезно проанализировав даже малодоступную информацию о доходах и бизнесе Кромвеля. М.Эверетт представил портрет человека, который оказался трудолюбивым, усердным и невероятно одаренным, способным в определенных случаях на безжалостность и подкуп. Это великий реформатор, талантливейший бизнесмен, парламентская карьера которого удачно вращалась вокруг предпринимательства, параллельно с удовлетворением интересов короля. Этот человек мог бы олицетворять даже нечто большее, чем гуманист эразмского толка (факт финансирования издания Нового Завета Эразмом Роттердамским свидетельствует о том, что «Кромвель интересовало гуманистическое мировоззрение Эразма» [3, с. 135]). Поддержка Кромвелем деятельности У. Тиндейла (1494–1536), английского ученого-гуманиста, протестантского реформатора и переводчика Библии, удачно совпала с кампанией короля о разводе. В своем завещании, исследованном М.Эверетом, Кромвель предстает как человек достаточно консервативных религиозных взглядов.

Для исторической романистки Х. Мантел Кромвель – это прямой и принципиальный человек, преданный своему старому покровителю кардиналу Уолси (1473–1530), а затем служащий королю Генриху VIII с достоинством и профессионализмом. Несколько десятков лет, которые потратила Мантел на создание трилогии, выбрали богатейший материал, что в результате дает нам глубокий психологический образ Томаса Кромвеля. Мы видим личность как бы изнутри, посредством повествовательного голоса в технике несобственно-прямой речи. Слово «личность» (*person*) из уничижительного при обращении к Кромвелю как к человеку низкого социального происхождения перерастает на протяжении романов в расширительное современное значение: ценностное понятие, включающее независимые ум и волю, внутренний стержень, осознанный выбор интеллектуальной и духовной свободы.

Именно личность в человеческом облике является для Кромвеля ценностью. Ряд эпизодов, сопровождаемых внутренним монологом главного героя, демонстрируют этот постулат. Верность и преданность свергнутому по наущению Анны Болейн кардиналу Уолси исходит не из слепого раболепия или материальных выгод: в этом человеке Кромвель видит оплот доброты, гуманизма, силы духовных основ общества.

Догматизм средневековых теологических установок все же вынужден постепенно согнуться перед рационализмом. Общую картину этого противостояния в романе Мантел рисует набросками, включая как бы невзначай в различные сцены романов упоминания о новом толковании Евангелий через более демократичный и дословный перевод Библии Тиндейлом, ироничные реплики

Кромвеля относительно видений и знаков судьбы. Один за другим по приказу Генриха VIII на костер восходят еретики. «Епископ Лондонский уже заполнил все свои темницы. Он упрячивает лютеран и диссидентов в Ньюгейтскую и Флитскую тюрьмы вместе с обычными преступниками. Они пребывают там до тех пор, пока не отречутся и не покаются публично. Но если они снова возьмутся за старое, то будут сожжены; им не дается второго шанса» [7, с. 125]. Действия и размышления Кромвеля на этом устрашающем фоне нетипичны: очевидно, что он следует гуманно-человечным принципам своего патрона Уолси, о котором он размышляет: «Колледжи будут ему живым памятником... бедные мальчишки, бедные наставники, что понесут в мир мудрость кардинала, его ощущение чудесности и красоты всего сущего» [7, с. 22]. А когда кардиналу докладывают о «гнезде еретиков», обнаруженном в городе, «он с искренностью скажет, бедные попавшие во мрак души; давайте помолимся за них... и мы с вами, вы и я, посмотрим, может, удастся вернуть их к лучшему состоянию. И мы скажем им, чтобы достойнее держали себя, не то их схватит Томас Мор и упрячет в своих камерах. И тогда от них останутся лишь пронзительные крики» [там же]. Даже своего заклятого врага, не раз угрожавшего ему Тауэром – Томаса Мора – Кромвель пытается спасти от казни. Российский ученый Б.М. Проскурнин тонко подметил суть конфликта между Томасом Кромвелем и Томасом Мором: «Два подхода к жизни сталкиваются здесь: идеализирующий, жесткий, консервативный и догматичный (Мор) и практичный (даже прагматичный), подвижный, гибкий, лишенный жестких идейных шор, ориентированный на жизнь человека здесь и теперь (Кромвель)» [1, с. 80].

Очевидно, что писательница во многом поддержала концепцию М. Эверетта о практически-прагматичной основе мировоззрения Т. Кромвеля. При этом его расчетливость во всем выгодно оттеняет и важные для всей страны политические решения. Так, выступая противником ведения Англией военных действий, Кромвель выводит универсальную бизнес-формулу, двойной смысл которой делает его демократическим гуманистом с одной стороны и расчетливым экономистом с другой: войны, заявляет он, глядя в глаза королю Англии, «– это nepoзвoлитeльнaя роскошь» [7, с. 181]. В словесной дуэли с королем Кромвель выдвигает иной подход к «мужеству/доблести/храбрости» как аксиологической единице, заменяя ее понятием «сила духа» (*fortitude*), что в принципе является близким синонимом вышеназванных лексем и не позволяет обвинить его в противоречии королю: «Это означает неизменность цели. Это означает стойкость. Это означает выносливость и умение выживать в условиях ограничений» [7, с. 182]. Король впечатлен, заинтригован и в итоге убежден. Так происходит спасение не только казны, но и тысяч человеческих жизней.

На том этапе развития общества, которое изображено в романах Мантел, консенсус не достигается в диалоге. Это спор между властью и степенью контроля, который уполномочены осуществлять наделенные этой властью особы. Тонкий и гибкий стиль писательницы позволяет увидеть за дискурсом власти человеческую психологию, живую душу, а не винтик государственной машины. Кромвель изображается поочередно на государственной службе и среди своих домочадцев живым человеческим существом, обладающим умением сострадать, помогать, выносить оскорбления, не сдаваться и утверждать именно свое человеческое, а не сословное достоинство. Особенно впечатляют сцены, когда до полусмерти избитый отцом-живодером он убегает из глухой провинции Патни и окружения грубых ремесленников в Европу, где тяжело работает, добивается образования, изучает несколько языков и становится юристом. Томас Кромвель, живущий с глубокой детской травмой, раной, которая никогда не затянулась в его душе, оказывается способным на неслыханное великодушие: он бесконечно любит свою жену и троих детей, при этом как родных воспитывает двоих других юношей – сына умершей сестры Ричарда и бедного мальчишку Рейфа Сэдлера, а также дает приют еще нескольким обездоленным, обеспечив их работой в многолюдном доме. В каждом обиженном и униженном живом существе Томас Кромвель видит себя в детстве. Смерть жены и дочерей от эпидемии лихорадки наносит непоправимый удар по тому месту в его душе, где жили самые гуманные из всех человеческих ценностей: любовь, ласка и забота о родных людях. Вся остальная жизнь главного героя, описанная в романах, пронизана воспоминаниями: «Когда все затихает в его доме – когда во всех его домах становится тихо – мертвые начинают ходить по лестнице» [6, с. 88]. Главный вопрос, которым задается вся Европа в романном хронотопе – «Как смог сын такого человека [распускающего кулаки дебошира, пьяницы и агрессора] добиться нынешнего высокого положения?» [6, с. 7]. Ответ писательница предлагает читателям найти самостоятельно.

В своем внутреннем монологе персонаж раскрывается, как ни в одной другой ситуации. Кромвель ведет постоянный разговор с самим собой, с умершими, представляя, что бы они сказали ему в ответ. Наиболее выразительную структуру ценностная система в мировоззрении Томаса Кромвеля обретает в его внутреннем воображаемом диалоге с уже казненным Томасом Мором: «В реальности нельзя разъединить свое общественное и свое личное “я”. Мор думал, что это возможно. Но в итоге тех, кого Мор называл еретиками, притаскивали в его дом в Челси, чтобы можно было пытаться их с удобством для себя, в лоне своей семьи» [6, с. 334]. Так рождается понимание и прин-

цип, ценностный ориентир, согласно которому, выражаясь уже современными конструктами, «личное – это политическое» (*Personal is political*). Томас Кромвель должен оставаться осторожным, мудрым, расчетливым и проницательным дипломатом как с королевой Анной и Генрихом, так и среди родных.

В романе «Внесите тела» ведущим мотивом, помогающим еще глубже проникнуться духовным смыслом, который Кромвель вкладывает в свои действия, является его приверженность новому искусству сонета. Главный советник короля, похоже, единственный из знати и богословов, кто понимает глубинную суть творчества Томаса Уайетта: «Он пишет, чтобы предупреждать и изобличать; не исповедаться, рассказав о своих нуждах, а скрыть их. Он понимает, что такое честь, но не хвастается ею как собственной добродетелью. Он полностью вооружен всеми хитростями придворного, но понимает, насколько мала ценность этого. Он постиг устройство этого мира, сумев не возненавидеть его. И он понимает этот мир, не отвергая его. У него нет иллюзий, но он умеет мечтать. Он не идет сквозь жизнь, как безучастная сомнамбула: его глаза широко открыты, а уши улавливают звуки, которые не слышны другим» [6, с. 338]. Именно в сонетах Уайетта находит лорд-канцлер выражение той системы ценностей, которые с трудом обретают системность ввиду сложного переплетения чувства и долга, сострадания к несчастным мира сего и желания выйти из их порочного круга. Так, «сонеты говорят нам, что законы власти и войны – это одни и те же законы: искусство обмана. И ты будешь обманывать, и тебя будут обманывать в ответ, неважно, ты посланник или проситель.... Уставы пишутся для того, чтобы удержать значение слов в ловушке, стихи – чтобы избежать этой ловушки» [6, с. 414].

Кромвель – маленький мальчик с избитым детством, солдат, рабочий, экономист и юрист, лорд-канцлер и главный советник короля – воплотил в исторических романах Х. Мантел не бездушный исторический механизм деспотии Генриха VIII, не инструмент исполнения капризов короля (будь то мономаниакальное желание сделаться главой англиканской церкви, лишить жизни королеву Англии по обвинению как в измене, так и в колдовстве), а механизм зарождения нового сознания. В этом новом человеческом сознании намного позже определяются рациональные основы политических решений, будут разграничены вера, фантазия, физический закон и религиозный фанатизм, укоренится ценность человека в связи с его личностными качествами, а не статусом рождения. Но во времена Томаса Кромвеля его система ценностей была еще за пределами такого осознания, что и вызвало множество версий его социально-психологического образа.

Литература

1. Проскурнин, Б. М. Историческая диалогия Хилари Мантел и "память жанра" / Б. М. Проскурнин // Филологический класс. — 2016. — № 2 (44). — С. 77-83.
2. Elton, G.R. Reform & Renewal: Thomas Cromwell and the Common Weal (Wiles Lectures) / G.R. Elton. – New York: Cambridge University Press, 1973. – 175 p.
3. Everett, M. The Rise of Thomas Cromwell: Power and Politics in the Reign of Henry VIII / M. Everett. – New Haven: Yale University Press, 2015. – 362 p.
4. Fox's Book of Martyrs Or A History of the Lives, Sufferings, and Triumphant Deaths of the Primitive Protestant Martyrshttp [Electronic Resource]. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/22400/22400-h/22400-h.htm>. – Date of access: 05.03.2020.
5. Hackett, F. Henry the Eighth: New York: Dorace Libright, 1929 – 452 p.
6. Mantel, H. Bring Up the Bodies / H. Mantel. – London: Fourth Estate, 2015. – 485 p.
7. Mantel, H. Wolf Hall / H. Mantel. – London: Fourth Estate, 2010. – 653 p.
8. Merriman, B. R. Life and Letters of Thomas Cromwell / B.R. Merriman. Palala Press, 2015. – 366 p. Publisher
9. Stern, A. Philosophy of History and the Problem of Values / A. Stern. – The Hague: Mouton, 1962. – 252 p.

M.S. Ragachewskaya

Minsk State Linguistic University

e-mail: marinaragachewskaya@gmail.com

Thomas Cromwell's System of Values in Hilary Mantel's Dialogy

Key words: values, English Reformation, Thomas Cromwell, humanism, rationalism.

The article discusses the moral and psychological portrait of Thomas Cromwell – the main character in Hilary Mantel's historical dialogy (the novels Wolf Hall and Bring Up the Bodies). The analysis of the fictional psychological characterization of a historical figure results in the substantiation of a value system that underlies Cromwell's worldview: commitment to humanist Christian ideals, rationalism in thinking, reasonable pragmatism, in political and private decisions, and an aesthetically informed attitude to art.

УДК 811.161.1

ОТРАЖЕНИЕ ЦЕННОСТНОЙ СИСТЕМЫ МИРОВОЗЗРЕНИЯ Л.Н. ТОЛСТОГО
В ЯЗЫКЕ РОМАНА «ВОЙНА И МИР»¹

Ключевые слова: ценности, текст, лексика, семантика, оценочность.

В статье рассматриваются лексические способы выражения ценностной системы мировоззрения Л.Н. Толстого в тексте романа «Война и мир». Слова морально-этической семантики анализируются с точки зрения их смысловых и стилистических преобразований в идиостиле писателя. Характеризуются отдельные философские концепции, ставшие источниками аксиологического наполнения романа.

Применительно к роману «Война и мир» аксиологические категории могут быть рассмотрены многослойно. Верхний уровень составляют ценности героев произведения, которые отражаются в третьеличном нарративе, посвященном их поведению, в воспроизведении прямой и неособственно-прямой речи (диалогов и монологов, внутренних размышлений). На более глубоком уровне находятся ценности авторского мировоззрения, которые проявляются несколько сложнее – не только в знаменитых авторских комментариях к историческим событиям, но и в самой композиции произведения (его глобальной архитектонике), в подборе художественных средств и деталей предметной изобразительности, а также в построении сюжета, который, как хорошо известно, не во всем соответствует исторической реальности, а носит отпечаток творческого подхода писателя. Наконец, особый ярус составляют общественные ценности эпохи написания произведения, ценности поколения первых его читателей, с которыми Лев Толстой соглашается или полемизирует и которые, как правило, становятся предметом специального обсуждения во многочисленных рецензиях на эпопею Толстого (напомним, что в восьмитомном дореволюционном сборнике В.А. Зелинского «Русская критическая литература о произведениях Л.Н. Толстого» статьи современников о «Войне и мире» занимают 4 тома).

Каждый из названных выше пластов изучен неравномерно, но так или иначе затронут филологией. Мы постараемся обратить внимание на ценности каждого уровня, но в особом ракурсе – лингвистическом. Не вызывает сомнения, что ценностная система произведения зафиксирована и отражена в первую очередь языком. И речь идет не только о лексике морально-этической семантики, но и о словесной ткани произведения в целом, в которой любое слово по желанию автора может становиться аксиологической характеристикой (когда, по замечанию Б.А. Ларина, возникает «психический эффект возникновения обертонов смысла» [1, 36]). Для творчества Толстого это характерно в самой значительной мере, потому что ему на разных этапах творчества было свойственно собственное преломление общепринятых (узуальных) значений многих слов и привнесение в них самых разнообразных новых оттенков. Как правило, эти оттенки носят оценочный, ценностный характер. Вот на это и хотелось бы обратить внимание, рассуждая о ценностной системе крупнейшего романа Л.Н. Толстого.

Отталкиваясь все-таки следует от морально-этических категорий, имеющих непосредственное лексическое выражение. С первых страниц произведения читатель погружается в мир постоянных нравственных оценок происходящего. Их дают герои друг другу и автор – героям, они отражаются в толстовских пояснениях к диалогам и в самом романном нарративе. Так, в авторских ремарках к разговору Анны Павловны Шерер и князя Василия Курагина, которым открывается произведение, заявлено важное в перспекции всего романного действия противопоставление принимаемых и отвергаемых Толстым духовных (внутренних) и поведенческих (внешних) ценностей. По замечанию Толстого, князь Василий говорит тем тоном, в котором «из-за **приличия и участия** просвечивало **равнодушие** и даже **насмешка**»². Аксиологическая антитеза, подобная приведенной, станет стержнем всей толстовской эпопеи, причем (и об этом исследователями говорилось не раз) устоявшиеся общественные ценности чаще всего воспринимаются Толстым в негативном ключе, в то время как отторгаемые, гонимые и не принимаемые обществом (в первую очередь высшим) ценности изображаются автором как достойные внимания и уважения.

Высший свет и все его нравственные ориентиры вызывают отрицательное авторское отношение, которое поступательно (с первых слов произведения) передается читателю посредством ука-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00008.

² Здесь и далее все выделения в цитатах из романа принадлежат автору статьи. Текст приводится по изданию, указанному в списке источников.

зания на лживость и ханжество этого мира. Толстой избирает с данной целью тот лексический прием, который станет опознавательным признаком его авторского стиля при изображении дворянских кругов. Этот прием состоит в обесценивании «высоких» слов, а иногда и в прямой негативации их смысла, когда речь идет о представителях дворянства. Нравственные ценности у большинства подобных людей отсутствуют, а потому лексика морально-этической семантики в их речи существует как пустой знак. В частности, та же А.П. Шерер, рассуждая о своем внутреннем состоянии в связи с известиями об обострении политических отношений между Россией и Францией, заявляет, что она не может быть здоровой, когда «*нравственно страдает*». Из хода повествования, из поведения и разговоров самой героини становится вполне очевидным, что никакие страдания ее не тревожат. Мало того, Толстой достаточно скоро подводит читателя к пониманию того, что людям, подобным Анне Павловне и князю Василию, такие чувства вообще не свойственны. Но «высокие» слова (о себе и своих высокопоставленных покровителях) при этом они употребляют очень часто. Например, деятельность Александра I в интерпретации А.П. Шерер выглядит как *благодетельная, добродетельная, самоотверженная*, что без дополнительных авторских комментариев воспринимается читателем в негативном смысловом плане.

Еще одним языковым приемом превращения ценностей в антиценности применительно к светскому обществу становится у Толстого подчеркивание (через сравнения и метафоры) механистичности, автоматичности поведения героев, превращение их речевых формул в бессмысленные стереотипы. Вспомним сравнение речи князя Василия с ходом заведенных часов, когда герой говорит «*вещи, которым он и не хотел, чтобы верили*», или разговоры в салоне А.П. Шерер, уподобленные механическому шуму веретена – «*Вечер ... был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели*». Подобным образом оценивается и напускной энтузиазм Анны Павловны. Этот энтузиазм, участие в других людях, как и все, что она говорит (включая нравственные оценки), лишены реального смысла и совершаются как бы сами собой, бесконтрольно уму и сердцу, «*чтобы не обмануть ожиданий людей, знавших ее...*»

Уже с первых страниц романа Толстой вводит в характеристику своих героев понятия естественности и неестественности. Эти понятия приобретают в языковой системе романа значение аксиологических категорий. Большинство дворян высшего круга в изображении Толстого выглядят крайне неестественными, точнее сказать, неестественность является их естеством (в отличие от героев, которым Толстой искренне симпатизирует). В такой системе координат проявление подлинных чувств, живые эмоциональные реакции, сиюминутный отклик на происходящие события выглядят индикаторами человеческой сущности героев. Так, для князя Василия проявление подлинных чувств неестественно и неприятно изменяет даже его внешний облик. Вспомним его искреннее беспокойство о собственном авторитете в связи с беспутным поведением младшего сына. Толстой дает к этому показательное объяснение, в котором и проявляется та интерпретация естественности, о которой мы говорили выше: «*Ипполит по крайней мере покойный дурак, а Анатолий – беспокойный. Вот одно различие, – сказал он, улыбаясь более неестественно и одушевленно, чем обыкновенно, и при этом особенно резко выказывая в сложившихся около его рта морщинах что-то неожиданно-грубое и неприятное*».

Так, в толстовском языковом стиле при характеристике морально-этических ценностей возникают лексические сочетания рода оксюморонов. В приведенном выше отрывке это сочетание *неестественно и одушевленно*. Для князя Василия и людей, ему подобных, подлинное одушевление является неестественным. Из этого вытекает семантическая негативация и добавление отрицательной оценочности многим лексическим единицам нравственно-этического порядка, если они участвуют в характеристике особ светского круга. Так, движения того же князя Курагина Толстой характеризует оксюмороном *фамильные грациозные*, который возникает именно потому, что узуально положительная оценочность у прилагательного *грациозные* применительно к этому герою становится отрицательной. Таким образом, перед нами только внешний оксюмoron, воспринимаемый таковым в общей системе языка; в идиостиле же Толстого оба слова функционируют как одинаково негативные по оценочности.

Подобный узуальный оксюмoron, превращающийся у Толстого в синонимический ряд, не встречается в романе и всегда связан с обесцениванием общественно значимых ценностей, которые для Толстого не являются таковыми. Например, прилагательное *значительный* применительно к положению и выражению лиц крупных государственных деятелей приобретает антонимичное узуальному значение – ‘ничего не выражающий, пустой’. В изображении военного совета перед Аустерлицким сражением есть такая показательная языковая деталь: «*Ланжерон поднял глаза вверх с выражением недоумения, оглянулся на Милорадовича, как бы ища объяснения, но, встретив значительный, ничего не значащий взгляд Милорадовича, грустно опустил глаза...*»

Чувства и умозаключения героев, которых Толстой не осуждает, как правило, наделены свойствами предельной естественности. При их изображении автор не делает комментариев, свидетельствующих о вторичных, подспудных смыслах, представляя все «в прямой перспекции». В первую очередь это касается Болконских. Старый князь открыто заявляет о своих жизненных принципах, которых строго придерживается: «... *есть только два источника людских пороков: **праздность** и **суеверие**, и ... есть только две добродетели: **деятельность** и **ум***». Текстуальные значения выделенных слов в точности совпадают с узуально-языковыми. Речь князя афористична и четка в определении сути разговора, а потому не нуждается ни в каких дополнительных разъяснениях. Так, на вопрос сына о здоровье старый князь отвечает: «***Нездоровы, брат, бывают только дураки да развратники, а ты меня знаешь: с утра до вечера занят, воздержан, ну и здоров***».

В образах уважаемых автором персонажей отсутствует желание казаться не тем, чем они являются на самом деле. Их поступки и утверждения максимально искренни, а соответственно, лексика в их прямой и несобственно-прямой речи, а также в авторском нарративе о них употребляется в общепринятых значениях. Так, взгляды Н.А. Болконского на политику характеризуются Толстым совершенно в ином ключе, чем взгляды посетителей великосветских салонов. Здесь хотя и есть отдельные грубые слова и нескрываемый сарказм, но прочитывается прямота и подлинность эмоций: «*Старый князь, казалось, был убежден не только в том, что все теперешние деятели были мальчишки, не смыслившие и азбуки военного и государственного дела, и что Бонапарте был ничтожный французишка, имевший успех только потому, что уже не было Потемкиных и Суворовых противопоставить ему; но он был убежден даже, что никаких политических затруднений не было в Европе, не было и войны, а была какая-то кукольная комедия, в которую играли нынешние люди, притворяясь, что делают дело*». И при всей резкости подобных суждений, отличающихся от напускной светскости политических разговоров в салоне Шерер, именно они видятся автору заслуживающими уважения. Свои ценностные приоритеты автор формулирует в комментарии, посвященном поведению князя Андрея за столом в доме отца: «*Князь Андрей слушал, удерживаясь от возражений и невольно удивляясь, как мог этот старый человек, сидя столько лет один безвыездно в деревне, в таких подробностях и с такою тонкостью знать и обсуждать все военные и политические обстоятельства Европы последних годов*».

Ростовы, в отличие от Болконских, в языковом отношении характеризуются несколько сложнее. Здесь лексическая однозначность проявляется далеко не всегда. Однако даже если речь идет о сложных чувствах и переживаниях или о каких-то скрываемых за внешними эффектами истинных намерениях, Толстой использует несколько словесных характеристик, поставленных в ряд, но не опровергающих друг друга и не вуалирующих истинного значения. Во всех подобных случаях ценностный критерий искренности и истинности (отсутствия ханжества и лицемерия) проявляется в полном объеме. Так, графиня Ростова, уставшая от посещений гостей в именинный день, испытывает смешанные, но искренние чувства: «*Графиня глядела на гостью, **приятно улыбаясь**, впрочем, **не скрывая того, что не огорчится** теперь нисколько, если гостья поднимется и уедет*». Таким же образом характеризуются и чувства старого графа в связи с отъездом Николая Ростова в действующую армию: «*... **пожилая** плечами и говоря **шуточно** о деле, которое, видимо, стоило ему много **горя***».

В аспекте ценностей эпохи роман Толстого, по мнению Б.М. Эйхенбаума, нужно рассматривать параллельно с наиболее значительными концепциями исторического движения (и войн в частности), которые были популярны в 1860-е годы. Эйхенбаум проанализировал роман Толстого на фоне трактата французского философа, политика, экономиста П.-Ж. Прудона «Война и мир» (1861) и теософских воззрений сардинца Ж. де Местра (1753–1821). Отрицательная оценка личности Наполеона Прудоном и так называемое «обожествление» войны де Местром становятся отправными точками развития исторической концепции Толстого. В частности, мысль о том, что «война божественна в самом своем возникновении; она возникает не вследствие произвола, а вследствие обстоятельств, которым и подчиняются те, коих считают ее виновниками» [3, 512], – становится главным приемом оценки Толстым ценности той или иной выдающейся исторической личности.

Опираясь на популярные в середине 1860-х гг. политические и философские идеи, Толстой создает в своем романе вполне оригинальную аксиологическую концепцию исторических событий. При этом Толстой не претендовал на стройность философского учения, его в это время больше волновал интеллектуальный и чувственный отклик на важнейшие события недавнего прошлого, чем их систематическое рассмотрение и оценка. «Парадоксальное на первый взгляд сочетание имен Прудона и Ж. де Местра на самом деле вовсе не так парадоксально – особенно в системе Толстого, являющейся не столько системой, сколько сплавом некоторых моральных и философских понятий» [3, 516].

Обдумывая эту систему, писатель анализировал расхожие идеи своего времени и разрабатывал композиционную структуру своей эпопеи. «И в Прудоне, и в де Местре Толстой не искал системы и не интересовался ею. Ему нужен был материал, поддерживающий его «понятия» и помогающий ему осу-

ществить задуманную конструкцию романа. Соответственно новому замыслу, в роман должны были войти рассуждения о войне и военные сцены, противостоящие другому, семейному плану» [3, 516]. Так ценности эпохи переплавлялись в «Войне и мире» в ценности авторской позиции романа, которую не раз упрекали и продолжают упрекать «за высокомерный взгляд на исторических и мировых деятелей и за слишком большое пристрастие к единичной и семейной жизни масс» [2, 109].

Литература

1. Ларин, Б.А. О разновидностях художественной речи / Б.А. Ларин // Ларин, Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Худож. литература, 1974. – С. 27–53.
2. Страхов, Н.Н. «Война и мир» (по поводу романа гр. Л.Н. Толстого) / Н.Н. Страхов // Русская критическая литература о произведениях Л.Н. Толстого. Составитель В.А. Зелинский. Часть 5. – М., 1905. – С. 108–116.
3. Эйхенбаум, Б.М. Лев Толстой. Книга вторая. Шестидесятые годы / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум, Б.М. Работы о Льве Толстом. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – С. 353–559.

Источники

Толстой, Л.Н. Война и мир / Л.Н. Толстой // Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 20 т. Т. 4–7. Подготовка текста Э.Е. Зайденшур. – М.: ГИХЛ, 1961–1963.

D.A. Romanov

Tula State L.N. Tolstoy Pedagogical University
e-mail: kafrus@rambler.ru

Reflection of the value system of the worldview L.N. Tolstoy in the language of the novel «War and peace»

Key words: values, text, vocabulary, semantics, appraisal.

The article discusses the lexical ways of expressing the value system of the worldview of L.N. Tolstoy in the text of the novel «War and peace». The words of moral and ethical semantics are analyzed in terms of their semantic and stylistic transformations in the idiosyncrasy of the writer. The individual philosophical concepts are characterized, which have become sources of the axiological content of the novel.

С.В. Романова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: lanilya83@gmail.com

УДК 17.0

АКСИОЛОГИЯ «ПОЮЩЕГО СЕРДЦА» В «КНИГЕ ТИХИХ СОЗЕРЦАНИЙ» И.А. ИЛЬИНА

Ключевые слова: И.А. Ильин, «поющее и созерцающее сердце», философия жизни, Бог, любовь, оптимизм.

В статье рассматриваются особенности философского мировоззрения И.А. Ильина, которое основывается на христианских принципах и ценностях. В своей книге «Поющее сердце» писатель предлагает действенные практические советы на пути духовного совершенствования. Его философия жизни проникнута оптимизмом, верой в Бога и человека. Истинная вера открывается «поющему и созерцающему сердцу», способного на высокий подвиг любви.

Иван Александрович Ильин является ярчайшим представителем русской философской мысли, духовного «ренессанса» начала и середины XX века. В трудное для России время в 1918 году он защитил диссертацию на тему «Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека» и сразу же получил степень магистра и доктора государственных наук. Известен исторический факт благотворного вмешательства Ленина в судьбу философа: обвиняемый в принадлежности к контрреволюционной организации, был освобожден после ареста. Однако в 1922 году русского мыслителя Советское правительство выслало на известном «философском пароходе».

Свою книгу «Поющее сердце» о самом сокровенном И.А. Ильин напишет уже в эмиграции. В предисловии к читателю философ предостерегает от рассудочно-холодного чтения: «Надо чувствовать сердцем и созерцать из сердца» [1]. И уже здесь автором намечается путь к духовному восхождению, которое возможно лишь в проявлении любви и участия к другому человеку. Писатель также рассчитывает на встречу с читателем, на его художественное ясновидение, вдумчивое чтение и ответное чувство.

«Книга тихих созерцаний» состоит из пяти частей: «Первые лучи», «Школа жизни», «Дар молитвы», «Посещение», «У врат». Все пять циклов объединены философией любви, которая происходит из «созерцающего и поющего сердца».

В первом рассказе «Без любви», который представляет собой ответное письмо сыну, И.А. Ильин отмечает, что прожить без любви невозможно, потому что она является главной творческой силой человека [1]. С точки зрения писателя, все великое и гениальное было создано из «созерцающего и

поющего сердца». Но что значит, по мысли философа, это «созерцающее и поющее сердце», как научиться этому удивительному мастерству всецело проникать в тайну мироздания и человеческой души? По справедливому замечанию Н. Лосского, смысл философии, по Ильину, состоит в познании Бога и Божественной основы мира [2, с. 569]. И в этом отношении источником духовной силы «поющего сердца» является незримая связь человека с Богом: «Человек творит не из пустоты: он творит *из уже сотворенного*, из сущего, создавая новое в пределах данного ему естества – внешне-материального и внутренне-душевного. Творящий человек должен внять мировой глубине и сам запеть из нее. Он должен научиться *созерцать сердцем*, видеть любовью, уходить из своей малой личной оболочки в светлые пространства Божии, находить в них *Великое – сродное – сопринадлежащее*, вчувствоваться в него и создавать *новое из древнего и невиданное из предвечного*» [1].

В своем рассказе «О справедливости» И.А. Ильин поднимает вопрос, который является актуальным во все времена и для всех народов. Это попытка понять, что такое справедливость и как можно ее добиться. Думается, философ исходит из точного и верного постулата о том, что справедливость требует «предметно-обоснованного неравенства» [1]. Действительно, все люди неравны от природы (по своим способностям, социальному положению и т.д.), и поэтому «справедливость не может требовать одинакового обхождения с неодинаковыми людьми» [1]. Невозможно это искусство неравенства построить на неких единых инезыблемых законах, поскольку оно проистекает из самой жизни, из способности «вчувствования» в опыт другого и «предметной любви к людям» [1].

В своих размышлениях в первой части книги «Первые лучи» А.И. Ильин, пожалуй, один из немногих, кто обращает внимание на явления повседневного характера, которым практически никто не придает важного значения, а, вместе с тем, в свете лирико-философских отступлений автора они приобретают небывалую ценность и могут служить истинным руководством к духовной жизни и исправлению. Писатель отмечает, что каждый человек не раз в своей жизни испытывал чувство ненависти, раздражения или обиды к другому. С точки зрения И.А. Ильина, очень важно научиться преодолевать эти чувства в себе, отражая их «лучом любви». Только «созерцающее и поющее сердце» понимает, что в такие моменты трудно не только одному, но и другому, - и из внутреннего императива отвести эту «грозу волнений» от своего «врага», вернуть ему спокойное и безмятежное состояние, возможно, только искренне сочувствуя ему в эту минуту также, как и себе. Писатель убежден: «Спасать положение можно только так: поддерживать вторую нить – от меня к нему – крепить ее и восстанавливать через нее первую. Нет другого пути. Я должен убедить его в том, что я не отвечаю ненавистью на его ненависть; что я не вменяю ему его вражду и злобу; что я признаю свою возможную вину и стараюсь ее искупить и погасить; что я понимаю его, страдаю вместе с ним и готов подойти к нему с любовью; и, главное, что моей духовной любви хватит для того, чтобы выдержать напор и пыл его ненависти, чтобы встретить ее духовно и постараться преобразить ее» [1].

Писатель в столь бурное для нас время поднимает еще одну из актуальных проблем современности – это проблема одиночества. В своем рассказе «О дружбе» И.А. Ильин передает верное наблюдение, что дружба очень часто у людей сводится к приятному совместному времяпровождению, где каждый старается «угодить» другому, во всем заведомо соглашаются и плебейски-заискивающе поддерживают друг друга. Автор даже прибегает к удивительному сравнению: «Люди сталкиваются друг с другом в жизни и отскакивают друг от друга, подобно деревянным шарам. Таинственная судьба взметает их, как земную пыль, и несет их через жизненное пространство в неизвестную даль, а они разыгрывают комедию «дружбы» в трагедии всеобщего одиночества...» [1]. К истинной любви и дружбе, по мысли Ильина, способны только люди духа: «Люди без сердца и без духа неспособны к дружбе: их холодные, своекорыстные «союзы» всегда остаются условными и полупредательскими; их расчетливые и хитроумные объединения держатся на уровне рынка и карьеризма. Истинное единение людей возможно *только в Божием луче*, в духе и любви» [1]. Настоящая дружба основывается на верности и жертвенности.

Необходимо отметить способность И.А. Ильина в самом обычном и простом увидеть и понять очень важные вещи. В большей степени это внимание к «мелочам» и деталям жизни вырисовывается в небольших рассказах второй части книги «Школа жизни». В ней автор передает самые яркие воспоминания, которые оставили неизгладимый след в его душе. Заметно отличает писателя то обстоятельство, что уже с детства его привлекают моменты, неразрывно связанные с жизнью в духе. Так, только тонко чувствующее и зоркое сердце из незамысловатой игры с мыльными пузырями может вынести настоящий урок жизни. Для И.А. Ильина вещи «опредмечиваются», или, иными словами, приобретают глубокое содержание и значение. Оказывается, обычный мыльный пузырь, который дарит нам легкое чувство радости, тоже может нас чему-то научить. Научить видеть этот окружающий нас мир, который полон такими мгновениями счастья, озаряющими нашу непростую жизнь: «Совсем не надо ждать, чтобы легкая красота или этот ослепительный миг сами явились и доложили нам о себе... Надо звать их, создавать, спешить им навстречу... И для этого годится всякая невинно-наивная игра, состоящая хотя бы из соломинки и мыла...» [1]. В такой игре,

по мысли писателя, сердце человек отдыхает, а сам он становится ласковее и добрее, уподобляясь дитя. Ведь даже в самом серьезном и высоком искусстве есть это исцеляющее и радостное чувство некоторой игры и тайны.

Ильин обращает внимание на то, что в этой жизни мы можем наблюдать свидетельство любви Божией к человеку, которое проявляется в нетленной красоте окружающего мира. В своем рассказе «Облака» он вспоминает, как часто в детстве любил наблюдать за облаками, за магией их живого перевоплощения. Во взрослой жизни созерцать различные явления в природе – это прекрасная возможность отрешиться от проблем повседневности, напиться этой духовной сладостью.

Еще один пример, казалось бы, недостойный нашего внимания, вдруг приобретает очертания чего-то важного. Обычная пыль, встречающаяся нам на дороге, становится предметом тонкого наблюдения и логических умозаключений писателя о человеческом существовании. Русский мыслитель обращается к одной из самых актуальных проблем, о которой мы практически не задумываемся, а, вместе с тем, ее решение во многом определяет благоустройство нашей жизни. И.А. Ильин говорит, что мирские заботы и суета настолько поглощают человека, что очень часто это становится причиной угнетающего настроения. Кроме того, и опаснее всего, то, что это развивает в нас инерционную силу механизированного отношения ко всему, что мы делаем и что нас окружает. «Ибо во *внутренней* жизни человека имеется *свое* распыление и *своя* особая пыль. Живя изо дня в день, мы совсем не замечаем, как душу нашу засыпает пыль ничтожных, повседневных мелочей и как самая душа наша начинает от этого мельчать, распыляться и вырождаться» [1].

Один из важнейших уроков «школы жизни» писатель получил в письме от своего дедушки, который делится своим опытом и рассказывает о том, как нужно относиться к своему здоровью. И для себя автор делает вывод, что здоровье физическое всегда связано со здоровьем духовным, очень важно научиться внутреннему созерцанию, которое позволяет выявить взаимосвязь между телом и душой. Здоровье – это дар Божий, который каждому человеку необходимо беречь, не растрчивать его понапрасну и жить в согласии с природной заданностью и Божиим замыслом о человеке: «Здоровье есть предначертанная Богом и угодная Ему гармония между личною природою и личным духом. Каждый человек создан для здоровья и призван к тому, чтобы быть здоровым. В больном виде мы не соответствуем нашему назначению и Божьему замыслу; какая Ему радость от наших уродств и мучений?.. Он посылает нам недуг для того, чтобы мы выздоровели, – как путь к здоровью. Поэтому болезнь есть как бы таинственная записка, которую нам надо расшифровать: в ней записано о нашей прежней, неверной жизни и потом о новой, предстоящей нам, мудрой и здоровой жизни» [1].

В одной из кульминационных частей книги «Дар молитвы» философ подходит к рассмотрению сложнейшего вопроса веры и религии. Для русского мыслителя вера – это базис, на котором строится в нашей жизни. Прежде всего, И.А. Ильин отмечает, что принять веру можно только «созерцающим и поющим сердцем», духовными очами, духовным видением. Неверующий часто просит конкретных доказательств в существовании Бога, и автор объясняет, что ощутить присутствие Божие, узреть Его в реальности возможно только тому, кто готов к принятию этой святой Тайны, кто видит во всем Его благое произволение и заботу о нас. Писателю кажется странным требовать от слепорожденного рассказать о красоте дивной природы или цветка, – подобно и в данном случае странно требовать доказательств человеку, лишенному духовного ока и слуха [1]. А, вместе с тем, по мысли И.А. Ильина, «...истинная вера имеет дело с великими и предивными *реальностями*, пробуждающими лучшие творческие силы человека» [1]. Самым высоким даром автор называет дар молитвы, который, по его мнению, современное человечество утратило. Ильин указывает на сложность, которая, обычно кажется простым делом: «Если мне удалось освободиться от повседневности и из хаоса жизненных содержаний, то мое сердце и моя воля оказываются *свободными для лучшего и высшего*» [1]. Ведь дар молитвы – это особый дар, это трудная духовная работа, требующая всего ума и сердца. Для современного человека, который живет в постоянных заботах и опасениях, разочарованиях, молитва может стать единственным утешением. Автор подробно останавливается на описании молитвенного состояния духа, рассказывает о том, как правильно приступить к молитве, о чем нужно просить, чтобы быть услышанным и т.д. Завершается цикл «Дар Молитвы» рассказом «Горы», и непроизвольно осуществляется уподобление молитвенного состояния созерцанию величественной красоты гор, которые «...почили в своей тишине, приемля некое богоподобие и раскрывая людям свой таинственный смысл в поучение и преображение» [1]. Отметим и родственное ощущение целомудренной тишины, которое испытывает человек в молитве и на высоте гор: «Да, все, что есть в мире великого, живет в молчании. И говорит тишиною» [1].

В еще одном цикле рассказов «Посещение» автор развивает важнейшие для себя темы веры и религии. Русский мыслитель пытается проникнуть в тайну художника, рассказать о высоком предназначении и служении поэта. И чтобы приблизиться к этой тайне, Ильин вновь прибегает к яркой метафоре: дух человека, подобно огню, приемлет искру Божию: «...здесь огонь становится *пламенеющим духом* и все его дары и способности проявляются в их высшей и превосходнейшей

потенции. Ибо внешний, материальный огонь был вызван к жизни дуновением Божиим лишь в качестве живого прообраза самого Духа» [1].

Неслучайно в цикле «Посещение» автор рассказывает о страдании, потому что именно в этот трудный момент Господь посещает человека, а человек – находится ближе всего к Богу: «Человек, которому послано страдание, должен чувствовать себя не «обреченным» и не «проклятым», но «взысканным», «посещенным» и «призванным»: ему *позволено страдать, дабы очиститься*» [1]. Русскому мыслителю, апологету православия, кажется актуальным рассмотрение вопроса о страдании, которое очень часто становится камнем преткновения в принятии Бога, милующего и карающего одновременно. Однако И.А. Ильин очень обстоятельно доказывает нам обратное, когда истинная жизнь, истинное и светлое чувство любви невозможно без страданий, а все, рожденное в тяжелой и мучительной борьбе, только и есть настоящее и самое дорогое. Автор предлагает читателю представить мир без страданий, и приходит к логическому заключению о рождении нового типа «человекообразных» наслажденцев, пребывающих на самом низком уровне душевного развития. Мучительные переживания, напротив, пробуждают дух человека и являются душеспасительными. Кроме того, по мысли автора, страдание выступает главной творческой силой. Ильин дает напутственное слово, как можно преодолеть это тяжелое состояние, пережить данную муку с пользой для себя и окружающих. Этот же цикл включает в себя два письма «О смерти» и «О бессмертии», в которых Ильин обращается к рассмотрению философских категорий «конечное» и «бесконечное», «жизнь» и «смерть». Всю свою жизнь философ рассматривает как постепенное восхождение к Царству Небесному, вечной жизни. Именно поэтому он не боится смерти, которая предстает актом сверхземного рождения.

Последний цикл «У врат» рассказывает об общих и непреходящих ценностях. Прибегая к метафорической образности, А.И. Ильин уподобляет человечество Божией ткани, единому полотну, в котором, если одна ниточка прохудится или истончится, так «весь кусок выйдет в брак» [1]. Все люди, как и все в мире, имеют взаимосвязи, а потому так важно осознавать степень возложенной на каждого человека задачи и ответственности.

В рождественском письме мамы к будущему русскому философу названа важнейшая добродетель, составляющая счастье человека и оберегающая его от одиночества – это любовь. Силой живого сердца Ильин называет искренность, – сердце может любить только искренно. И великая беда современного человека в том, что он утратил искренность, неподдельность чувств.

В сложные и тяжелые жизненные периоды человеку важно запастись терпением, которое, по мысли Ильина, «...есть своего рода *доверие к себе и к своим силам*. Оно есть *душевная неустранимость*, спокойствие, равновесие, присутствие духа» [1]. Автор предлагает два способа, как можно поддержать и укрепить боевой дух: *юмор* – в обращении к себе и *молитва* – в обращении к Богу [1]. А в рассказе «Оптимизм» писатель прямо подводит к смыслу жизни – *«верно постигнуть ответное ему самому место и верно исполнить предназначенное ему самому служение»* [1].

В «Послесловии» писатель подводит итоги своей «философии жизни и оптимизма», в которой центральное место занимает «поющее сердце». Безусловно, «Книга тихих созерцаний» является духовным завещанием, не некоторой свободной абстракцией и вольной интерпретацией важнейших истин, а результатом религиозного и духовного опыта автора. «Поющее сердце» – это любящее сердце, и приобретает оно эту способность, наполняясь божественным содержанием: «Сердце поет, когда оно любит; оно поет от любви, которая струится живым потоком из некой таинственной глубины и не иссякает; не иссякает и тогда, когда приходят страдания и муки... тогда солнце не заходит, тогда Божий луч не покидает душу, тогда Царство Божие вступает в земную жизнь, а земная жизнь оказывается освященной и преображенной» [1].

Литература

1. Ильин, И.А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний / И.А. Ильин. – 1958. – 200 с. URL: <https://azbyka.ru/povushhee-serdce-kniga-tixix-sozercanii> (дата обращения: 01.03.2020).
2. Лосский, Н.О. История русской философии / Н.О. Лосский. – Санкт-Петербург. – 2018. – 607 с.

S.V. Romanova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: lanilya83@gmail.com

Axiology of the “singing heart” in the “Book of quiet contemplations” I.A. Ilyin's

Key words: I.A. Ilyin, “singing and contemplating heart”, philosophy of life, God, love, optimism.

The article discusses the features of the philosophical worldview of I.A. Ilyin, which is based on Christian principles and values. In his book “The Singing Heart”, the writer offers effective practical advice on the path of spiritual perfection. His philosophy of life is imbued with optimism, faith in God and man. True faith is revealed to the “singing and contemplating heart,” capable of the high feat of love.

УДК 811.161.1'243'373'. 21(1-751.2)

**ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ИНОСТРАННЫХ УЧАЩИХСЯ
ПРИ ПОМОЩИ ТОПОНИМА БЕЛОВЕЖСКАЯ ПУЩА***Ключевые слова: прецедентный текст, культурная коннотация, Беловежская пуца.*

В статье рассматривается топоним Беловежская пуца на денотативном и сигнификативном уровне; раскрывается культурная коннотация топонима на примере художественного текста. Анализ культурной коннотации прецедентных феноменов позволяет формировать культурную компетенцию иностранных учащихся.

Формирование культурной компетенции выступает важной составляющей в преподавании русского языка как иностранного (РКИ) в вузе культуры, так как культура является сферой профессиональных интересов будущих музыкантов, искусствоведов, культурологов которые приезжают в Беларусь, чтобы получить качественное образование, приобщиться к европейской культуре.

Преподаватель РКИ при подготовке к учебным занятиям для иностранных слушателей подбирает страноведческий материал, содержащий в себе лингвокультураны – фразеологизмы, пословицы; заглавия, образы и символы классических произведений белорусской культуры и т. д. Это способствует не только языковому обучению, но и формированию достаточного уровня лингвистической, коммуникативной и культурной компетенции, обеспечению потребности студентов в практическом овладении русским языком как средством общения.

При отборе содержания обучения РКИ ведущую роль занимает текст. Художественные, публицистические тексты несут информацию о картине мира изучаемого языка. Языковая картина мира предстаёт как воспроизведение в языке предметов и явлений окружающей действительности. В основе языковой картины мира выступают знаки, образы, символы, которые выражают словами часть знаний об объектах и явлениях окружающего мира. Образ – «важнейшая языковая сущность, в которой содержится основная информация о связи слова с культурой» [6, с. 44].

Исследователь А. Вежицкая считает, что языковое значение антропо- и этноцентрично; в нём отражены общие свойства человеческой природы и ориентированность на данный этнос. «Нельзя на естественном языке описать мир как он есть: язык изначально задаёт своим носителям определённую картину мира, причём, каждый язык свою» [5, с. 30].

Топонимы и антропонимы способны выступать в качестве хранителей культуры. Собственные имена связаны с духовной и материальной культурой данного языка. Антропонимы, топонимы воплощены в языке как семиотический код, который определяет мировидение, миропонимание определённого этнолингвокультурного сообщества [5; 6]. Если мы знаем эти коды, то мы понимаем собеседника. Это обеспечивает межкультурную коммуникацию. При изучении топонимов и антропонимов стоит уделять внимание культурной коннотации.

В учебном процессе в рамках лингвострановедения преподавателем РКИ отбирается материал, содержащий сведения о национально-культурной специфике реалий изучаемого языка. Преподаватели Белорусского государственного университета культуры и искусств издали учебное пособие «Русский язык как иностранный: лингвострановедческий модуль». Цель данного пособия – «сформировать коммуникативные компетенции, необходимые для понимания иноязычной речи» [8, с. 5]. Пособие включает 29 текстов страноведческого характера. На наш взгляд, интерес представляет собой текст «Беловежская пуца».

Обратимся к этимологии топонима *Беловежская пуца*. Среди учёных нет единого мнения насчёт происхождения названия Беловежская пуца. Одни учёные склоняются к точке зрения, что название Белая вежа означает "вежа над болотистым пространством"[3], имеет отношение к окраске башни в белый цвет. Есть предположение, что цвет у неё был другой, а слово белая, происходит от термина бель – «верховое болото или открытое болотистое пространство» [3].

Другая группа учёных, в частности исследователь Г. Карцев допускает, что название Беловежская пуца могло быть и не связано со словом вежа. Названий со словом *белый* в пуце много (две реки, село Белое). Учёный полагал, что название возникло от селения Белая Весть и в процессе переосмыслилось разными народами.

Как известно, *Беловежская пуца* является заповедником. Если мы обратимся к толковому словарю русского языка С.И. Ожегова, то увидим, что лексемы *заповедь*, *заповедник*, *заповедный* выступают как однокоренные. В лексемах данных слов присутствуют нюансы значений. Так, лексема *заповедь* трактуется как: 1) Религиозно-нравственное предписание; 2) перен. Правило, положение,

служащее руководящим указанием для кого-чего-нибудь [7, с. 193] То есть, заповедь – норма поведения человека в обществе, которую нельзя нарушать.

Лексема *заповедный* подаётся как: 1) Неприкосновенный, запретный; 2) Хранимый в тайне, заветный [7, с. 193]. Синонимом лексемы *заповедный* выступают неприкосновенный. Значение лексемы *заповедник* похоже, только там дается описание, что заповедник – это «заповедное место, где оберегаются и сохраняются редкие и ценные растения, животные, уникальные участки природы, культурные ценности» [7, с. 193]. Получается, что заповедник – это неприкосновенная, запретная территория. Заповедное место – это не только территория заповедника, но и дикая, нетронутая, первозданная природа.

Так, мы видим, что *Беловежская пуца* – это заповедный лес, заповедное место, где сохранилась первозданная природа, которое охраняется и оберегается государством.

Далее иностранным учащимся предлагается текст «Беловежская пуца», представленный в учебном пособии «Русский язык как иностранный: лингвострановедческий модуль». В данном тексте иностранные учащиеся анализируют денотат топонима *Беловежская пуца*:

- 1) Беловежская пуца – самый древний заповедник Восточной Европы;
- 2) Разнообразная флора: дубы, ясени, сосны, можжевельники, белая пихта, граб;
- 3) Разнообразная фауна: зубр, олень, волк, дикий кабан.
- 4) На территории Беловежской пуцы находятся редкие растения и животные;
- 5) Место для отдыха туристов;
- 6) В настоящее время Беловежская пуца является государственным Национальным парком, включённым в список всемирного наследия ЮНЕСКО [8].

Для более наглядного представления о Беловежской пуце иностранным слушателем даётся задание – посмотреть документальный фильм «Беловежская пуца», снятый компанией Film Studio Aves [1]. На занятиях иностранные студенты знакомятся с обширной лингвострановедческой информацией. На основе текста «Беловежская пуца» и фильма словарный запас иностранных слушателей расширяется. В фильме «Беловежская пуца» присутствует аудио- и видеоряд информации о природе Беларуси, благодаря которому у иностранных слушателей развивается познавательный интерес к содержанию обучения, происходит формирование коммуникативной и познавательной компетенции учащихся.

Хотелось бы рассмотреть смысловые коннотации топонима *Беловежская пуца* на примере художественного текста. Иностранные слушатели анализируют текст песни Н. Добронравова «Беловежская пуца», которую исполняют «Песняры». Во-первых, художественные тексты несут информацию о картине мира изучаемого языка. При изучении текстов происходит реконструкция культуры при помощи художественного образа. Тексты являются источником культуроведческой информации, в них отражены нормы культуры. [5; 6]. В изучаемых текстах содержится информация, дающая возможность выхода в познавательные, эстетические, нравственные потребности учащихся.

Во-вторых, Беловежская пуца представляет собой ценность для представителей белорусской культуры. Ценность произведения искусства определяется в следующих составляющих: соответствие воспринимаемым потребностям, интересам, целям субъекта; взаимосвязь познавательного и эмоционального в процессе восприятия, наличие источника сопереживания в произведении искусства; соотнесение личностного опыта субъекта с общезначимыми оценками и общечеловеческими ценностями в процессе восприятия произведения искусства. Исследователь Н.И. Кашина отмечает, что «для освоения культурных и традиционных ценностей человеку недостаточно их осмысления, необходимо их переживание, “проживание внутри себя” [4, с. 29]. Преподаватель РКИ должен акцентировать внимание на ценностный смысл содержания произведений искусства. Произведение искусства будет выступать как ценность, если оно “имеет положительное, то есть полезное значение для человека, которое будет способствовать развитию как человека, так и общества в целом” [11, с. 91].

Обратимся к тексту песни «Беловежская пуца». Беловежская пуца выступает как сакральная ценность для белорусов. Во-первых, это край с бескрайними просторами: *Заповедная даль*, несущий свет, радость людям: *Свет хрустальной зари, свет, над миром встающий*, земля, представляющая собой большую ценность: *Ландыш чей-то клад стерегущий*. Во-вторых, это своё пространство, которое греет сердце человека: *У высоких берёз своё сердце согрел*, куда хотят вернуться: *Серой птицей лесной, я к тебе прилетаю, Беловежская пуца*. В-третьих, Беловежская пуца – чистое и святое место, перед которым преклоняются: *Как олени, с колен, пью святую твою родниковую правду*. Беловежская пуца коррелирует с песней, которая способна творить чудеса и исцелять душу человека: *Твой заветный напев, чудотворный напев, Беловежская пуца* [2].

Беловежская пуца – это красота и величие первозданной природы: *Многолетних дубов величавая статя*, это молодые растения: *Отрок-ландыш в тени*, это уникальные дикие животные – зубры, находящиеся под охраной: *Дети зубров твоих не хотят вымирать*.

Беловежская пуца соотносится со своим пространством, домом, где жили наши предки: *Здесь забытый давно наш родительский кров, с людьми, находившимися здесь: И услышав порой, голос предков зовущий.* Беловежская пуца – это нить, соединяющая прошлое, настоящее и будущее, сохраняющая связь между поколениями людей: *Из далёких веков я к тебе прилетаю, Беловежская пуца.* Пуца выступает как антропоморфное существо, способное чувствовать: *Мне понятна твоя вековая печаль, сопереживать, утешать: Унесу я с собой в утешенье живущим* [2].

Таким образом, топоним *Беловежская пуца* представляет собой лингвокультуру. В образах и символах текста песни «Беловежская пуца» содержатся культурная информация о белорусах. Беловежская пуца выступает как материальная и духовная ценность для белорусов. Беловежская пуца это не только заповедный лес, где сохранилась первозданная природа, уникальные животные и растения, но и родная земля, чистое и святое место, которое очищает душу и согревает сердце человека, свой дом, родные люди, предки, это чудотворная песня. Беловежская пуца – это антропоморфное существо, способное чувствовать и переживать.

Для составления лингвокультурного поля топонима *Беловежская пуца* мы предлагаем иностранным слушателям следующие задания:

Подберите синонимы к слову *заповедник*:

Происхождение топонима *Беловежская пуца*:

Напишите ассоциации (3-5 слов) на стимул *Беловежская пуца*:

Составьте словосочетания прилагательное + существительное:

Категоризация: *Беловежская пуца* – это (что?)... это (кто?)...

Коррелирует (с чем?) (с кем?):

Культурные символы *Беловежской пуцы*:

Антропоморфное существо:

Связь со временем:

Как видим, текст песни «Беловежская пуца» содержит в себе культурную коннотацию и несёт информацию о картине мира изучаемого языка. Анализируя текст песни «Беловежская пуца», иностранные слушатели знакомятся с ценностями белорусской культуры, соприкасаются с культурным пространством изучаемого языка, узнают смысловые коннотации концептов. Так, иностранные учащиеся, изучающие русский язык, приобретают комплексные знания, входят в мир иноязычной культуры, обогащают собственный культурный опыт через восприятие и понимание другой лингвокультуры.

Таким образом, чтобы полноценно овладеть иностранным языком необходимо знакомство с культурой народа, язык которого изучают учащиеся. Изучая лингвострановедение, надо обращать внимание не только на денотат изучаемых слов, но и анализировать культурную коннотацию. Исследование данных прецедентных феноменов позволит сформировать культурную компетенцию учащихся, даст возможность моделировать различные ситуации общения, окажет влияние на коммуникативное поведение.

Литература

1. Беловежская пуца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch/>. – Дата доступа: 02.10.2019.
2. Беловежская пуца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pesnyary.com/belovezhskaza-pushcha-lyrics.html/>. – Дата доступа: 3.08.2019.
3. Беловежская пуца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/2-9-5-toponimika> – Дата доступа: 1.08.2019.
4. Важенина, С.С. Теория и методика формирования ценностного отношения к искусству у студентов вуза культуры : монография / С.С. Важенина, О.А. Овсянникова. – М.: Флинта, 2016. – 150 с.
5. Вежицкая, А. Язык. Культура. Познание. // А.Вежицкая; отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. – М.: Русское слово, 1997. – С.393.
6. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студентов высш. учебн. заведений. – 2-е изд., стереотип. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 208 с.
7. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – 14-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1983. – 816 с.
8. Русский язык как иностранный : пособие для иностранных слушателей подготовительного отделения / Сост. Е.А. Желудович, А.В. Скаковская, Л.Б. Федорович. : М-во культуры Респ. Бел., Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – 3-е изд. испр. И доп. – Минск : БГУКИ, 2018, – 105 с.
9. Русский язык как иностранный: учебно-методический комплекс по учебной дисциплине для иностранных слушателей подготовительного отделения университета / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Факультет дополнительного образования, кафедра русского языка как иностранного ; сост. : Е.А. Желудович, А.В. Скаковская. – Минск, 2017. – 370 с.
10. Шаклеина, И.П. Формирование ценностного отношения к русской православной музыке у студентов в системе вузовского музыкально-педагогического образования: автореф. канд. пед. наук : 13.00.08 / И.П. Шаклеина. – Курск, 2010. – 23 с.
11. Харчев, А.Г. Искусство как ценность / А.Г. Харчев // Проблемы ценности в философии. – Л.: Наука, 1966. – С. 81- 98.

**The formation of the cultural competence of foreign students using
the toponym Belovezhskaya Pushcha**

Key words: precedent text, cultural connotation, Belovezhskaya Pushcha.

The article considers the toponym Belovezhskaya Pushcha at a denotative and significative level; reveals the cultural connotation of a toponym on the example of a literary text. An analysis of the cultural connotation of precedent phenomena allows the formation of the cultural competence of foreign students.

В.І. Русілка
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: rusilka@tut.by

УДК 821.161.3-311.6.09

ВОБРАЗНАЯ СІСТЭМА РАМАНА У. ГНІЛАМЁДАВА “ПРАЎДА ЖЫВЕ ПАСЯРЭДЗІНЕ”

Ключавыя словы: сістэма вобразаў, аўтабіяграфізм, народны характар, вобраз-персанаж, сродкі стварэння характару, эстэтычная функцыя партрэта.

У артыкуле разглядаецца спецыфіка мастацкага ўвасаблення вобраза маладога інтэлігента ў рамане У. Гніламёдава “Праўда жыве пасярэдзіне”, вызначана адметнасць вобразнай сістэмы твора, прааналізаваны найбольш эфектыўныя прыёмы стварэння вобраза-персанажа, які мае выразную аўтабіяграфічную аснову.

Новы раман доктара філалагічных навук акадэміка У. Гніламёдава “Праўда жыве пасярэдзіне” – сёмы па ліку з твораў, што з’яўляюцца арганічнай часткай гістарычнай эпохі, у якой аўтар паставіў перад сабой маштабную задачу: стварыць мастацкую гісторыю беларускага народа праз гісторыю сваёй сям’і, паказаць, як гаворыць сам пісьменнік, “чалавека XX стагоддзя, ці, дакладней, чалавека ў плыні часу мінулага стагоддзя” [1, с.4]. Раней выдадзеныя раманы У. Гніламёдава выклікалі вострую зацікаўленасць навукоўцаў, пра іх пісалі В. Жураўлёў, М. Мішчанчук, Я.Гарадніцкі, М. Мікуліч, В. Локун, З. Драздова, Т. Тарасава, І. Шаладонаў, Г. Навасельцава, Т.Студзенка, А. Раманчук, М. Пазнякоў, С. Саладоўнікаў і інш. Разам з тым новы твор У. Гніламёдава, апублікаваны ў 2019 г. ў часопісе “Полымя”, пакуль не атрымаў літаратуразнаўчага асэнсавання.

Раман “Праўда жыве пасярэдзіне” аб’ектыўна і нетаропка стварае атмасферу грамадскага жыцця другой паловы 50-х гадоў XX стагоддзя, у якой адбывалася фарміраванне і пастапенне тыповага для беларускай нацыі характара – інтэлігента ў першым пакаленні Валодзі Платонава. Гэты вобраз мае выразны аўтабіяграфічны характар, што надае нарацыі дадатковую эмацыянальную адметнасць, даверлівасць і ўсхваляванасць. Такую стыльвую асаблівасць сваіх мастацкіх твораў адзначаў, дарэчы, і У. Гніламёдаў-акадэмік: “Мая проза цёплая, паэтычная, мяне цікавіць дэталі, падрабязнасці нашага штодзённага існавання, якія павінны грэць душу, выклікаць спагадлівую ўсмішку” [2, с.23]. Менавіта на такім эмацыянальным фоне ўспрымаюцца рамантычныя мары Валодзі аб прафесіі геолога і яго паступленне на філалагічны факультэт, першыя вопыты адносін з жанчынамі, студэнцкае жыццё, сяброўства і закаханасць.

Па кантрасце з папярэднімі раманамі У. Гніламёдава новы твор – малападзейны, яго сюжэт складаюць не востра канфліктныя эпізоды з класічнай завязкай – кульмінацыяй – развязкай, а выкладзеныя ў храналагічнай паслядоўнасці ўспаміны пра асабістае жыццё, якія перарастаюць у біяграфію ключавога для беларускай літаратуры філалагічнага пакалення.

У адпаведнасць з жанравай спецыфікай аўтабіяграфічнага рамана яго вобразная сістэма мае канцэнтрычны характар з падрабязна выпісаным вобразам галоўнага героя, за якім чакана ўгадваецца асоба аўтара. Свайго героя, наіўнага, як паказалі наступныя падзеі, рамантычнага юнака, ён характарызуе з першых старонак твора: “Сам па сабе ён быў увасабленнем нармальнай, здаровай чалавечай натуры з уласцівай ёй маральнасцю і прыстойнасцю. Быў зычлівы, здольны на суперажыванне. Часам заікаўся, але гэта рэдка, толькі калі надта хваляваўся” [3, с.4]. Яшчэ ў папярэднім рамане “Пасля вайны” У. Гніламёдаў называе Валодзіка “гадованікам” дзеда з бабай (а ў аўтабіяграфічных нататках гаворыць пра іх – “духоўныя бацькі” [2, с.4]). Новы твор, які пачынаецца з традыцыйнага і любімага аўтарам топаса дарогі ў вялікі свет, утрымлівае вельмі важныя для разумення духоўнай асновы нацыянальнага характара павучанні старога Лявона Кужалы: “Вучыся, працуй! Нікому не шкодзь! Жыццёвыя цяжкасці будуць, яны яшчэ нікога не абмінулі.

Памылкі, няўдачы, нязручнасці... Нікому не зайздросць, не адчайвайся, не вешай галавы. Вер у сябе. Не лянуйся. Да свайго нутранага голасу прыслухоўвайся, рабі, што ён падкажа. Усё будзе добра” [3, с.4]. Гэтаму запавету свайго самага блізкага чалавека галоўны герой верны заўсёды, асабліва калі жыццё нечакана ставіць у непрыемныя сітуацыі (выпіўка з выпадковымі дзяўчатамі ці ганьдалі на рынку, за што першакурснік атрымаў строгу вымову).

Вобраз Кужалі як увасабленне нацыянальнага характару беларуса ўвогуле мае канцэптуальнае значэнне для ўсіх раманаў У. Гніламёдава, і новы твор – не выключэнне, нездарма яго першае слова – Лявон.

Як інтэлігент у першым пакаленні, Валодзя Платонаў адчувае крэўную повязь з вёскай. “Прускавец” – так, нават часцей, чым па імені, называе яго аўтар. Вясковая сутнасць характару галоўнага героя адчуваецца і ў поўных замілавання пейзажных замалёўках з любай сэрцу паўнаводнай Лосьнай, асабліва па кантрасту з халоднымі гарадскімі пейзажамі, у якіх падкрэслена падрабязна апісваюцца старыя жалезабетонныя лавачкі з іржавай арматурай, на якія ніхто не хацеў садзіцца, і “дрэвы старыя, напаўусохлыя, пакарабачаныя, пасаджаныя яшчэ за польскім часам” [3, с.12]. З добрым разуменнем псіхалагічных праблем нядаўніх вяскоўцаў У. Гніламёдаў разважае: “Маладому хлопцу, сарамліваму і сціпламу, як Платонаў, абмежаванаму звыклым светам вясковага дзяцінства, патрэбны былі смеласць і рашучасць, каб асвоіць, успрыняць новую для яго гарадскую рэчаіснасць, якую ён мала ведаў і арыентаваўся ў ёй слаба” [4, с. 12].

Галоўны герой рамана – студэнт філалагічнага факультэта Брэсцкага педагагічнага інстытута, яго асноўны клопат – вучоба, таму такое значнае месца ў сістэме вобразаў займаюць выкладчыкі. Трэба сказаць, што У. Гніламёдаў заўсёды з вялікай павагай і ўдзячнасцю ставіўся да сваіх настаўнікаў. “Тут, у правінцыяльнай ВНУ, на мяжы 40–50-х гадоў, пасля сталінскіх ідэалагічных кампаній знайшлі прытулак многія сталічныя прафесары-гуманітары, біёлагі, псіхолагі, матэматыкі і інш. Так што было каго паслухаць” [2, с. 14]. Аўтар дае магчымасць “паслухаць” лекцыі і чытачы, уводзячы у твор з дапамогай простага мовы змястоўныя навуковыя матэрыялы па антычнай літаратуры, псіхалогіі і іншых прадметах. Чытаць гэтыя старонкі цікава не толькі з-за іх неблагага навуковага ўзроўню, але і таму, што аўтар умела прыкмячае індывідуальныя асаблівасці лектараў, дэталі партрэта і адзення, вымаўлення, уласцівыя слоўкі і нават “мілую неадэкватнасць” [5, с.13] выкладчыка-мастацтвазнаўцы Антона Палікарпавіча Вуса, які мог чытаць лекцыю ў шапцы ці заснуць за трыбунай. Аднак студэнты “з ім лічыліся, яго паважалі. Многія выказаныя ім думкі спынялі, прымушалі разважаць” [5, с. 13].

З асаблівай цікавасцю ўспрымаюцца старонкі, прысвечаныя выкладчыку фальклора Андрыяну Уладзіміравічу Кміту, “сталічнай штучцы”, інтэлегентна апранутаму, з дагледжанымі пазногцямі і ў гальштуку з нацыянальным арнамантам. Яго развагі пра нацыянальны характар, архетыпы, хтанічныя з’явы і міфалагічны пантэон беларусаў былі настолькі цікавыя, што “студэнцкая аўдыторыя не вытрымала, заапладзіравала” [5, с. 17]. З вялікай павагай ставіліся студэнты і да выкладчыка беларускай мовы Аляксандра Сцяпанавіча Саскаўца, у насмешлівых вачах якога “можна было прачытаць і розум, і жарт, і іскрынкi хітраватасці адначасова” [4, с. 17]. Урыўкі з рамана, якія перадаюць змест лекцый па мове, здзіўляюць глыбінёй і афарыстычнасцю.

Разам з тым не ўсё ў лекцыях выкладчыкаў выклікала станоўчыя эмоцыі, яшчэ жывыя былі ідэі культу асобы Сталіна, які, па словах выкладчыка Міхаіла Максімавіча Молатава, “навеў парадак у многіх філасофскіх дысцыплінах” [3, с. 25].

Не менш важным для прафесійнага станаўлення філолага былі і наведванні канцэртаў, творчага вечара паэта К. Сіманава і нават гутаркі са святаром, бацькам аднаго са студэнтаў.

Галерэя вобразаў маладога пакалення беларусаў у рамане мае прынцыповае значэнне для стварэння атмасферы часу. “Сцюдзентаў”, як іх называе дэкан факультэта Дарожны, аўтар апісвае падрабязна, трапна, з веданнем псіхалогіі калектыву маладых людзей: “Яны прыглядаліся, прыладжваліся адно да аднаго: сталы, хоць і крыху наіўны, Віктар Катко з-пад Бярозы, вясёлы рамантык Федзя Чудзіла, які прыехаў у інстытут са слаўнага мястэчка Парэчча, што пад Пінскам, яго сябар бландзіністы прыгажун Грыша Мазіцкі са Столінскага раёна, гараджане-берасцейцы Сёма Кольберг і Дзіма Дымаходаў, падкрэслена сур’ёзны Спірыдон Гартышчук з Матыкалаў, што пад Брэстам, бесклапотная весялуха Мальвіна Салодкая з Мінска, мясцовая прыгажуня Люба Дыбча, Хава Гафштэйн і Зіна Дробкіна з мястэчка Ельск, што на Гомельшчыне, Тамара Паплаўская з Пружанаў і іншыя” [3, с.35]. Заяўленыя яшчэ на пачатку рамана, характары на працягу твора развіваюцца ў звычайных, зразумелых кожнаму былому студэнту абставінах: бульба, экзаменацыйная сесія, інтэрнацкі побыт, камсамольскае жыццё з яго паседжаннямі бюро.

Адзін з самых запамінальных і важных для разумення характару “улюбчывага”, як гаворыць пра яго маці Прося, “кахлівага” Валодзі вобраз – яго дзяўчына з прыгожым і нязвыклым для вяскоўца імем Роза. Рамантычны партрэт дзяўчыны падаецца часцей у руху (прыгажуня-спарцменка ж) і ў адзінстве з

перажываннямі героя: “Ішла сваёй прыгожай, разняволенай, крыху танцуючай паходкай. Бялявыя валасы былі распушчаны, кудзеркі хваляваліся ад хуткай хады. У руках трымала сумачку. Яна! У гэты момант яму захацелася зрабіць нешта незвычайнае: крыкнуць на ўсю моц ці ісці кудысьці, задыхаючыся, па бездарожжы, паказаць, што ён нікога не баіцца, даказаць, што свет не так уладкаваны, як трэба, паправіць яго” [5, с. 56]. На жаль, адчуваецца, што ў гэтага пачуцця няма будучага: занадта эгаістычнай Розе здаецца, што хлопец “перагружаны інтэлектам” [5, с. 43].

Адметная асаблівасць рамана – наяўнасць у яго вобразнай сістэме ў якасці другарадных, але важных і выразна абмаляваных персанажаў даўніх знаёмых з папярэдніх кніг гістарычнай хронікі: “брадзячага філосафа” [4, с. 51] Кузёмкі з яго нязменнымі бравэркай, магеркай і ботамі з бліскучымі халявамі, гаспадарлівага і разважлівага хроснага Якава Арыстархавіча, які слухна разважае пра тое, чаму “інтэлігенту ў першым пакаленні нялёгка” [4, с. 52], злога і злачыннага былога партызана Свісціяна (сапраўднае яго імя Себасцьян людзі і не ўспамінаюць), у паглядзе якога “па-ранейшаму было нешта ваўчынае” [5, с. 44]. Гэты ўдалы прыём дазваляе знітаваць у адзінае цэлае асобныя раманы хронікі, адаслаць з дапамогай інтэртэкстуальнасці да ранейшых мастацкіх знаходак ці проста заахоціць да ўважлівага чытання ўсіх твораў, аб’яднаных аўтарскай задумай.

Раман “Праўда жыве пасярэдзіне”, які па жанравых асаблівасцях значна адрозніваецца ад дэтэктыўна-сюжэтнага першага, насычаных гістарычнымі дакументамі наступных твораў ці востраканфліктных раманаў пра вайну і пасляваеннае дзесяцігоддзе, з’яўляецца новым словам пра беларуса ў кантэксце часу, і яркая вобразная сістэма твора – адзін з важнейшых складнікаў яго эстэтычнай вартасці.

Літаратура

1. Уладзімір Гніламёдаў. Уліс трапіць у Расію / Уладзімір Гніламёдаў // Літаратура і мастацтва. – 2007. – 19 кастрычніка. – С. 4.
2. Уладзімір Гніламёдаў: “Заставацца сабой...” / уклад. Мікола Мікуліч. – Мінск: Выдавецтва “Четырэ чверці”, 2012. – 574 с.
3. Гніламёдаў, У. Праўда жыве пасярэдзіне: раман / У. Гніламёдаў // Палымя. – 2019. – № 1. – С. 3 – 51.
4. Гніламёдаў, У. Праўда жыве пасярэдзіне: раман / У. Гніламёдаў // Палымя. – 2019. – № 2. – С. 7 – 65.
5. Гніламёдаў, У. Праўда жыве пасярэдзіне: раман / У. Гніламёдаў // Палымя. – 2019. – № 3. – С. 11 – 69.

V.I. Rusilka

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: rusilka@tut.by

The figurative system of the novel by V. Gnilomedov “Truth lives in the middle”

Key words: image system, autobiography, folk character, character image, character creation tools, aesthetic function of the portrait.

The article discusses the specifics of the artistic embodiment of the image of a young intellectual in the novel by V. Gnilomedov “Truth lives in the middle”, the peculiarity of the figurative system of the work is determined, and effective techniques for creating a character image are analyzed.

О.Ф. Сенькова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: volhasiankova@gmail.com

УДК [821.111-21]’06

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ПОТЕНЦИАЛ РАНИХ ПЬЕС ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

Ключевые слова: хронотоп, Гарольд Пинтер, английский театр, драма «новой» волны, «пинтереска».

В статье рассматриваются особенности хронотопа, воплощенного в ранних пьесах Гарольда Пинтера. Использование ограниченного пространства комнаты и замедленного, не насыщенного событиями времени позволяет формировать характерную для британского драматурга атмосферу угрозы и нестабильности положения человека середины XX века.

Драматургическое произведение представляет собой не только сценическое воплощение авторской идеи, но и текст как таковой, характеризующийся единством художественной структуры. Среди основополагающих элементов, способствующих сохранению целостности художественного единства любого текста, выделяется пространственно-временная организация – хронотоп. Данный компонент определяет порядок и место действия, и, по словам Т.В. Котович, «одномоментно упорядочивает всю конструкцию произведения в целом» [1, 14]. Несомненно, пьеса-текст отражает специфические проявления пространственно-временной организации, характерные для драмы как рода литературы в целом. Например, П. Пави выделяются разные виды пространства и време-

ни, характерные для драматургического текста и для сценической реализации пьесы: пространство драматическое, сценическое, игровое, текстовое, внутреннее; время сценическое, драматическое. Такая поливариантность при рассмотрении драмы как художественно организованной структуры представляется весьма актуальной, поскольку не только учитывает заданную автором художественную условность, но и позволяет ориентироваться на ещё одного участника дискурса – воспринимающее сознание.

Из всех родов литературы драма, в силу своей коммуникативной направленности, является, пожалуй, наиболее остро реагирующей на события вокруг, следовательно, и оперативно отражающей изменения в социальной и культурной среде, художественной формой. В послевоенном литературном процессе Великобритании логичной реакцией на социальные и культурные преобразования явилась драматургия «новой волны», вобравшая в себя преимущественно реалистический ракурс репрезентации назревших проблем (драматургия «кухонной мойки», «рассерженные молодые люди» и т.д.).

В этом стихийном образовании начинает формироваться творческий метод будущего Нобелевского лауреата по литературе (2005), Гарольда Пинтера (*Harold Pinter*, 1930-2008). Оригинальность драматургических решений британского драматурга проявляется как в обновлении спектра проблем, поднимаемых в пьесах (уединенность сознания, десоциализация людей, политическое доминирование отдельных государств), так и в новаторском воплощении своих взглядов (схематичность персонажей, использование молчания как сценического приема, художественные способы создания атмосферы угрозы и страха в пьесах).

Функция хронотопа в его драматическом проявлении, то есть пространственно-временной организации текста пьесы, способствует выходу за рамки одной лишь констатации места и времени действия, предоставляя возможность проследить авторскую реакцию на происходящие события. Представители драматургии «новой волны» (Дж. Осборн, А. Уэскер и др.) по-новому рассматривают человека своей эпохи: они помещают его в небольшую комнату, ускоряют действие, компенсируя лакуны между скачками в действии обильными «рассерженными» монологами героев, в которых они подвергают уничижительной критике реалии послевоенной Англии и неоднозначность решения вопроса классовой разобщенности. До появления в театре Великобритании Ш. Дилени, Б. Копса, Б. Бизна основное действие в «хорошо сделанных пьесах» Н. Коварда, Дж. Пристли не было сдавлено рамками тесной комнаты: преимущественно это была салонная драма, с её размахом для отражения любовных коллизий. Время и пространство было лишь палитрой, достаточной, чтобы удержать внимание аудитории при отображении любовных перипетий. Драматургия задействует хронотоп и в качестве фона действия, однако в случае с новыми, социально звучащими пьесами пространство используется в качестве рупора социальных лозунгов, отражения слепка разобщенной действительности. Как можно заметить, и в случае с «хорошо сделанными пьесами», и в новом «социальном» звучании реалистического движения драматургами не всегда соблюдается баланс художественной функции пространства и времени: если пространство ещё имеет дифференцирующую природу при организации действия в данных пьесах, то время выступает, скорее, используется для констатации начала и окончания действия.

Пьесы Гарольда Пинтера с точки зрения единства пространственно-временной организации отличаются как от уходящей салонной драмы, так и от остросоциальной реалистической пьесы в стремлении максимально использовать возможности хронотопа. Уже начиная с первой пьесы «Комната» (*The Room*, 1957), автор стремится «вписать» действие в одно пространство, ограничив его коротким временным отрезком (чаще всего, одним днем). Во многом именно первая пьеса «Комната», совмещающая в себе формулу «один день – одно пространство», и определила хронотоп, характерный для ранних пьес Гарольда Пинтера. Действие драмы разворачивается в замкнутом пространстве комнаты, из которой героиня пьесы Роуз боится выйти в пугающую своей непогодой реальность: «Я только что выглянула в окно, мне уже одного этого было достаточно. Ни души. Ты слышишь ветер?» [2, 86]. Заключение своих героев в рамки ограниченного пространства раскрывает и заикленный характер персонажей, что проявляется в речевых штампах и однотипных предложениях: *Берт: Я вернулся <...> Дорога была хорошая. Машин не было. Одна была, но она не двигалась. Я сбил её. Это моя дорога* [2, 110]. Либо в монотонном повторении одной и той же информации по кругу: *Роуз: На улице убийственно холодно, скажу тебе <...> Ешь. Тебе это понадобится. Сейчас ты часть этой комнаты, она хранит тепло. Это лучше, чем подвал. // Не понимаю, как они там внизу живут. Сами напрашиваются на неприятности. Ну же, доедай. Это полезно тебе* [2, 85]. Страх Роуз перед пространством, лежащим за пределами комнаты, заключается не только в экзистенциальном страхе перед неизвестностью и неустойчивостью внешнего мира, как можно было бы интерпретировать её поведение, принимая во внимание состояние человека середины XX века, пережившего войну и экономические потрясения. Героиня боится не столько

совершить движение в пространстве (своего рода горизонтальное перемещение, выйти за пределы комнаты, освоить новое пространство), сколько потерять существующие координаты, опуститься вниз. Отображение страха перед такой вертикальной мобильностью, думается, подмечается Пинтером не случайно, поскольку отражает классовую мобильность, характерную для данного периода в британской истории. Однако социальная проблематика не является главной в пьесах Гарольда Пинтера: сжатый по месту и времени хронотоп раскрывает природу доминирующего сознания, когда главным становится утвердить свое право на владение пространством. В конце пьесы Берт, увидев постороннего в комнате (темнокожего отца Роуз), молча избивает его. Как бы Пинтера ни интересовали межнациональные и межрасовые взаимодействия (сам автор выходец из еврейской семьи и всё детство прожил в районе Лондона, где вопросы национальной и расовой принадлежности стояли довольно остро), главным для него оказывается очертить рамки своего пространства и ограничить любую возможность проникновения в это пространство. Берт представляется уже частью этой замкнутой системы, что отражается в его пассивной функции в пьесе: персонаж произносит всего две реплики за всё действие, одна из которых «Вошь!» (при виде незнакомого человека в комнате). Тогда как Роуз – тот персонаж, который действует в рамках заданной системы координат: она избавляется от четы Сэндс, которые якобы пришли посмотреть комнату, она соглашается на встречу с Рили (темнокожий человек, из реплик которого можно сделать вывод, что он отец Роуз). К сожалению, в финале действия героиня слепнет («Я не могу видеть. Я не могу видеть. Я не могу видеть» [2, 110]), что заостряет намерение Гарольда Пинтера проследить, как человек становится частью закрытой системы.

Ещё более сжатым предстает хронотоп в пьесе «Немой официант» (*The Dumb Waiter*, 1957). Ганстеры Бен и Гас, профессионалы своего дела, ждут в замкнутом полуподвальном помещении информации о новом заказе: «Гас: Ты оказываешься в темном месте, комнате, в которой ты никогда раньше не был, спишь весь день, делаешь свою работу, а ночью снова уходишь» [2, 134]. Гнетущая атмосфера ожидания, замкнутое пространство способствует раскрытию характеров персонажей: Бен сосредоточен на ожидании задания: «Что с тобой случилось? Ты постоянно меня о чем-то спрашиваешь <...> Ты никогда раньше не задавал столько дурацких вопросов. Что на тебя нашло? // Прекрати интересоваться. У тебя есть работа, которую нужно выполнить. Почему бы тебе не сделать её и заткнуться» [2, 137], Гас же начинает задавать «неудобные» вопросы: «У тебя есть какие-нибудь соображения, кто именно сегодня будет?» [2, 137]. Конечно, Гарольд Пинтер использует возможности не одного хронотопа комнаты для развития действия. Как и в пьесе «Комната», здесь проявляет себя топос дороги, который отражает внутреннее состояние героев, раскрывает их целевые установки: «Гас: Я хотел у тебя спросить <...>зачем ты остановил машину посередине дороги сегодня утром? Было ещё темно. Я выглянул в окно, все было в тумане. Я подумал, что ты, возможно, хочешь вздремнуть, но ты сидел абсолютно прямо, как будто чего-то ждал» [2, 139]. В пьесе «Комната» герой точно был уже запрограммирован на действия, он решительно действовал на дороге («сбил машину и дорога стала его») и уверенно действовал на своей территории – комнате (избавлялся от чернокожего постороннего). В пьесе «Немой официант» Бен не только выжидает время, пока подвал, где они должны поджидать очередную жертву, опустеет (Бен: Мы приехали слишком рано // Гас: Слишком рано для чего? // Пауза // Ты имеешь в виду, что кто-то сначала должен выехать, прежде чем мы зайдем? [2, 139]), но и решает внутри себя какие-то вопросы. Если бы его положение было сходно с механическим положением Берта из пьесы «Комната», то пьеса бы закончилась не сценой молчания, которое оставляет в недоумении публику: выстрелит – не выстрелит, а вполне решительными действиями. В случае с Гасом эпизод, когда он покидает подвал, ещё раз иллюстрирует, что как только персонаж выходит за пределы очерченного автором места действия, то автоматически теряет точку опоры, защищенность от внешнего страшного мира. Гас выходит поставить чайник, в этот момент Бен получает столь ожидаемое обоими гангстерами распоряжение убить человека, который войдёт в комнату. Сцена оканчивается не только молчанием, оба героя пристально смотрят друг другу в глаза ('stare'). Аудитория должна сама для себя решить, спустит ли Бен курок. Такая тенденция – изображать таящуюся угрозу во внешнем пространстве – думается, выбрана Гарольдом Пинтером не случайно. С одной стороны, в девятилетнем возрасте, во время военных действий, Пинтер был эвакуирован с другими детьми и помещен в подвальное помещение. Потеря связи с близкими, атмосфера страха, замкнутое пространство – всё это надолго наложило отпечаток на Гарольда Пинтера: «усилило его склонность к самоанализу, одновременно раскрыв для него звуки и образы, которые впоследствии наполнили его жизнь и работу» [3, 16]. Состояние нестабильности усилили и послевоенные реалии: в районе, где жила семья Пинтеров, обычным делом были погромы, когда банды молодых фашистов фактически выселяли целые семьи и забирали себе пространство. Несмотря на то, что «жестокость, даже если она не проявлялась, пронизывала атмосферу» [3, 18], Генри Вулф, друг Га-

рольда Пинтера, вспоминает тот непростой период в истории: «ощущение жестокости было видимым, но одновременно с этим неважным, поскольку вместе с угрозой появилось глубокое чувство несправедливости, что после войны вынуждены бороться с людьми, избивающими евреев» [3, 18].

Таким образом, сформированный в ранних пьесах Гарольда Пинтера хронотоп комнаты – это и отражение вопросов доминирования и подчинения. В пьесе «Немой официант», которая совмещает в себе черты комедии угрозы, задано ещё одно ограниченное пространство: в комнате, где Бен и Гас ждут задание, резко начинает работать лифт, от него приходят распоряжения о меню: «Послышался шум и грохот в выступе между кроватями, как будто что-то спускалось. Они схватили револьверы, подпрыгнули и повернулись к стене. Шум прекратился. Тишина. Они посмотрели друг на друга. Бен резко указал на стену. Гас медленно подошел к стене и ударил по ней револьвером, послышался пустой звук. <...> Гас похлопал по нижней части панели на стене, потянул <...> раскрыв служебный люк, «немой официант» – широкую доску, державшуюся с помощью блоков. На ней обнаружился обрывок бумаги» [2, 131]. Этот микромир, олицетворяющий собой доминирующее, всеподчиняющее начало, заставляет побегать Бена и Гаса для выполнения абсурдных задач («Один салат из бамбуковых побегов, один цыпленок с водяным орехом, свинину по-катонски с бобовыми побегами» [2, 133]). Перед нами отчасти беккетовская ситуация, где вместо Владимира и Эстрагона, замеревших в ожидании Годо, энергичные в своём подчинении приказам механической конструкции Бен и Гас. Гарольд Пинтер, бесконечно восхищаясь творчеством С. Беккета, невольно продолжил в своей пьесе проблему, затронутую ирландским драматургом: неведомая сила, которую ждали Владимир и Эстрагон, ворвалась в жизни людей и подчинила себе.

Таким образом, используя замкнутое пространство и медленно текущее время, Гарольду Пинтеру удается сконцентрироваться на отображение загнанного в ловушку страхов и неуверенности сознания человека, что становится визитной карточкой его «комедий угроз».

Литература

1. Котович, Т.В. Пространственно-временной континуум театра: Монография / Т.В. Котович. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2005. – 180 с.
2. Pinter, H. Plays 1 / H. Pinter. – London: Faber and Faber, 2008 – 386 p.
3. Billington, M. Harold Pinter / M. Billington. – London: Faber & Faber, 2007. – 512 p.

V.F. Siankova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: volhasiankova@gmail.com

The space-time capacity of early Harold Pinter drama

Key words: chronotope, Harold Pinter, English drama, new wave drama, pinteresque.

The article deals with the peculiarities of space-time organization in early Harold Pinter plays. Using the limited space and slowed-down time reveals the capacity of Harold Pinter's ability to create an atmosphere of threat and uncertainty associated with the human condition of the mid-twentieth century.

Н.А. Сивакова

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины
e-mail: sivakovan@mail.ru

УДК 821.161-32*И. Бунин

СИСТЕМА ОЦЕНОК В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ НОВЕЛЛЫ И. БУНИНА «ДУРОЧКА»

Ключевые слова: точка зрения, композиция, повествователь, персонаж, эпизод.

В статье анализируется внутренняя композиционная структура новеллы И. Бунина «Дурочка», представленная сложной системой различных точек зрения. Основное внимание уделяется выбранной автором повествовательной стратегии, основанной на смене субъектов и объектов сознания.

Новелла И. Бунина «Дурочка» входит в цикл «Тёмные аллеи», квалифицируемый как рассказы о любви. Изгнание из дома рождённого от греховной связи уroda вместе со своей матерью оставляет мрачное, но вместе с тем светлое впечатление. Это становится возможным благодаря сложно организованной системе ценностных позиций, предоставляющей читателям возможность почувствовать движение от одного фокуса оценки к другому и, в конечном итоге, ощутить выход за пределы описываемой художественной реальности.

Глубинную (внутреннюю) композиционную структуру составляет определённая смена ценностных точек зрения, поскольку события, составляющие основу повествования, даны в освещении различных мировосприятий. Точка зрения повествователя является внешней по отношению

ко всем участникам представленных событий, позиция дьякона во многом определяет общественное мнение окружающих и даёт ценностные характеристики внутри создаваемого художественного мира. Основные персонажи (дьяконов сын и кухарка) одновременно выступают и носителями ценностных позиций, и объектами чужих точек зрения. Иными словами, в данной новелле представлены несколько носителей ценностных ориентиров, которые образуют довольно сложную систему отношений.

Система эпизодов новеллы, расположенных в последовательном хронологическом порядке, состоит из пяти событий разных по временной длительности. Первый эпизод – пробуждение дьяконова сына, приехавшего к родителям на каникулы, от «жестокоего телесного возбуждения». В его состав включен ретроспективный вставной эпизод (результат работы «распаленного воображения»), представляющий события, произошедшие днём, перед обедом: подсматривание за купающимися девками. Центральное событие данного эпизода (насилие над кухаркой, «нищей, безродной девкой, слышшей дурочкой») смещено в конец длинного, сложно организованного предложения. Автор пользуется приёмом «эффектного перераспределения информации» (Б. Успенский) и переносит в конец эпизода основное событие. Данный приём становится основным принципом композиционного построения, причём как на уровне фразы, так и на уровне текста в целом. Можно предположить, что если бы рассказ был начат с эпизода подглядывания, наблюдаемым со стороны и представленным нейтральным повествователем, то структура его объектной и субъектной организации была бы совершенно другой. Но автор выбирает такой способ изображения событий, при котором повествователь не меняет стилистический тон и не использует фразеологию своих героев, даже внедряясь вглубь их «распалённого воображения». Сохранённая дистанция между повествователем и персонажем в плане психологии позволяет понять, что полного внутреннего совмещения с целью вживания в объект изображения быть не может. В выбранной автором повествовательной стратегии принцип соотношения «внутреннего» и «внешнего» описания с разделением персонажей на «положительных» и «отрицательных» не оправдывает своего назначения. Погружение в «распалённое сознание» героя, который не захотел усмирить свою плоть, позволяет выявить глубинный духовный дефект у человека, решившего посвятить себя служению Богу. Отношение повествователя к совершенному насилию проявляется в максимальной пространственной близости к персонажу. Описывая путь его грехопадения «через сенцы в кухню», он, как и дьяконов сын, преодолевает на ощупь черноту окружающего пространства и кожей чувствует жар, как «в топлёной печке», символизирующий адский огонь.

Во втором эпизоде время значительно уплотняется, и центральное событие (рождение в доме дьякона мальчика) схематически упрощается: «жил он с ней с тех пор всё лето и прижил мальчика». Оценивая данный факт, повествователь прибегает к приёму «двойного освещения». С одной стороны, представлена молчаливая позиция всех окружающих: «сам батюшка и весь его дом, вся семья лавочника, урядник с женой» – знали, чей это мальчик, и предпочитали не выносить никаких суждений. С другой стороны, отношение семинариста, испытывающего чувство «злобного стыда» за своё прошлое, в виде несобственно-прямой речи: «жил с дурочкой!» – включено в авторский текст. Подобная речевая интерференция в рамках одного предложения сближает позиции повествователя и изображаемого персонажа. В данном эпизоде повествователь использует чужую фразеологию для проникновения во внутренний мир персонажа, с тем чтобы убедиться: чувство раскаяния дьяконов сын не испытывает.

Отношение окружающих к семинаристу, окончившему курс и готовящемуся поступать в академию, с наибольшей выразительностью проявляется в следующем эпизоде, в котором дьякон позвал в дом гостей, чтобы «погордиться перед ними будущим академиком». Повествователь снова избегает открытого выражения собственной оценки и пользуется цитатными элементами. Слова дьякона: «блестяще!», составляющие основу общественного мнения, обнаруживают нравственную слепоту всех собравшихся, поскольку они разделяют мнение отца относительно «блестящей будущности» сына. Общую атмосферу веселья поддерживает «зашипевший и потом громко закричавший граммофон», который все «с улыбками удовольствия» начинают слушать. Название народной песни «По улице мостовой» сознательно включено в текст, поскольку общий смысл её содержания резко оппонирует сюжетному построению данной новеллы. Идущая по воду девица встречает парня и, несмотря на свой страх перед отцом-батюшкой, она отказывается от предлагаемого подарка (перстня) и замужества, предпочитая любить его просто так: «Не хочу перстня носить – хочу так дружка любить». Амбивалентная символика образа граммофона, является, с одной стороны, знаком цивилизации, погрязшей в грехах, а с другой, – явно указывает на семантический ореол библейского змея-искусителя. Таким образом автор подводит нас к мысли о том, что общество окончательно предало забвению представления о рае. С радостью принимая за райские кущи все блага цивилизации, люди стали подвластны любым искушениям.

Всеобщее «удовольствие» нарушается внезапным появлением кухаркиного сына, который «влетел» в комнату и «неловко, не в лад заплясал, затопал» Думая всех позабавить, мать «сдуру» шепнула: «Беги, попляши, деточка» [1, с. 46]. Кухарка и её сын не вписываются в организованный порядок дьяконова дома, находятся за рамками установленной системы ценностей, более того присутствие в этом мире мальчика является наглядным доказательством испорченности природы его обитателей. С агрессией, обнажающий животную сущность, отец (дьяконов сын) вышвыривает мальчика сначала из комнаты, а затем и из дома. Простодушное желание кухарки «умилить всех» было жестоко наказано: хозяева не посмели послушаться сына, а он остался непреклонен.

Изгнание кухарки и её сына из дома, символизирующее переход из одного жизненного пространства в иное, выделено в отдельный эпизод. Замкнутое пространство дьяконова дома с децентрализованной системой ценностей, в котором заботятся лишь об удовлетворении желаний плоти, покидает тихое незащищенное существо, безропотно принимающее на себя чужие грехи. Хождение кухарки с сыном по деревням, представленное в заключительном эпизоде, можно истолковывать как мотив духовного восхождения: «Она обносила, обтрепалась, спеклась на ветру и на солнце, исхудала до костей и кожи, но была неутомима» [1, с. 46]. Побираться «Христа ради» – значит брать подавание, а вместе с ним принимать на себя чужие грехи и молить бога об их прощении. Смысл названия новеллы наполняется новым содержанием: «нищая, безродная девка, слышавшая дурочкой», нравившаяся приютившим её хозяевам исключительно за «безответность» и «послушание», принимает подвиг юродства из чувства глубоко развитого смирения. Насильное изгнание, а не добровольный уход за пределы дома подчёркивает противоречие между безнравственностью, ставшей нормой поведения в окружающем мире, и внутренней силой духа, облечённой во внешне убогую форму. Противоречие между внешним безобразием и внутренним благообразием с большей силой проявляется в описании-приговоре ребёнка: «Он был урод. У него было большое, плоское темя в кабаньей красной шерстке, носик расплюснутый, с широкими ноздрями ...» [1, с. 46]. До этого момента восприятие ребёнка, родившегося в доме, было представлено противоположными точками зрения: оценкой матери, полной умиления и любви, и чувством злобного стыда, переполнявшим дьяконова сына. Из восприятий, принадлежащих героям, исключено описание внешнего уродства ребёнка как принципиально незначимое. Только позиция повествователя позволяет читателям максимально приблизиться к объекту описания, чтобы разглядеть «улыбку», «носик», «ореховые глазки» и завершить создание целостного образа героя, на которого возложена миссия спасения. Внутренний свет, исходящий от улыбки ребёнка, способен преобразить его лицо, а значит, любое внешнее несовершенство становится незначимым, если присутствует одухотворяющее начало. Выбранные для его характеристики уменьшительные формы слов свидетельствуют об авторском отношении и задают вектор для интерпретирующей мысли, направленный на преодоление земных пределов и утверждение вечных ценностей.

Таким образом, различные системы оценок, представленные во внутреннем пространстве художественного мира новеллы «Дурочка», вступают в определённые отношения, образуя достаточно сложную систему противопоставлений и тождеств: одна точка зрения оппонирует всем остальным, другая может подчинять себе остальные, некоторые точки зрения, совпадающие друг с другом, могут отождествляться. Однако внутренне сплетение различных точек зрения, составляющих основу единого повествования, завершает точка зрения повествователя, которая занимает доминантную позицию в оценке всего происходящего.

Литература

1. Бунин, И. Дурочка / И. Бунин // Собр. соч. в 4-х т. – Т.4. – М.: Правда, 1988. – С. 45 – 46.

N. Sivakova

Francisk Skorina Gomel State University
e-mail: sivakovan@mail.ru

Rating system in the narrative structure of Bunin's Novella "The Fool"

Key words: point of view, composition, narrator, character, episode

The article analyzes the internal compositional structure of Bunin's Novella "the Fool", represented by a complex system of different points of view. The main attention is paid to the narrative strategy chosen by the author, based on the change of subjects and objects of consciousness.

УДК [821.161.3-3+821.161.1-3]:17.023.34

СЧАСТЬЕ КАК ЭТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Ключевые слова: этика, счастье, богатство, художественное произведение.

В статье на примере произведений разноязычных авторов, рассматривается одна из тем, нашедших свое отражение в литературе от Библии до наших дней, - губительное воздействие денег на человеческую личность и человеческие отношения.

Не одно тысячелетие люди спорят о том, как прожить счастливо, как быть счастливым, и спору этому нет конца.

В истории философии существует множество толкований счастья. Ш. Фурье писал, что в Древнем Риме, по «официальным источникам», существовало 278 представлений о счастье.

В христианском вероучении понятие счастья обретает сугубо духовный смысл, связанный с Божественным откровением и не имеющий отношения к радостям земного бытия.

В современной западноевропейской этике выделяется «фелицитология» - учение о счастье О. Нейрата.

Необходимым условием счастья и исходной предпосылкой человеческого существования вообще является удовлетворение основных потребностей. Поэтому стремление к материальному благополучию и жизненному комфорту – норма человеческого существования.

А может ли богатство принести счастье? Как гласит античная мудрость, *auro quaeque janua panditur* (любая дверь открывается золотом). По словам римского писателя Апулея (ок. 124 – 180), *solent adamants etiam perfringi fores auro* (золото и стальные ворота ломает).

А есть ли связь между деньгами и счастьем?

Губительное воздействие денег на человеческую личность и человеческие отношения – одна из тем, нашедших свое отражение в литературе от Библии до наших дней.

Древнеизраильский царь Соломон – один из тех, кто писал о богатстве и счастье. Он был одним из самых богатых людей. О том, как велико было его богатство, можно прочесть в 10-й главе третьей книги Царств. Вот стих 14: «В золоте, которое приходило Соломону в каждый год, весу было 666 талантов золотых» Это равнозначно 25 тоннам золота!

Но Соломон был не только богат – Бог благословил его и мудростью. Посмотрим, что сказал Соломон о том, как связаны между собой богатство и счастье, и как ведут себя герои романов Д.Н. Мамина-Сибиряка и Кузьмы Чорного.

Борьба за приваловские миллионы – основной композиционный узел, связывающий главных действующих лиц одноименного романа Д.Н. Мамина-Сибиряка. А в романе Кузьмы Чорного «Третье поколение» даны реалистические картины жизни в обществе, основанном на частной собственности и эксплуатации, вскрыты лживость и жестокость взаимоотношений в мире собственников, уродовавшие человека, прививавшем ему отвратительные пороки и мораль.

Хотя Соломон был сказочно богат, он знал, что одного богатства мало. Он понимал, что обогащение не открывает путь к счастью. Соломон говорил: «Кто любит серебро, тот не насытится серебром; и кто любит богатство, тому нет пользы от того» [Екклесиаст 5:9].

А для дельцов-хищников, изображенных Маминым-Сибиряком, и для некоторых героев Чорного стремление к наживе, деньгам – жизненный стимул. «Наживать для того, чтобы еще наживать, сделалось той скорлупой, которая с каждым годом все толще и толще нарастала на нем и медленно хоронила под своей оболочкой живого человека», - говорит Мамин-Сибиряк про Ляховского [4, 168-169]. «То, что есть у тебя, никогда людям не показывай, - отберут! Держи при себе и думки свои и все, что имеешь, а то разинут пасти, да и проглотят с тобою вместе...Каждый старается себе урвать...Человек серьезный, разумный скуп и на слова, и на все другое. Он свое при себе держит» [5, 63], - учит Скуратович в «Третьем поколении». Герой этого же романа Михал Творицкий живет по принципу: «Припасешь – будешь иметь, а не припасешь – ничего у тебя не будет» [5, 133].

Нужно отметить, что в тексте романа Мамина-Сибиряка нами зафиксировано 21 употребление слова *миллионер* и 42 – *миллионы*.

А у Кузьмы Чорного встретилось 125 употреблений слова *деньги*, 9 – *золото*, 3 раза – сочетание *золотые монеты* и 1 раз – *миллионер*.

Кроме того, из 64 пословиц, встретившихся в романе «Приваловские миллионы», 4 содержат слово «деньги»: *В копнах не сено, в долгах не деньги. Кто не умеет сберечь гроша, тот не сбережет миллиона. Деньги – как вода: пришли и ушли. Чужая денежка в прок нейдет.*

Наблюдая за группой капиталистических дельцов, собравшихся на Ирбитскую ярмарку, Привалов видит, что «Здесь переплелись в один крепкий узел кровные интересы миллионов тружеников, а эта вечно голодная стая хищников справляла свой безобразный шабаш, не желая ничего знать, кроме своей наживы и барыша» [4, 376].

Тревога за свою собственность не дает богатому спокойно спать ночью. Кроме того, когда страх потерять богатство слишком велик, человек не только лишается сна. Такое состояние ума может повредить здоровью.

Так какой-то грозный фатум нависает над семьей Ляховских из «Приваловских миллионов», в которой не оказывается здоровых людей: жена «страдала чисто русской болезнью – запоем», сын Давид «на глазах отца был погибшим человеком, кутилой и мотом», из дочери Зоси вырастает своевольная истеричка, аморальное существо.

В погоне за деньгами люди мошенничают, лгут, крадут, продают себя и даже становятся убийцами. «*Avaritia omnia vitia habet*», - говорили древние мыслители, что означает «Все пороки от скупости». «*Quid non mortalia pectore cogis, auri sacra fames* (О, на что только ты не толкаешь алчные души людей, проклятая золотая жажда)!» - восклицал римский поэт Вергилий.

Примером тому в романе Мамина-Сибиряка служит Половодов, который сначала сознательно толкает свою жену на разврат и грязную связь с Приваловым, потом из-за корыстных соображений передает Привалову Зосю Ляховскую, затем ворует деньги из приваловского наследства, обращаясь в уголовного преступника.

Дух наживы охватывает и таких, как Хиония Алексеевна Заплата. Обман, сплетни, интриги и подлости, пронизывающие весь быт, - ее среда. «Эта Хиония Алексеевна ни больше ни меньше, как трехэтажный паразит, - характеризует ее адвокат Веревкин. - Есть такой водяной жук...В этом жуке живет паразит, червяк, а в паразите какая-то глиста...Понимаете? Червяк жрет жука, а глиста жрет червяка...Так и наша Хиония Алексеевна жрет нас, а мы жрем всякого, кто попадает под руку» [5, 8].

Михал Творицкий из романа Кузьмы Чорного, работая пастушком у кулака Скуратовича, воспринял его взгляды и стремления. Мораль Скуратовича пристала к Михалу, духовно опустошила его, отделила от людей и даже толкнула на то, что он поднял руку на жену, едва не осиротил дочь: «Невинное лицо Михала исказила гримаса, он по-собачьи оскалил зубы...Метнул топор...И по-волчьи лязгнул зубами». «Вот и возникают и вырастают в человеке хитрость, жадность, мошенничество, бессовестность, замкнутость, злобная недоверчивость, себялюбие, черствость... Он будет напихивать свои карманы, захлебываться, загребать себе побольше и топтать все, что мешает ему», - так говорит в суде о Михале Кондрат Назаревский [5, 155]. «А сам ты – человек? Ты зверем становишься! Душа у тебя, как у гада», - упрекает Творицкого его жена Зося [5, 129].

Стремление все больше обогащаться причиняет человеку физическую и духовную боль. Едва ли это можно назвать путем к счастью.

Соломон выразил также мысли об уравновешенном отношении к богатству: «Как вышел он нагим из утробы матери своей, таким и отходит, каким пришел, и ничего не возьмет от труда своего, что мог бы он понести в руке своей. Вот еще что я нашел доброго и приятного: есть и пить и наслаждаться добром во всех трудах своих, какими кто трудится под солнцем во все дни жизни своей, которые дал ему Бог; потому что это его доля» [Екклесиаст 5: 14,17].

Намного лучше быть довольными и радоваться делами рук своих. «*Contentum suis rebus esse maxima sunt divitiae* (Быть довольным положением своих дел – наибольшее богатство)», - учат нас античные мудрецы.

Именно так думает главный герой романа Мамина-Сибиряка. Его зовут Сергей, что означает «высокочтимый». Он является наследником «приваловских миллионов», но ищет новых путей жизни. Сергей Привалов намечает широкую программу деятельности в деревне, где строит мельницу, намереваясь создать образец сельскохозяйственного производства.

Товарищ Привалова Константин Бахарев залог будущего процветания России видит в индустриальном прогрессе и вносит некоторые изменения в работу рудников. А Максим Лоскутов считает, что для разрешения социальных вопросов необходимо создать новую единую религию, в которой примирятся все племена и народы.

С надеждой на светлое будущее живет и возлюбленная Сергея Привалова Надежда Бахарева, способная порвать с буржуазным обществом и самоотверженно трудиться на пользу народа.

Антон Нестерович (герой К. Чорного) – бывший кузнец, едет в район «болота осушать, торф рыть, электростанцию строить». Кстати, имя героя, возможно, из греческого антео – «вступать в бой, состязаться». Ирина Назаревская (гр. Ирини – имя богини мирной жизни: ирини – мир, по-

кой) учит детей, полагая, что «выкорчевывать из сознания людей надо эксплуататорское и рабское» [5, 108]. Зося Творицкая (гр. Зоэ – жизнь) «всему свету помогала».

«Человек, если захочет, может себя переделать», - уверяет героиня Кузьмы Чорного Зося. И как ни трудно было Михалу Творицкому освободиться от собственнических взглядов и привычек, но жизнь помогла ему стать честным тружеником. «То, вокруг чего много лет подряд были сосредоточены все его мечты, оказалось никому не нужным. Люди не принимают того, что представлялось ему единственным спасением в жизни для него и его близких. Нет жадности, скупости, нет ненависти одного к другому. Люди не вгрызаются друг другу в горло, не бродят по мученическим дорогам босые и голодные...» [5, 221].

Вот и Соломон, обладая несметным богатством, счастье связывал именно с мудростью, а не с деньгами. Почему же мудрость ценнее, чем материальные блага? Соломон писал: «Мудрость дает защиту, как дают защиту деньги, но мудрость лучше любых денег, потому что может спасти своему владельцу жизнь» [Екклесиаст 7:12].

Деньги действительно дают некоторую защиту, на них можно купить то, что нам необходимо. Мудрость же оградит человека от того, что представляет опасность для его жизни. А такая мудрость позволяет обрести счастье, которое не купишь ни за какие деньги.

Прав был Сковорода, когда просил не искать счастья за морем и не просить его у человека. И права, по-своему, героиня Мамина-Сибиряка Софья Игнатьевна Ляховская, утверждавшая: «Не дурно быть богатым, но только не рабом своего богатства...» [4, 167]. Она как бы вторит римскому философу Сенеке, полагавшему, что *Pecuniae imperare oportet, non servire* (Деньгами надо управлять, а не служить им).

И нельзя с этим не согласиться! «Люди ошибаются, принимая богатство за счастье. Счастье не удержать золотыми цепями и не приманить бриллиантами. Оно живет в душе человека и не зависит от размеров его кошелька. К сожалению, люди часто не понимают этого. Но никто не может донести до них эту истину, потому что каждый постигает смысл жизни сам», - уверяет наша современница Тамара Крюкова в своем произведении «Волшебница с острова Гроз» [3, 279].

Литература

1. Библия.
2. Из античной мудрости: Латинские пословицы и поговорки с русскими соответствиями/Авт.-сост. Н.А. Гончарова. – Мн.: Выш. шк., 2004. – 495 с.
3. Крюкова, Т. Волшебница с острова Гроз / Т. Крюкова. - М.: Аквилегия, 2008. – 349 с.
4. Мамин-Сибиряк, Д.Н. Приваловские миллионы / Д.Н. Мамин-Сибиряк. – Йошкар-Ола, 1980.- 383 с.
5. Чорный, К. Третье поколение (Перевод с белорусского. М. Шамбадала) / К. Чорный. – М., 1975.- 236 с.

T.P. Slesareva

Vitebsk State University named after P.M. Masherev
e-mail: slestp@yandex.ru

Happiness as an ethical category through the prism of the artistic works

Key words: ethics, happiness, wealth, artwork

In the article on the example of the works of multilingual authors, one of the topics reflected in the literature from the Bible to the present day - the devastating impact of money on the human personality and human relations is considered,

С.Р. Смирнов

Иркутский государственный университет
e-mail: ssrisu@yandex.ru

УДК 882.09-4 Вампилов

«СОЛНЦЕ В АИСТОВОМ ГНЕЗДЕ» АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА (проблема жанровой специфики)

Ключевые слова: Вампилов, народный театр, жанровая трансформация, рассказ, очерк.

В статье анализируется жанровая трансформация очерка Александра Вампилова «Солнце в аистовом гнезде» в рассказ, прослеживаются специфика восприятия театрального искусства героем-ребенком, особенности поэтизации театра А. Вампиловым-журналистом и Вампиловым-прозаиком.

Рассказ Александра Вампилова «Солнце в аистовом гнезде» хорошо известен читателям и исследователям творчества всемирно известного драматурга. Это его единственное произведение, которое можно провести по разряду «детской литературы», а главное, это первая попытка осмыс-

лить природу театрального искусства через наивное восприятие неискушенного зрителя, каким является деревенский мальчик Витька.

Заметим, кстати, что уже зрелый А. Вампилов в последней незавершенной пьесе «Несравненный Наконечников» вернется к этому «наиву» через образ парикмахера, читающего на досуге детские книжки с картинками:

НАКОНЕЧНИКОВ. Что такое драматургия?

ЭДУАРДОВ. Привет! Ты бывал хоть раз в театре?

НАКОНЕЧНИКОВ. Был.

ЭДУАРДОВ. Что ты там видел?

НАКОНЕЧНИКОВ. Постановку... Какую – не помню...

ЭДУАРДОВ. Что такое постановка?

Наконечников молчит.

Ну хорошо. На сцене ты видел актеров. Что они там делают?

НАКОНЕЧНИКОВ. Показывают...

ЭДУАРДОВ. Что показывают?

НАКОНЕЧНИКОВ. Ходят, разговаривают... Один все молчал, а потом говорит: дальше, говорит, так жить нельзя, вы, говорит, не люди, а тушканчики, скучно, говорит. Я вас, говорит, в тюрьму пересажу и сам с вами сяду.

ЭДУАРДОВ. Так. Это драма.

НАКОНЕЧНИКОВ. А другую видел, там все больше смехом. И мужик веселый. Жену, говорит, вы у меня, конечно, отбили, сына, конечно, тоже увели, есть у вас, говорит, и другие недостатки, но теперь, говорит, дело прошлое, и в целом, говорит, вы все же люди неплохие. Поэтому, говорит, давайте все вместе будем веселиться.

ЭДУАРДОВ. А это комедия. И придумал все это и написал – автор, писатель, он же драматург – понятно тебе?

НАКОНЕЧНИКОВ (*вдруг*). А чего тут не понять? [2, 256].

Во всех биобиблиографических указателях местом первой публикацией рассказа «Солнце в аистовом гнезде» считается иркутская газета «Советская молодежь», где тогда трудился будущий драматург. Дата публикации – 8 сентября 1963 г. Однако, как свидетельствует одноклассник и биограф А. Вампилова, писатель Андрей Румянцев, месяцем ранее, 7 августа 1963 года, в газете «Молодежь Бурятии» был под тем же названием напечатан очерк, который, вероятно, в силу труднодоступности источника не был включен ни в библиографические описания, ни в комментарии ко всем публикациям рассказа в сборниках. Более того, по свидетельству мемуаристки Галины Люкшиной, под несколько иным названием («Солнце село в аистовое гнездо») это произведение А. Вампилова еще раньше публиковалось на страницах белорусской молодежной газеты «Знамя юности» [3; 7].

С осени 1961 г. А. Вампилов обучался в Москве на Высших журналистских курсах Центральной комсомольской школы. Именно оттуда он был направлен в апреле 1962 г. для прохождения практики в Белоруссию. Во время поездки в Могилевскую область и был собран материал для *газетного очерка* про выездной спектакль народного театра.

То есть в данном случае Вампилов-журналист «опередил» Вампилова-писателя.

А. Румянцев пишет: «Я подступил тогда к Сане:

– Дай что-нибудь для нас.

– Есть у меня один газетный материал, – ответил Вампилов. – Он может пойти как рассказ» [5, 96–97].

Очевидно, драматург уже заранее предвосхищал трансформацию жанра своего материала, которая произойдет через месяц в «каноническом» тексте. Мать драматурга, Анастасия Прокопьевна, говорила о том, что в рассказе, по её мнению, отразились детские воспоминания самого Вампилова. Однако А. Румянцев справедливо полагает, что это не противоречит его утверждению: «Создавая поначалу газетный очерк, Саня и в него постарался вложить своё – живущую с детства любовь к театру, к чудесам сцены...» [5, 97].

В очерке содержалась привязка к конкретным фактам (спектаклю народного театра) и месту действия – одному из сел Белоруссии – Корма-Пайки и соседним Новоельникам и Драготыни.

В тексте очерка (в отличие от рассказа) было упомянуто название спектакля, который показывает Краснопольский народный театр – «Левониha на орбите» и наименование театра. Однако подлинная фамилия режиссера и актера Лобановского оставлена и в окончательном варианте. Вероятно, таким же подлинным является и имя Ивана Григорьевича Велюги, учителя и артиста народного театра.

Можно с большой долей вероятности предположить, что журналист и начинающий драматург А. Вампилов вел переговоры с режиссёром имеющего славную традицию народного театра (его истоки восходят к 1918 г.) о возможной постановке своих одноактных пьес («Двадцать минут с ан-

гелом» и «Дом окнами в поле»). Кстати, последняя в 1964 г. будет напечатана в журнале «Театр» именно под рубрикой «Народный театр».

Пьеса «Левониха на орбите» принадлежит перу известного белорусского драматурга Андрея Макаёнка. В свое время его сатирические произведения («Камни в печени», «Затюканный апостол» и др.) пользовались определённым успехом у зрителя на фоне бесхитростной и унылой производственно-бесконфликтной «колхозной» и не только «колхозной» драматургии. Автор этих строк вспоминает спектакль Московского театра Сатиры по пьесе А. Макаёнка «Таблетку под язык», в котором ему посчастливилось увидеть актёрские работы легендарных Анатолия Папанова и Андрея Миронова, вложивших свои талант и дарование соответственно в роли сторожа деда Цыбульки и деревенского ловеласа Ивана Швеца.

...Попытаемся, насколько это возможно, определить отношение начинающего драматурга Вампилова к увиденному им на сцене народного театра спектаклю.

Прежде всего, следует отметить, что всё, что связано со спектаклем, пропущено через наивное восприятие ребёнка, возраст которого нигде не обозначен, но, скорее всего, это дошкольник, «босоноготность» его и его товарищей подчёркнута дважды.

Примечателен экзотический для сельского мальчугана событийный ряд, в который вошло первое знакомство с театром – живой слон и поездка в поезде, а также ожидание чуда из незнакомого мира, противостоящее земной правде взрослых: «Солнце само по себе, земля сама по себе. Если бы солнце село на землю, то всё сгорело бы» [2, 73]. Поэтическая формула Александра Вампилова «Солнце в аистовом гнезде» очень хорошо «рифмуется» с другой знаменитой «формулой» писателя: «Мы бежали от заката».

Через «наив» ребенка трансформируется и реквизит спектакля. Декорации поначалу предстают в сугубо приземлённом виде, что особо подчеркивается сопутствующими «неживыми» реалиями («фанерный дом», «складной стог сена, целлофан, «свернутая в рулон лунная ночь»).

Мальчик продолжает наблюдать за оформлением спектакля вновь как бы из другого мира «через дырку в занавесе», слышит «таинственный как крик ночной птицы, стук».

Автор особо подчеркивает волнение актеров перед спектаклем и их ответственность перед неисклюшенными зрителями: «Артисты... метались в комнатухе за сценой: гримируются, с испуганными лицами бубнят роли» [2, 74].

И далее: «...артисты нервничали...

– А грим? А нюансы? – зароптали исполнительницы женских ролей» [Там же].

Явно автору, а не юному герою принадлежала полемическая сентенция: «Любопытно было в этом переполненном бревенчатом театре вспоминать разговоры о том, что театр отживает свой век» [Там же]. (В эпоху расцвета «оттепельного» кинематографа и зарождавшегося тогда в стране телевидения такие разговоры не были редкостью).

Пьеса А. Макаёнка, которую ставит приезжий народный театр, была написана в 1961 году и, вероятно, была рекомендована для исполнения самодеятельным художественным коллективам. Не исключено, что начинающий драматург с определённой ревностью отнесся к постановке пьесы, за которую в 1962 году Андрей Макаёнок был удостоен Литературной премии им. Янки Купалы. Содержание спектакля «Левониха на орбите», представленное через восприятие мальчика, сопровождается скрытой, но достаточно добродушной иронией Вампилова по отношению к произведению о лентяе-колхознике Левоне и его передовой жене Лушке, которая в конце пьесы выходит на депутатскую «орбиту». В эпоху первых полётов в космос этот термин звучал более чем актуально.

Впрочем, пьеса написана достаточно остроумно, Макаёнку удалось даже создать сатирический образ председателя райисполкома Глуздакова, которому, правда, противостоит секретарь обкома, названный лишь по имени-отчеству – Николай Сергеевич (пьеса была написана в разгар хрущёвской «оттепели» и мы не можем полностью исключить созвучие с именем тогдашнего главы партии и государства).

Заглавное событие – ожидаемое мальчиком чудо («солнце село в аистово гнездо») происходит в антракте между первым и вторым действием, причем, первое опять-таки увидено героем из «другого мира – через окно сельского клуба.

Второе же действие описано из зрительного зала. Здесь спектакль наблюдают сидящие на полу у самой сцены «замороженные» герои: «Зал смеялся, зал сердился. Что же будет с этим пройдохой Левонимом? Что сделает Лушка? Левон ловчит, запирается, строчит доносы. Лушка не знает, что делать. – Бросай ты его! – вдруг советуют ей из средних рядов. – Ну его, сопатого, мучиться с ним! Припертый со всех сторон, Левон исправляется» [2, 75].

И наконец, авторское резюме: «Поучительную эту историю о несознательном колхознике Левоне закончили при свете электрических фонариков» [Там же].

Финал рассказа окончательно проясняет авторскую позицию: прекрасная природа, «строгий месяц и ... чистые звезды – самые совершенные декорации в самом большом, самом прекрасном, самом правдивом театре...

– Звезды приклеены к небу? – спросил Витька, пожиратель чудес. Он не спал» [Там же].

Прекрасная поэтическая «кода»! И впоследствии «просветленные» финалы произведений будут столь любимы уже Вампиловым-драматургом.

Литература

1. Александр Валентинович Вампилов : биобиблиогр. указ. / сост. Л. А. Казанцева – Иркутск : изд. Иркут. обл. гос. универс. науч. б-ки им. И. И. Молчанова-Сибирского, 2012. – 495 с.
2. Вампилов, А.В. Стечение обстоятельств : Рассказы и сцены; Фельетоны; Очерки и статьи; Из неоконченного и неопубликованного; О Вампилове / Сост. В. Г. Распутин; примеч. Б. Ротенфельда. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1988. – 448 с.
3. Люкшина, Г. «...И прости меня, и оправдай меня: История одной любви» // Наш современник. – 1999. – № 11. – С.140-153.
4. Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : материалы к путеводителю / сост. Л. В. Иоффе, С. Р. Смирнов, В. В. Шерстов; вступ. ст. В. Я. Курбатова. – Иркутск : Издание ГП «Ирк. обл. тип. № 1», 2000. – 448 с., ил.
5. Румянцев, А. Г. Александр Вампилов: студенческие годы / А. Г. Румянцев. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1993. – 224 с.
6. Румянцев, А.Г. Вампилов / А.Г. Румянцев. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 332 с.
7. Румянцев, А. «Драматург на все времена...» О жизни и творчестве Александра Вампилова // Парус. – 2013 – 03.02 – №20 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://litbook.ru/article/2974/> – Дата доступа : 07.02.2020.

S.R. Smirnov

Irkutsk State University
e-mail: ssrisu@yandex.ru

«Solntse v aistovom gneзде» by Alexander Vampilov (problem of genre specifics)

Key words: Vampilov, folk theater, genre transformation, short story, essay.

The article analyzes the genre transformation of Alexander Vampilov's essay «Solntse v aistovom gneзде» into a short story, traces the specifics of the perception of theatrical art by the hero-child, the peculiarities of the poetization of the theater by A. Vampilov-journalist and by Vampilov-writer.

С.Э. Сомов

Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова
e-mail: somov@msu.by

УДК 821.161.3(075.8)

БЕЛОРУССКАЯ УРБАНИЗАЦИЯ В СВЕТЕ ХРИСТИАНСКОЙ АКСИОЛОГИИ (на материале ораторской прозы Георгия Конисского)

Ключевые слова: нравственный облик, город, деревня, грех, покаяние.

В статье анализируются церковные проповеди Белорусского архиепископа Георгия Конисского, посвященные нравственному облику города и деревни; вскрываются мировоззренческие корни морального абсолютизма Конисского, лежащие в плоскости христианской аксиологии.

Проблемы нравственного состояния общества и отдельного человека всегда находились в центре внимания Белорусского архиепископа Георгия Конисского (1717–1795). Даже его сугубо научные сочинения («Поэтика», «Философия») и художественные произведения («Воскресение мертвых», «Интерлюдии», стихи), не говоря уже о пастырском богословии («Окружная увещательная грамота», «О должностях пресвитеров приходских») имели воспитательную духовно-нравственную направленность и служили делу исправления всевозможных человеческих пороков. Однако непосредственно целям этического строительства посвящены его многочисленные церковные проповеди. В них детально изображается и анализируется морально-нравственное состояние белорусских городов и сел второй половины XVIII века.

Георгий познакомился с жизнью белорусов, когда был уже сравнительно немолодым человеком. Он родился в г. Нежине на Украине, получал образование в г. Киеве, где 15 лет учился в Киево-Могилянской академии, а затем 10 лет преподавал там же поэтику, философию и богословие. Родные места он покинул в 1755 г., когда состоялась его архиерейская хиротония в епископа Могилевского и Белорусского. Родину он оставил навсегда и большую часть своей жизни – 40 лет вплоть до кончины в 1795 году – он провел на белорусских землях в Могилеве. Таким образом белорусский Могилев стал его «второй родиной», о ней он заботился неустанно до самого конца. Причем главной заботой епископа было улучшение нравственного состояния паствы.

Описание белорусской земли и непосредственно Могилева мы встречаем во многих трудах Георгия (его донесениях в Синод, письмах, историографических сочинениях), однако наиболее ярко облик новой родины просветителя отражен в его ораторской прозе – словах.

Прибыв в Могилев, епископ нашел состояние единственной в то время белорусской епархии крайне удручающим во всех отношениях: духовном, административном, финансовом. Архиерей увидел неприглядную картину умственного и нравственного невежества низших слоев населения и священства. Религиозное запустение было вызвано длительными гонениями на православие со стороны католической знати, римского и униатского духовенства.

«Но – ныне кому неизвестно, в каком жалком виде наша Благочестивая Вера в сем Государстве? – говорил Георгий в 1767 г. в «Слове на день рождения Ея Императорского Величества Государыни Императрицы и Самодержицы Всероссийской, Екатерины II». – ...В Литовском Великом Княжестве хотя и осталась последняя Епархия Белорусская: однако и сия большею частию расхищена. Могли вы еще видеть в ней некое число Церквей Православных, но и те сараям паче и хлевникам скотским подобны, а не храмам Христианским...

Таково Церквей внешних и рукотворенных состояние, плача достойное, но еще гораздо плачевнейшее внутренних, нерукотворенных, самого, говорю, сословия Православных Христиан. Отнят от них свет учения: школам и семинариям быть не допускают; а потому не только низкого состояния люди, но и само дворянство в крайней простоте и невежестве принуждено жить» [1, с. 89–90].

Слова Георгия рисуют неприглядную картину безнравственной жизни белорусов во второй половине XVIII века. С одной стороны, упадок нравов был результатом процессов ополячивания и окатоличивания народа, поскольку православное население в буквальном смысле было загнано во тьму невежества: ко времени приезда Георгия в Могилев (1755) на Белорусских землях уже не существовало ни одной православной семинарии, где бы готовились кадры грамотных священников и учителей, и оставалось очень мало приходских школ. С другой стороны, процесс растратности общества был связан с урбанизацией жизни, с ростом городов, в которых традиционная христианская культура и патриархальный уклад жизни отступали под влиянием секуляризации.

При этом следует учитывать мировоззренческую позицию автора слов: Конисский воспринимает и оценивает реальный нравственный уровень поведения современников с позиций христианской аксиологии. В основе его суждений лежит православное «целомудрие» в широком смысле этого слова, то есть целостная система духовных ценностей, определяющих все аспекты человеческого мышления и поведения в их проекции на высший категориальный императив, коим является Господь Иисус Христос и Пресвятая Троица. Эта система ценностей выстраивается из двух основных составляющих – ветхозаветного Закона (прежде всего, Синайского Десятословия) и новозаветного учения о Любви, – и в свете ее постулатов, имеющих наивысший этический характер, реальная нравственность не только всегда проигрывает, но и выглядит крайне удручающе, нередко гиперболически чудовищно.

В «Слове в день св. Великомученика Георгия» 1890 г. Конисский так описывал современное ему нравственное состояние горожан и сельчан, обращаясь с риторическим восклицанием к святому Давиду: «О Давиде! ...когдаб ты в наш Могилев зашел, ты бы удесятерил жалобную песнь свою; ты бы сказал, уголка нет в городе, в коем бы не было насилия, неправды, лихоимства и обмана! Смело можно и о Могилеве нашем говорить, что сказал Пророк Исаия об Иерусалиме: каковыб блудница, град верный, Сион полн суда, в нем же правда почиваше, ныне же в нем убийцы. Князи твои не покарятся (заповедом Божиим), общницы татем, любяще дары, гоняще воздаяние, сирым несудящий, и суду вдовиц не внимающий» [Ис. 1, 21, 23].

И сего довольно заметить о городах... В селах все другое: блуд у них тайный и редкий; а когда случится, так бракоокрадованную невесту, после брака, не священник руками священными украшает наметкою, но последний из громады вилами гнойными знак бракоокрадения накидает на нее. <...> Начали, особливо в нынешния времена, и в селах проникать беззакония, как-то любодеяния и другия мерзости плотския, но и сии плевели от городов заносятся в села: привозя селение в город пшеницу и другия надобности, отвозят от нас мерзостные примеры необузданных беззаконий» [1, с. 426–428].

При этом из множества нравственных отклонений Конисского наиболее тревожило плотское растратление людей – грех блуда и супружеской неверности. О нем он говорит очень часто, упоминает эту проблему в большинстве своих проповедей, но особенно пристально рассматривает ее в «Слове в неделю блудного сына», датированном 1785 годом. Используя смысловые и ассоциативные параллели с названием одного из воскресений, предшествующих Великому посту, Конисский углубляется в анализ причин и последствий блуда, подчеркивая особенную порочность и тлетворность данного этического преступления. Не случайно в качестве эпиграфа слова, выражающего главную мысль произведения, Георгий использует фразу из послания апостола Павла коринфянам: «Всяк грех, егоже аще сотворит человек, кроме тела есть а блудяйвовое тело согрешает» [1 Кор. 6, 18].

Конисский подчеркивает, что именно этот грех прижился в белорусских городах как «домочадец и приятель», причем чем крупнее город, тем этого порока в нем больше. Именно это дает ему основания сравнить современные города с Содомом, печальная «слава» которого при этом мерк-

нет. Георгий подробно разъясняет слушателям, что означает «согрешать в тело свое», нанося тем самым невосполнимый вред не только телу, но и душе. Во всех беззакониях, по мысли проповедника, тело выступает только орудием греха: «убийца убивает стороннего, вор крадет чуждое», но только «один блудяй грешит в тело свое и вредит оно» вплоть до дурных болезней, которые просветитель даже не называет прямо, а лишь описывает их признаки: «расслабление тела», «пятна на лице», «сморд дыхания», «точение червями», обостряющееся в последующем даже «при законном совокуплении» человека [1, с. 128].

Рассуждая об особенностях этого порока, который трудно поддается излечению, Конисский прибегает к образным сравнениям с библейскими героями: он сравнивает блуд с Далилой, которая напала на мощного Самсона не как враги – филистимляне – в открытую и со стороны, а тайно и на его собственном ложе. Тем самым Георгий показывает, что склонность к этому греху как врожденная находится внутри человека, с ним рождается, живет и способна нарастать до степени страсти, когда человек утрачивает связь с реальностью и ведет себя, как безумный, сам того не осознавая: «Страстию блудною кипящему человеку не говори ничего: он не верит Богу и суду Его страшному, он для блудницы в огонь лезет, не щадит здоровья и живота своего, честь и имяние ни во что ставит» [1, с. 129].

Основную проблему нравственного трезвения блудников Георгий усматривает в том, что даже кающийся блудник в момент размышления о мерзостях прелюбодеяния вновь искушается воспоминаниями, да так, что расслабляется душой и «нечувствительно тем услаждается, чем намерил омерзеть». Георгий прибегает к необычным цитатам из Иоанна Златоуста и апостола Павла, призывавших активно бороться со всяким грехом – «противиться дьяволу», – но не противиться блуду, не бороться, «сплетаясь с ним», а только убежать от него, как от чумы [Ефес. 6, 14]. Этическая диалектика в данном случае такова, что не столкновение, а «бегство от греха» становится нравственной победой над ним.

Но есть, по мысли Конисского, еще горшие духовные последствия блуда. В контексте христианского миропонимания (представлений о человеке, о Церкви, о Таинствах) и религиозной философии истории (эсхатологическая перспектива воскрешения на Страшный Суд) блуд наиболее ужасен тем, что он разрывает связь человека и Христа. В блуде оскверняется тело, призванное быть храмом, а не склепом, созданное быть частью «тела Хрита», а не частью тела блудницы. Показывая всю мерзость прелюбодеяния, Конисский, по своему обыкновению, не чуждается использования просторечий и грубоватых фраз. Он называет нераскаянных блудников и блудниц гнездами дьявола и язвами «беса проклятого», сосудами с «гниющим и смордом блудницы сквернейшей», сравнивает их с предателем Иудой, в которого «вниде... сатана».

По принципу антитезы Георгий противопоставляет всему этому кошмару сияющий образ достойной жизни христианина, тело которого – «храм и чертог» Духа Святого, вместилище благовонного мира, гнездо «чистой горлицы», т.е. того же Духа. Просветитель призывает помнить об этом всех слушателей, стараться удаляться от растлевающей роскоши, прельщающих зрелищ и собственно от блуда. Обращаясь к блудникам, он просит их вспомнить об открытой двери покаяния – о возможности возвращения в Дом Отца.

Так в заключении слова Конисский изящно возвращает внимание слушателей к евангельской притче о блудном сыне, на которого похож каждый грешник, уклоняющийся от добра и света и блуждающий во тьме, иногда всю свою жизнь, до конца.

Говоря об образно-символическом содержании и духовной направленности слов Георгия о городе и деревне, в целом нужно понимать, что создавая свои проповеди, Конисский вовсе не стремился как художник к верному отображению действительности. Он как епископ, основываясь на системе христианских ценностей, пророчески обличает недостатки общества, вскрывает его пороки (язвы и нарывы) и предлагает способы их излечения. Данная идейная позиция с неизбежностью порождает тенденциозную художественную картину, призванную печально впечатлить слушателя настолько, чтобы он глубоко задумался о своих нравственных недостатках и стал на путь совершенствования.

Литература

1. Слова и речи Георгия Конисского, Архиепископа Могилевского. – Могилев-на-Днепре: Скоропечатня илитогр. Я.Н. Подземского, 1892. – 470 с.

S.E. Somov

Mogilev State University named after A.A. Kuleshov

e-mail: somov@msu.by

Belarusian urbanization in the light of Christian axiology (based on oratorical prose by George Konissky)

Key words: moral character, city, village, sin, repentance.

The article analyzes the church sermons of the Belarusian Archbishop George of Konis, devoted to the moral character of the city and village; the worldview roots of the moral absolutism of Konis, which lie in the plane of Christian axiology, are revealed.

УДК 821.111(73)-31.09(045)

«АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА» В РОМАНЕ ГИШ ДЖЕН «ТИПИЧНЫЙ АМЕРИКАНЕЦ»

Ключевые слова: мультикультурализм, «американская мечта», китайско-американская литература, национальные стереотипы.

В статье рассматривается усиление влияния писателей азиатского происхождения, особенно выходцев из Китая, на современный литературный процесс в США. На материале романа известной писательницы Гиш Джен «Типичный американец» исследуется судьба молодого китайца, оказавшегося в США и с трудом пытающегося найти свое место в американском обществе. В романе поднимается тема идентичности и самоидентификации, ставшая весьма актуальной в последние десятилетия.

На протяжении последних десятилетий обращает на себя внимание рост исследований в области литератур этнических, религиозных, сексуальных и прочих меньшинств, которые настаивают на своем специфическом дискурсе, что особенно характерно для американской, британской, французской, российской литератур и в некоторой степени белорусской, польской, украинской и некоторых других национальных литератур, которые больше не воспринимаются как нечто цельное, гетерогенное и однородное. Зазвучали голоса, которые до недавнего времени были характерны только для определенных, как правило, закрытых сообществ (афроамериканцев, арабов, азиатов и т.п.), но не рассматривались в более широком контексте. Это связано с целым рядом явлений, в том числе изменением общественно-культурной парадигмы, процессом глобализации и размытием границ между этносами, социальными группами, культурами, перемещением большого количества людей по всему миру, прежде всего из стран т.н. третьего мира в наиболее развитые страны, что вызывает противоречивые чувства у их жителей, которые с опаской относятся к вновь прибывшим гражданам.

В силу исторических перипетий в США вопрос межкультурного разнообразия приобрел особое значение. С. Людвиг, известный швейцарский специалист по мультикультурализму, утверждает, что «расовый подход на американской стороне Атлантики, коренящийся в колониализме, рабстве и юридическом дискурсе, которые вытекают из этого опыта, является в первую очередь визуальным, когда о людях судят по их фенотипу» [1, xvii]. Эта тема разрабатывается в целом ряде произведений различных этнических авторов, но в последние годы она приобрела особое значение в творчестве американских писателей азиатского происхождения, среди которых особо выделяется группа китайских американцев, что, помимо прочего, связано со все возрастающей ролью на мировой арене Китая, бросившего вызов Соединенным Штатам. Это не только вторая экономика мира, но и важнейший игрок на мировой арене, тем более что многочисленные выходцы из Китая и их потомки занимают серьезное положение в разных странах мира, усиливая влияние Китая на ход мировых событий. Само сообщество китайских американцев весьма представительно и насчитывает уже более 4 миллионов человек, играющих все более заметную роль в американском обществе, что отражается на восприятии их в сознании американского населения. Огромное значение для экономики США имеют китайский капитал и инвестиции. На китайцев более не смотрят сверху вниз, как это было еще несколько десятилетий назад. Это привело к изменению отношения американских китайцев к самим себе. Ведь до недавнего времени они занимали одну из самых низких ступенек общества. Как замечает бывший заместитель помощника президента Клинтона по внутренней политике Эрик Лю, сам по происхождению китаец, «блестящая надежда и вырисовывающаяся опасность современного Китая окрашивают восприятие людей, похожих на меня и в общем-то наше собственное восприятие себя» [2, VII].

Это касается и китайско-американской литературы, представители которой во многом определяют тенденции развития современной американской литературы. Нельзя не назвать и уже отмеченных многочисленными литературными премиями и наградами Максина Хонга Кингстона, Эми Тэн, Дэвида Хенри Хванга, и писателей нового поколения Анчи Мина, Билла Ченга и др., чувствующих в себе обе составляющие своей идентичности. Выросшие в Америке, имеющие возможность постоянно бывать как в КНР, так и на Тайване, в Сингапуре, Малайе, откуда многие из них родом, они, однако, понимают значимость американской составляющей. Эрик Лю утверждает: «Америка делает китайцев американцами, но Китай не делает американцев китайцами» [2, 209].

К сожалению, исследования в области китайско-американской литературы на всем пространстве бывшего СССР еще находятся в стадии становления. Пока появились лишь отдельные диссертации, статьи и разделы в книгах по творчеству наиболее известных писателей США китайского происхождения (С.Г. Коровина, Е.В. Староверова, Е.М. Бутенина, Е.А. Постникова, О.Г. Сидорова, Т.В. Надута, В.Е. Мешкова, А.М. Букатая и др.). К тому же некоторые авторы рассматривают их творче-

ство в основном в контексте развития азиатско-американской литературы, в то время как произведения авторов китайского происхождения уже заслуживают выделения в особый разряд, так как имеют ряд схожих черт, которые при всех отличиях, вызванных разными временными отрезками, прослеживаются уже минимум в двух поколениях. Гиш Джен, о романе которой «Типичный американец», речь пойдет ниже, является своего рода связующим звеном между ними. Писательницу успели причислить (по аналогии с фракцией леваков в руководстве Компартии Китая во главе с Цзян Цин, женой Мао) к т.н. «банде четырех», т.е. наиболее успешных американско-китайских писателей (сюда также входит Эми Тан, Гус Ли и Дэвид Ванг Луйе)[3, 1452].

Джен родилась в Нью-Йорке в 1955 г. в семье первого поколения китайских иммигрантов, переехавших за океан в 1940-е годы, оказавшиеся критическими для страны. В своих произведениях она неоднократно будет прямо и косвенно обращаться к событиям этих лет. Писательница получила образование в США, закончив Гарвардский университет и продолжив учебу в Стэнфорде и университете штата Айова. Ее перу принадлежат четыре романа, эссеистика, множество рассказов, некоторые из которых вошли в антологии американского рассказа. Отдельные рассказы известны по переводам на русский язык, явив собой новое интересное явление в американской литературе.

Джен представляет собой второе поколение китайских американцев, которое еще тесно связано с этнической родиной, но сформировалось в условиях Америки. Вся ее карьера связана с США, где она достигла академических и литературных высот; ее произведения отмечены рядом престижных наград, и сама она считает себя американским писателем. Главной темой всего ее творчества является проблема идентичности, которую она рассматривает на разных уровнях, семьи, традиций, поиска дома, который она связывает со стремлением китайцев укорениться на американской почве, что оказывается далеко не простым делом, поскольку разные морально-этические установки вступают в конфликт с американской действительностью.

Первый же роман, принесший ей известность, вышел под названием «Типичный американец» (*Typical American*, 1991). Хотя его причисляют к т.н. «иммигрантской литературе», это определение не вполне справедливо, так как сама писательница – уже не иммигрантка. Повествование сосредоточено на судьбе Йифенга Чанга, выходяца из Китая, ставшего в Америке Ральфом Чангом и пытающегося найти свое место в американской действительности. Важнее для Джен проблема самоидентификации персонажей, обретения ими самости, проходящая красной нитью через всю книгу, развенчание национальных стереотипов, которые мешают верному восприятию человеческого разнообразия, будь то этносы, расы или иные меньшинства.

В «Типичном американце» Джен концентрирует внимание на том, насколько трудной может быть ассимиляция к другой культуре, обычаям, повседневной жизни, какие связи прослеживаются между американскими представлениями индивида о жизни и китайскими традициями, какую цену нужно заплатить, чтобы «состояться» в американском обществе. Как пишет литературный критик Джин Томпсон, ее книги (а роман «Мона в земле обетованной» и рассказы «Кто тут ирландец?» можно рассматривать как сиквелы к «Типичному американцу») «изображают культуры в удивительном смешении и прямом столкновении» [4, 100]. На примере семьи Ральфа Джен показывает сложный путь к т.н. «американской мечте», которая по большому счету оказалась иллюзорной, но позволила героям романа взглянуть в себя, свое прошлое, увидеть противоречия между своими ожиданиями от Америки и действительностью, совершить массу ошибок из-за неспособности приспособиться к иной среде и, поняв себя, открыться другому миру, тем более что «понимание других культур, ментальности других народов никогда не отличало политический класс США» [5, 14].

«Американская мечта» обычно обозначает наличие равных возможностей на старте и достижение успеха в жизни за счет упорного труда. Особое значение она приобретает для выходцев из других стран, которые в США надеются улучшить условия жизни и приобрести положение в обществе, которого они лишены на родине, так как США – это олицетворение свободы и равенства людей независимо от цвета кожи, гендера, классовой принадлежности, религиозных верований, материального положения. Однако реальность оказывается более суровой. В центре внимания писательницы – Ральф Чанг, его старшая сестра и жена, тоже отказывающиеся от своих поэтичных китайских имен и становящиеся в Америке Хелен и Терезой. Едва прибыв в Америку, молодой китаец составляет список того, чего он должен достичь, чтобы затем с честью вернуться домой, но жизнь диктует свои правила. В мировоззрении и отношении к жизни всех троих происходят серьезные изменения, которые невозможны были бы в Китае с его тысячелетними устоями и конфуцианскими принципами, где с детства человек приучается «различать между усилием и результатом, как это делают китайцы» [6, 4]. Все они преобразуются и внутренне, и внешне, начиная с изменений в их ментальной картине мира и кончая одеждой, новыми привычками, желаниями, предметами быта и времяпрепровождением, за счет чего роман приобретает черты психологического романа, замешанного на романе социальном.

Меняются и их стереотипы по мере встраивания Чангов в американскую почву. Они психологически становятся иными. Само название романа можно считать по-разному. Поначалу выражение «типичный американец» или «типично по-американски» в устах героев имеет ярко выраженный саркастический оттенок: “typical Americanno-manners” (р. 76); “typical American unreliable” (р. 78) и т.п. Начинается все с клички, которую они дают своему арендодателю Питу: «типичный Пит», которая вскоре превращается в «типичного американца», а затем во все, связанное с Америкой: «типично американское это», «типично американское то». Проблема в разнице культурных установок. Они еще хорошо помнят китайские обычаи и правила, и все, что делается иначе, воспринимается ими как смешное и чуждое, и, несмотря на их незавидный статус в Америке, они смотрят на американцев свысока, а то и с пренебрежением, поскольку те действуют вопреки принятым в Китае стандартам. И потому в их речи появляются негативные оценки людей, которые что-то делают иначе, причем касается это всех трех главных персонажей: «“Typical Americanno-good,” Ralph would say; Theresa, “typical American don’t-know-how-to-get-along”; and Helen, wistfully, “typical American just-want-to-be-the-center-of-things.” They were sure, of course, that they wouldn’t “become wild” here in America, where there was “no one to control them.”» [6, 67].

Несмотря на то, что они находятся в США уже некоторое время, они все время оглядываются назад, в то китайское прошлое, когда закладывались их морально-этические нормы и формировались стереотипы, которые, как правило, позволяют одним смотреть на людей другого этноса, расы, мировоззрения свысока, считая свою культуру нормативной. Попадая в другую среду, человек испытывает неудобство, а то и страх, вызывающий в памяти образ родной страны. Не случайно в напряженные моменты в жизни персонажей возникает мысль: «А вот в Китае...». Стереотипы, которые в сознании людей складываются на протяжении столетий, отражая социокультурную память этноса (группы), пусть и не всегда соответствующие жизненному опыту отдельного человека, не могут исчезнуть в короткий срок. Запутавшись в своих взаимоотношениях с близкими, Ральф с ностальгией думает о родине, где существуют четкие правила и ритуалы, где мужчина – это глава семьи, а дело женщины – забота о муже и доме. Хелен уже не всегда согласна подчиняться ему: в Америке и на эмоциональном, и на уровне повседневности все не так, и потому даже его жена, поначалу представляющая «типичной» китайкой, меняется под влиянием окружающего мира. В модных журналах на нее смотрят женщины совсем иного склада с представлениями о женщине не как объекте вожделений мужчины, а женщине, у которой есть свое место в обществе. К тому же здесь она надеется осуществить свои мечты, поселившись в красивом ухоженном доме где-нибудь в Территауне, как семья старого Чао, приобрести и то, и это, и другое, что она видит в рекламах журналов, и, что совсем бросает вызов китайской морали, – завязывает любовную интрижку с миллионером Гровером Дингом, китайцем, чьи предки уже несколько поколений живут в США, и который для всей семьи служит примером успеха, воплощения «американской мечты». И хотя не однажды она видит себя жертвой мужчин, у нее «просыпается» голос и появляется собственное мнение. Она начинает ощущать свое достоинство как женщины, а не жертвы, тем более что на протяжении всей их жизни в Нью-Йорке ей приходится решать многие вопросы, которые ранее были уделом только мужчин. Джен поднимает вопрос гендерного равноправия и несправедливости национальных стереотипов, разрушая бытовавшее в Америке представление о китайцах как роботах, запрограммированных на определенные операции. Джен обращает внимание и на то, что американцы для китайцев вроде Ральфа или старого Чао, его коллеги по университету, кажутся какими-то дикими, неорганизованными, вызывающими тревогу.

Выехав для учебы в США, Ральф и его сестра столкнулись совершенно с другой культурой и обычаями. Робкий и вислоухий юноша никак не может влиться в другую реальность, не понимая, что Америка требует решительности и действия. Он все время чувствует свою инаковость, в том числе из-за цвета своей кожи; к тому же ему не дают об этом забыть. Перебираясь с квартиры на квартиру, он обнаруживает, что он нежелательный элемент, хотя многие из хозяев – такие же обездоленные люди, как и он. Но он приезжий, а потому везде об этом ему прямо говорят: “Listen,” said Mrs. Bellini. “I don’t care what kind a trouble you in, no funny business in my house, or I kill you.”», даже не давние иммигранты, отличающиеся лишь цветом кожи: “So I sez go blow.” This was Mrs. Ritter, his current landlady. “I sez, I don’t rent to no Chinks. So far I’m concerned they bring bugs.”» [6, 31] Совсем недвусмысленно о своем отношении к китайцам высказывается его университетский профессор Пинкус: “Do you hear me? This is America you’re in now. If you want to lie, you want to sneak around, you should go back to China. Here in America, what we have is morals. Right and wrong. We don’t sneak around.”» [6, 40].

Впервой же строчке писательница пишет: “It’s an American story” [6, 3]. Поначалу семейство общается только с китайцами, но Ральф с его мандаринским китайским (официальным языком) оказывается чужим среди китайцев, говорящих на шанхайском диалекте, не понятном для остальных. Впервые увидев множество чернокожих американцев, они ужасаются, но затем начинают чувство-

вать инаковость как норму американской жизни. Замкнутая одинокая Тереза, скорее остальных приспособившаяся к жизни в Америке, видит в той свободе, которую она наблюдает в США, большую опасность, ведь "How dangerous a place, this country! A wilderness of freedoms!" [6, 142]. И однако негативные стереотипы Америки мало-помалу вытесняются из их сознания. Под влиянием миллионера Гровера Динга Ральф бросает академическую карьеру, открывает ресторан, магазин, не подозревая, что Динг обманывает его. Все начинает идти наперекосяк, вызывая серьезный семейный кризис, когда кажется, что все потеряно. Но это Америка; он усвоил уроки страны и готов начать все сначала. Жизнь в Америке превращает Ральфа в «типичного американца», который, совершив целый ряд ошибок, подводит черту под своей прошлой жизнью. Он начинает понимать, сколь сильна граница между мечтой и реальностью. Многочисленные ссылки на китайские пословицы и конфуцианские высказывания лишь подчеркивают разность ментальных картин китайцев и американцев, а Ральф стремится вписаться в американскую культуру. Писательница намеренно завершает роман главой под названием «Вера» (Faith), и это вера в новую родину, где человек растет оптимистом, а не фаталистом, верящим в предзнаменования. Когда встает вопрос: как воспитывать детей, жена отвечает: они будут расти американцами. И ей вторит золовка: «Это не Китай» [6, 128].

Весь роман повествует о надеждах и разочарованиях, взлетах и падениях и вере в «американскую мечту» китайцев, приехавших в Америку. Джен избегает ответа на вопрос «стал ли Ральф типичным американцем?». Этому посвящен ее следующий роман «Мона в Земле обетованной» (Mona in the Promised Land, 1996), но это уже другая история.

Литература

1. Ludwig, S. Introduction / S. Ludwig // American Multiculturalism in Context: Views from at Home and Abroad. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017. – P. xiii – xxxvii.
2. Liu, E. A Chinaman's Chance: One Family's Journey and the Chinese American Dream / E. Liu. – New York : Public Affairs, 2014. – 230 p.
3. Zhang, M. An Analysis of the Disillusioned American Dream in Gish Jen's *Typical American* / M. Zhang // Theory and Practice in Language Studies. – July 2014. – Vol. 4. – No. 7. – P. 1452–1457.
4. Thompson, Jean. Typical Americans / J. Thompson // New York Times Book Review. – June 27, 1999. – P. 100 – 101.
5. Таратута, М. Русские и американцы: Про них и про нас, таких разных» / М. Таратута. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 318 с.
6. Jen, Gish. *Typical American* / G. Jen. – New York : Plume, 1992, p. 31. – 296 p.

Yu. Stulov

Minsk State Linguistics University

e-mail: yustulov@mail.ru

“American dream” in Gish Jen’s Novel “Typical American”

Key words: multiculturalism, “the American Dream”, Chinese American literature, national stereotypes.

The paper discusses the growth of the influence of Asian American writers, especially of Chinese descent, on the US literary process. It focuses on Gish Jen’s novel “Typical American” that deals with the life of a young Chinese man who came to the USA and tried hard to find his place in American society. The novel raises the theme of identity and self-identification that has recently become most topical.

Т.А. Тернова, А.В. Фролова

Воронежский государственный университет

e-mail: ternova@phil.vsu.ru; frolova-anna2008@yandex.ru

УДК 82-14

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭЗИИ И ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛАХ ЖУРНАЛА «ДВОЕТОЧИЕ»¹

Ключевые слова: журнал «Двоеточие», современная русская литература, поэзия, фотография, экфрасис, универсалия.

В статье речь идет о № 33 журнала «Двоеточие», на страницах которого собраны поэтические и прозаические тексты, в которых разноаспектно затрагивается фотография как феномен культуры. Литературный материал продолжен подборкой фотографий.

Одной из показательных особенностей неклассического искусства является стремление к поиску новых эстетических решений, в том числе на стыке смежных и несмежных эстетических практик: литературы и музыки, литературы и живописи, литературы и фотографии. Своеобразный эксперимент в этом направлении предлагает журнал «Двоеточие» (Иерусалим), имеющий подзаголовок «журнал литературы и прочего». Синтез искусств становится в нем своего рода ре-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205 («Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»).

дакторской стратегией и принципом отбора материала. Показателен в этом смысле № 33 издания, последний из вышедших на данный момент и объединяющий поля двух искусств – литературы и фотографии (журнал содержит текстовый и иллюстративный материал; в прозе и поэзии, опубликованной в нем, фиксируется прием экстрасиса).

Еще один фактор синтеза в журнале – его двух- и даже многоязычие (русский, иврит, английский, польский). Возникшее в 1995 году, издание призвано было стать своеобразным культуртрегерским проектом: «отражать и одновременно создавать местную литературную жизнь» [5], став площадкой диалога авторов, живущих в Израиле, но пишущих на разных языках.

Редакторы издания – поэт, переводчик, фотограф Гали-Дана Зингер и художник и литератор Некод Зингер – можно сказать, личностно воплощают идею синтеза искусств и установку на неклассические эстетические практики.

История издания началась в 1994-1995 гг., когда по инициативе супругов Зингер и И. Малера вышли в свет шесть номеров журнала «И. О.». Как вспоминает Г.-Д. Зингер, каждый номер был тематическим: «1-й посвящался теме открыток, второй – зеленой и белой тематике, лиственной и снежной, третий – островной, четвертый-пятый – детективно-бедламной, шестой (а) – бестиариям, а шестой (б) – кулинарии» [1].

Журнал «Двоеточие» продолжил реализовывать избранную в «И. О.» стратегию – так, № 33 посвящен литературе и фотографии.

Первоначально «бумажный», в 2000-е гг. он стал интернет-изданием.

Название журнала интертекстуально, внутрикультурно, с использованием цитации и отсылки разъясняется в заметке редакторов: «Есть два различных способа думать о двоеточиях, – писала Гертруда Стайн в "Поэзии и грамматике", – [...] можно думать о них как о запятых и в качестве таковых они совершенно раболопны или же можно думать о них как о точках и тогда их употребление может вызывать острые ощущения» [5]. Двоеточие расценивается в этом высказывании как остановка речи, визуализированная установка на медленное чтение. Отметим апелляцию к европейскому источнику.

«Двоеточие, – объясняет Авраам Эвен-Шошан в "Новом словаре" языка иврит, – две точки одна над другой (:), пунктуационный знак, идущий перед прямой речью, перед перечислением предметов и т.п. В Писании двоеточие стоит в конце каждой фразы» [5]. Двоеточие означает собой, таким образом, установку на продолжение речи. Апелляция к ивритскому источнику.

«Двоеточие, – толкует В.И. Даль, – знак препинания, за которым следует дополнение или объяснение предыдущего» [5]. Двоеточие означает комментарий, соразмышление, предполагает связь мыслей и элементов действительности. Апелляция к русскому источнику. «Двоеточие, – утверждает Вебстер, – пунктуационный знак, разделяющий части предложения, являющиеся почти совершенно независимыми и законченными» [5]. Высказывание звучит как вывод из приведенных выше тезисов, доказывая, что двоеточие фрагментирует действительность при сохранении ее целостности. Это согласуется с замыслом издателей, стремящихся показать отдельные творческие индивидуальности при сохранении впечатления от журнала как от единого высказывания: «Неизменным остается наш подход к композиции каждого номера: наш идеальный читатель должен иметь возможность прочесть его от начала до конца как некий единый коллективный текст» [5].

«Так, любезный читатель, прибегнув к третьей стороне английской речи, мы не только прояснили для себя смысл заявления Гертруды Стайн, но и приблизились к определению, наиболее точно характеризующему направление нового, двуязычного "Двоеточия"» [5], – завершают инициаторы журнала цитатную подборку.

Выбор двоеточия в определенном смысле отсылает к предшественнику издания – «И. О.». Знак и логически обоснован, и парадоксален одновременно: «Мы любим острые ощущения. Попытаемся же увидеть в "Двоеточии" точку, а лучше – две, одну над другой, по словам А. Эвен-Шошана. Одна из них может быть отражением другой. (Но всегда останется интригующее недоумение – которая?) Вместе же они восставят двустороннее зеркало между написанным справа налево и слева направо, будто между "почти совершенно независимыми и законченными частями предложения", и с особой тщательностью отразят именно это "почти", тем самым словно подсказывая тебе, просвещенный читатель, где здесь тело (текста), а где – его отражение, где первоисточник, а где – перевод, пересказ, интерпретация или еще какая-нибудь из многочисленных форм истолкования и экспроприации. Не верь им, проницательный читатель! Никогда за "Двоеточием" не последует "ни дополнение, ни объяснение предыдущего", да и отражательная его способность столь удивительна, что иной раз запечатлится в нем нечто будто бы и не существующее, а иной – глянешь, а отражения-то и нет» [5].

Журнал, который выбрал для себя так понятное название, по определению должен касаться – и действительно касается – вопросов развития визуального искусства.

Фотографию, феномену которой посвящен № 33, можно рассматривать как универсалию цивилизации. В определении универсалии мы идем за К.Г. Исуповым, имея виду «общечеловеческие «суммы» культурного опыта и продуктов культурной работы, образно и / или предметно отраженные в символической памяти, эйдетических и мировоззренческих конструкциях, природе национальных языков, в искусстве и литературе» [3, с. 280]. К.Г. Исупов подразделяет универсалии на универсалии культуры и универсалии цивилизации, противопоставляя их по ряду существенных признаков: вечное – временное, память – беспamięтьство, глубинное – поверхностное, единичность – частотность («В них количественно суммируются успехи прогресса, а не глубинная качественность живой и напряженной исторической жизни в ее реальном драматизме и трагизме» [3, с. 280]). Применительно к нашему материалу принципиально важно замечание К.Г. Исупова о том, что универсалии цивилизации и культуры «в разных исторических ситуациях различных эпох <...> могут встать в отношения инверсии» [3, с. 280]. Материал литературы авангарда убеждает в том, что фотография, будучи изначально универсалией цивилизации (являясь подробностью нового в урбанистико-прагматическом смысле мира), в определенных эстетических условиях может быть осмыслена как универсалия культуры, становясь деталью новой в мировоззренческом смысле реальности. Будучи результатом научно-технического прогресса, фотография оказала влияние на культуру и сама обнаружила потенциал как разновидность искусства.

Феномен фотографии в культуре осмыслен многими авторами. В их числе А. Панченко [6], Ю. Лотман, Ю. Цивьян [4]. Сложилась традиция рассмотрения фотографии как способа связи реальности и жизни (будучи одновременно частью прагматики и видом искусства), обеспечения контакта между разными видами искусства (в частности, литературы и кино с его раскладкой).

Такой подход позволит нам абстрагироваться от отдельных текстов, опубликованных в журнале «Двоечтие», и рассмотреть их как единое целое в поле современной культуры. Отметим несколько ключевых смыслов, закрепленных в сборнике за фотографией. Предметом нашего внимания станут только поэтические тексты на том основании, что лирика отличается сущностью смысла и в ее основе лежит образ, а не содержательно-фабульная линия, как в прозе или драматургии (в № 33 журнала 42 «поэтических» и 7 «прозаических» имен – при всей условности границ между прозой и поэзией в варианте верлибра, которые прочитывались нами как поэтические). Итак,

1) фотография связана с феноменом памяти («память моя в серебре поволока» (С. Элис), «фотографироваться <...> сохраняться в вечности навсегда», «жизни стрелец в никуда цепляющийся за память» (О. Брагина);

2) фотография ассоциируется с утратой («на этой фотографии я смотрю на тебя» (С. Могилева);

3) фотография связана с мотивом смерти: «её глазами неделю смотрел интернет больше тех глаз нет» (М.-М. Шереметева), «люди на этих снимках все красивые / большинство из них мертвые / <...> не моргают / не поют не спорят / просто смотрят» (Т. Скарынкина), поскольку фотоискусство по определению останавливает жизнь: «на том свете без фотоаппарата нечего делать» (Т. Скарынкина);

4) фотография реализует мотив остановленной красоты: «а если сфотографировать / то передать ее иллюзии? / пока блэкаут не грохнет изображение / по-индейски умыкнуть красоту? / по-шамански захватить душу?» (М.-М. Шереметева);

5) ассоциируется с мотивом двоемирия: «Ну, как на этой непристойной фотографии, / проданной скрытно на улице (чтобы не заметила полиция), / на этой порнографической фотографии / оказалось лицо из моего сна?» (К. Кавафис);

6) фотография представляет собой наполненный вещами и объектами фрагмент реальности, причем запечатленные на фотографии вещи приобретают акцентный смысл: пепельница, коробка спичек, стакан с недопитым чаем (С. Могилева), «Фотоувеличение»: («Три травинки», «Фрагмент неба», «Фрагмент скола фрески») (М.-М. Шереметева);

7) «мир» фотографии практически обязательно наполнен людьми: «Как юны, хороши, темнорусы / все по-разному и все подряд, / и сияет букетик настурций... / Ах, спасибо, фотоаппарат» («Фотография девочки за фоно» К. Капович), «женщина на фотографии еще совсем момлодая» (К. Сьлёнка);

8) принцип присутствия при экфрастическом описании фотографии дополняется принципом отсутствия – указываются объекты, которые могли бы быть: «Без Натали с попугаем» (Т. Скарынкина);

9) фотография представляет собой пример неразвернутого экфрасиса, который провоцирует на достраивание сюжета – как в стихотворении О. Первушиной «На этой фотокарточке», в котором изображение позволяет достроить эпизод детского утренника и поговорить об одиночестве в социуме, возникающем еще в детстве (об этом можно судить по месту на фотографии), в стихотворении «Минувшая жажда услышать давно почившего» (К. Кох): застывшие лица на фотографии – родители преподавателя Гарварда Делмора, которые, согласно сюжету текста, возможно, стеснялись фотографироваться, читали Финнегана;

10) подчеркивается уникальность конкретной фотографии на фоне других: «остальные фото-картины не стоят и лишнего метра Наталиного портрета» (Т. Скарынкина);

11) осуществляется установка на серийность – фотография воспринимается как одна из многих: «сортировала фотографии» (Скарынкина);

12) фотография предполагает разные аспекты адресности – для кого сделано фото (Широков), с кем смотреть («с братом, живым бы, поделиться по-братски / – смотри!» (М.М. Шереметева)); фотография является, таким образом, своеобразным конструктом в сюжете коммуникации (субъект смотрит чужие фото (Кох), свои (К. Капович), старые семейные (Т. Скарынкина);

13) фотографирование как процесс становится инстинктом современного человека, человек показан внутри медиа («рука потянулась за телефоном но он был разряжен пришлось вспомнить каково это видеть объект без посредников» (С. Васильев), «Фото в интернете» (М.-М. Шереметева); фотографирование понимается как задача, ассоциируясь с моментами встреч и путешествий: «Я поняла, что нужно сделать прощальную фотографию» (Т. Скарынкина); «¿Что ты будешь делать, когда получишь розу нынче ночью? / Достанешь из кармана телефон. / И наконец / бессмертна будет роза / плененная пикселем Инстаграма» М. Мартинес Персико);

14) в текстах осмысливается фотограф как тип человека, фиксирующего внимание на мире («дзен-фотограф круглый год путешествует по всему миру без своей камеры» (Р. Кларк), вглядывающегося в мир (М. Ронк);

15) в ряде случаев упоминаются типы фотоаппаратов и технические подробности фотографирования: «призрак <...> на дагерротипе», «викторианская фотография» (П. Барскова), «фотоаппарат-гармошка на трех ножках» (Т. Скарынкина), кодак (К. Капович), «Под действием простого реагента» (К. Капович), фокусировка (К. Широков), «размазанное пятно на фото» (М. Хаген);

16) оригинальны и поэтические приемы, с помощью которых описывается феномен фотографии: метонимия: «сортировала фотографии <...> бабушке <...> помогла подняться» (Т.Скарынкина), ассоциации, метафоры: «Все картинки похожи на одну / с прямоугольником-дверкой» (О. Копылов), сокращения текста – возможно, потому, что и фотография – свернутая реальность: «его поймали-арестовали, / гласит офиц.версия, / (таня к. говорит, сейчас» (О.Копылов), остранение – совмещение старого и нового – обращение к жанру хокку при описании феномена фотографии: «жара / чего бы снять? / новый объектив» (М. Хаген).

Фотография осмысливается поэзией, опубликованной на страницах журнала, как целостный феномен, универсалия современной цивилизации, иллюстрируя разные стороны реальности: пространство, время, мир предметов, акт коммуникации, связь человека и медиа. Приемы, которые используются в текстах, спровоцированы восприятием фотографии как сферы совмещения реальностей и пограничья искусств.

Показательно также, что номер журнала включает в себя и фотографии, в которых можно найти те же «коды», что и в поэтических текстах. Это работы В. Власкина «PARTIAL OBJECTS» (абстрактные объекты), Д. Вилькина «Шторм» (изображение мира глазами человека), И. Галина «Наши виды» (фрагментированные объекты городского пейзажа), Л. Смелянской «Кружева эмиграции» (фрагментированные изображения вещей), Т. Амитай-Талиб «Разные образы разной поры» (люди, увиденные глазами другого человека, в неожиданном ракурсе), Э.Карадоган «Смирна» (город, пейзаж, люди, вещи).

Литература

1. Генделев М. Израильский литературный самиздат [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gendeleev.org/kontekst/teksty-i-konteksty/399-izraelskiy-literaturnyj-samizdat.html>. – Дата доступа : 1.03.2020.
2. Двоеочие. - № 33 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://dvoetochie.wordpress.com/issues/dvoetochie33/>. – Дата доступа : 1.03.2020.
3. Исупов К.Г. Универсалии культуры / К.Г. Исупов // Культурология XX века : Энциклопедия. Т. 2. / под. ред. С. Я. Левит. - СПб. : Унив. кн., 1998. - 446 с.
4. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн : Изд-во «Александра», 1994. – 116 с.
5. От редакторов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://dvoetochie.wordpress.com/author/dvoetochie/page/16/>. – Дата доступа : 1.03.2020.
6. Панченко А.М. Феномен фотографии : функции фотографических образов в современной культуре // Второй Российский культурологический конгресс / Программа. Тезисы докладов. - СПб. : Эйдос, Астерион, 2008. - С. 394.

T.A. Ternova, A.V. Frolova
Voronezh State University

e-mail: ternova@phil.vsu.ru; frolova-anna2008@yandex.ru

The interaction of poetry and photography in materials Colon Magazine

Key words: magazine "Colon", modern Russian literature, poetry, photography, ecfrasis, universal

The article deals with the issue number 33 of the journal "Colon", on the pages of which poetry and prose texts are collected, in which photography as a cultural phenomenon is variously addressed. Literary material continued with a selection of photographs.

УДК 37.013.43

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПУШКИНСКИХ СКАЗОК:
ЦЕННОСТИ-ОТНОШЕНИЯ, ЦЕННОСТИ-ЗНАНИЯ**

Ключевые слова: литература, пушкинские сказки, ценности-отношения, ценности-знания.

В статье раскрывается аксиологическая функция пушкинских сказок, особенности воспитательного воздействия пушкинских произведений.

Слово – инструмент мыслетворчества. Общение с книгой – общение с жизнью. Литература действует эмоционально-чувственную сферу личности. Только то знание, которое пережито эмоционально, интериоризируется во внутренний мир, формирует ценностное сознание (аксиосферу) личности. Литература развивает эмоциональную память, эмоциональное воображение. Только на этой эмоциональной основе у растущего человека появляется ощущение своей причастности к духовной жизни других людей. Развитый эмоциональный интеллект становится механизмом обогащения духовной сферы личности, механизмом утверждения человеческого в человеке. Чем больше эмоций, тем меньше прагматизма.

Одна из матазадач литературы – оградить человека от самых больших бед, от пустоты души. Уроки литературы – наука морали. Воспитательный потенциал уроков литературы заключается в возможности экстраполяции художественного образа в личностный мир ученика, в появлении эмоционального отклика, в формировании души ребенка, в сотворчестве. Педагогика словесника – это педагогика экспрессии: «слово + чувство». Воспитательное воздействие пушкинских произведений зависит не только от объективных возможностей самого текста, но и от искусства учителя. Урок литературы – человекоформирующий процесс. Знание через общение и общение через знание – это двуединый процесс нравственного развития. Работа ума становится трудом души – вот критерий урока литературы.

Над золотым слитком необходимо потрудиться, чтобы сделать из него филигранное украшение. Таким украшением, литературным богатством являются сказки А.С. Пушкина. Его сказки – прикладная психология, моделирование различных жизненных ситуаций и их анализ.

Знакомство со сказками – это открытие красоты и безграничности мира и силы поэзии. Пушкинский гуманизм берет свое начало в истинно народной русской поэзии. П. Бажов считал, что «пушкинские сказки – чудесный сплав, где народное творчество неотделимо от личного творчества поэта» [2, с. 287]. А. С. Пушкин ориентировался на дух фольклора с его простотой, народной мудростью, устойчивыми традиционными нравственными понятиями, выработанными вековой практикой народа. Строфы о быте русского народа, о прелести каждого из времён года, вступление к поэме «Руслан и Людмила» («У лукоморья дуб зелёный...»), сказки, в которых зло отступает перед могуществом добра, в которых мир предстает как гармоническое равновесие, – это тот пласт пушкинского творчества, который близок школьникам, и оказывается родственным детской влюбленности в жизнь и всепобеждающей вере в добро и справедливость.

Пушкинское творчество формируется на широте истоков, питающих его личность (бабушка и няня поэта, среда царскосельского лицея, петербургская атмосфера, юношеская дружба, период южной ссылки, Михайловское и т.д.). Сказки А.С. Пушкина называют «энциклопедией народного духа» [2, с. 83]. Талантливое чтение они ошеломляют сочетанием азартного простодушия, классической строгости и одновременно глубокой мудростью и нравственным содержанием. Именно в сказках отражены быт и национальные черты характера русского человека. Поэтизация обыкновенного, простота слов и образов, истинность чувств обуславливают эстетическое воздействие на читателя пушкинского стиха.

«Реализм А.С. Пушкина строится на трех определяющих его началах – на гуманизме, на народности и на историзме», – утверждает Б. Томашевский [2, с. 254]. В этих цельных истоках, питающих творчество, уже выражается его самоценность. При изучении сказок А.С. Пушкина, через постижение его авторской микровселенной, в новом измерении продолжает открываться школьникам мир *ценностей-отношений, ценностей-знаний*.

Через простоту сказочного поэтического слова, через легкий и живой язык «Сказки о мертвой царевне...», раскрывается *ценности-отношения* к семейному укладу жизни богатырей, построенному на почитании старших, верности традициям христианства, любви, заботе, взаимоуважении. В акварельном лиризме сказки все чувства героев правдоподобны, естественны и органичны. Мачеха и падчерица, Елисей, Ветер и Месяц – все это живые лица, каждое со своей натурой, характером.

Пульсирующие силы добра царевны, трепетное отношение к ней богатырей и королевича Елисея развивают эмпатийность, милосердие, сопричастность к судьбе другого, эмоциональный интеллект читателя. Через личность поэта и героев его сказок раскрывается значимость ценностей-качеств: доброта и талант, смелость и простота, сила характера, верность в дружбе и бескрайность в любви, уважение к труду и к людям труда, почитание живого кодекса природы.

Ценности-знания в пушкинских сказках открыты читателю: знание родного языка и литературы, устного народного творчества; знание народной жизни и народной педагогики; знание истории, традиций и культуры своей страны. Он привносит особое пушкинское знание в нашу ментальность: любовь – закон жизни и эволюции, поддержка человеческая – скрепа любви, дружба – это школа воспитания духовной готовности к любви. У поэта весь мир-учебник, а природа – пособие.

Ценностные ориентации не могут мыслиться вне культурного контекста. А.С. Пушкин гордился величавым характером своего народа и его славной историей. А.С. Пушкина всегда отличало особое уважение к истории страны, кровная связь с ней, историческая совесть. Русским темам духовности земли, любви к отечеству, вере в силу разума всемирный А.С. Пушкин придал общечеловеческое звучание. Все его произведения проникнуты духом мировой истории.

Единство слова и мысли у поэта – соединение интеллектуального замысла с состоянием души. Сегодня его называют родоначальником новой русской литературы – литературы действительности. А.С. Пушкин подчеркивает индивидуальные и раскрывает социально-типические черты героев. Он как будто кодирует образы. Ценность пушкинских персонажей в том, что за каждым из них кодируется социальное явление или социальная группа людей.

Понимание концептосферы А.С. Пушкина у каждого свое. Сегодняшнее чтение и осмысление сказок А.С. Пушкина детьми не последнее, повзрослев, они вновь вернутся к ним, на новой ступени, и тогда постижение их аксиологического смысла будет полнее и глубже, ближе связь чувства истории и чувства современности. Произведения, их художественная ткань, культура филологического труда А.С. Пушкина сами по себе являются ценностью.

Поэзия сегодня для талантливого читателя становится литературным инструментом совершенствования личности.

Итог труда поэта – послание в вечность, вот почему его творчество – подвиг. «Глаголом жечь сердца людей», – это про ежедневную доблесть, и про педагогическую профессию, которая в чем-то пророческая и не всегда благодарная. А.С. Пушкин еще раз утверждает нас в мысли о том, что *в воспитании главное – не набор знаний, что очеловечивание отношений – не прихоть, а жизненная необходимость*. В актуальном пространстве пушкинского творчества вновь утверждаются эпохальные ценности: человечность, великодушие и благородство. Поэт еще раз убеждает нас в мысли о том, что аксиоприоритетами личности, ее золотой мерой являются – развитие творчества, культуры, интеллекта, развитие вкуса к жизни, к самопознанию, к самосовершенствованию, к самодостраиванию и самовоянию. Отсюда и задача семьи, школы, народа – возвращение человеческого в человеке, воспитание человека-Творца с духовно-экологической конституцией, с развитыми эмоциональным интеллектом и сердечным мышлением.

Литература

1. Гавриловец, К.В. Воспитание нравственной личности в школе: пособие для руководителей / К.В. Гавриловец. – Минск: ИВЦ Минфина, 2005. – 226 с.
2. Пушкин в школе: пособие для учителей, студентов / Сост. В.Я. Коровина. – М.: РОСТ, Скрин, 1998. – 363 с.

L.N. Timashkova

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tanka
e-mail: timashkova.7@mail.ru

Axiological potential by Pushkin's tales: values-relations, values-knowledge

Key words: literature, Pushkin's tales, values-relationships, values-knowledge.

The article reveals the axiological function of Pushkin's tales, especially the educational impact of Pushkin's works.

УДК 821.161.3

**ВОБРАЗЫ ВАЙНЫ ВАЧЫМА АПАВЯДАЛЬНІКА-ПАДЛЕТКА
(на матэрыяле аповесцей «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» А. Якімовіча)**

Ключавыя словы: беларуская ваенная проза, Першая сусветная вайна, аксіялагічны крызіс, А. Якімовіч.

У артыкуле разглядаюцца спецыфічныя рысы аповесцей «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» А. Якімовіча, прысвечаных падзеям 1914–1918 гг. Характарызуюцца асноўныя мастацкія прыёмы ўвасаблення Першай сусветнай вайны і рэвалюцыі 1917 г. (постаць падлетка-аповядальніка, выкарыстанне эпістальных элементаў, стылізацыя пад салдацкія наратыў).

Увасабленне падзей пачатку мінулага стагоддзя запатрабавала ад мастакоў слова пошукаў адмысловага персанажа, чуйнага да радыкальных грамадска-палітычных змен. Невыпадкава З. Бядуля, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, Я. Колас, К. Чорны, І. Навуменка, І. Шамякін, А. Якімовіч час ад часу абіралі ў якасці галоўнага персанажа сваіх твораў героя маладога веку, які толькі спасцігаў сэнс жыцця. Такая постаць была надзвычай прыцягальнай, бо аповед пра яе дазваляў прасачыць шэраг значных працэсаў: набыццё ведаў пра сябе і свет, абвяржэнне пэўных сацыяльных стэрэатыпаў, засваенне новых ідэалагем.

Аповесці А. Якімовіча «Канец сервітуту» і «Цяжкі год», якія разам з кнігамі «Адкуль ліха на свеце» і «Кастусь Каліноўскі» ўтвараюць тэтралогію на гістарычную тэматыку, на нашу думку, займаюць адмысловае месца сярод кніг, прысвечаных Першай сусветнай вайне, бо тыя падзеі пададзены выключна з пункту погляду падлетка, які не мог выбрацца з віхуры часу, сталенчы на фоне і пад уплывам нязнаных раней катаклізмаў. Паводле І. Разанава, «ні ў адной з аповесцей А. Якімовіча няма таго маленькага, адасобленага ад жыцця дарослых, дзіцячага свету, у якім дзейнічаюць яго героі. У творах жыццё дзяцей і падлеткаў ... падаецца ў цеснай сувязі з жыццём і дзейнасцю іх бацькоў, старэйшых таварышаў, настаўнікаў» [1, с. 5].

У адрозненне ад Лявона Задумы («На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага), Левіна («Набліжэнне» З. Бядулі) ці Лясніцкага («Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкага) перад чытачом паўстала асоба, якая не паспела сфармаваць адмысловы светапогляд. Свае адносіны з асяроддзем такі персанаж спачатку будаваў на грунце ідэй, засвоеных ад дарослых (праблема сацыяльнай няроўнасці, загання існаўчага грамадска-палітычнага ладу, недавер да чалавека, надзеленага ўладай) ці дзякуючы пачатковай школьнай адукацыі. Паступова малады герой атрымліваў пацвярджэнне ці абвяржэнне пачутай ад іншых інфармацыі, набываў крытыцызм мыслення, неабходны для далейшага жыцця. Асабліва інтэнсіўна гэты працэс праходзіў у час сусветнай вайны і рэвалюцыі 1917 г.

Паказальна і тое, што аповядальнік і галоўны герой у аповесцях «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» А. Якімовіча – гэта адна і тая ж асоба рознага ўзросту. Пэўны часавы прамежак дазваляў Петрусю-аповядальніку вылучаць, напрыклад, знакавыя эпізоды, звязаныя ў тым ліку і са зменамі, якія некалі адбыліся ў яго мысленні за час паскоранага сталення ў навальнічнай атмасферы 1910-х гг. Затое назіранні Петрака-персанажа надалі экспрэсіі, дзіцячай непасрэднасці і аўтэнтычнасці разказанаму. Адзначым, што абраная А. Якімовічам тэхніка выкладу матэрыялу карэлюе з аповедам у кнізе І. Шамякіна «Першы генерал». Галоўнае адрозненне абодвух аповесцей, на нашу думку, звязана з постаццю героя-аповядальніка: у выпадку з аповесцямі «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» складана дакладна вызначыць часавую адлегласць, якая падзяліла самі падзеі і момант іх асэнсавання. Калі звярнуцца да шамякінскага персанажа-аповядальніка, то аўтар падкрэсліваў яго сталы ўзрост, багаты жыццёвы вопыт, які даў Піліпу Жмянькову магчымасць паглядзець на сябе быццам бы «з боку», дакладна вызначыць матывы дзеянняў у маладосці.

Пільны і крыху наіўны позірк аповядальніка і галоўнага героя ў аповесцях А. Якімовіча «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» заўважаў выбітныя рысы, якія складаліся ў яскравы малюнак эпохі. Напрыклад, чытаючы ліст ад франтавіка, Пятрусь не мог зразумець, чаму «два радкі былі зусім выкраслены чорным, як сажы, чарнілам. Ды так старанна, што ніводнай літары за гэтую чарнатою ён так і не расчытаў. Хто гэта зрабіў? Той, хто пісаў? Дык навошта было гэтак заўзята чарніць сваё пісанне?» [2, с. 24]. Аўтар свядома пазбегнуў згадак пра цензуру – з’яву занадта складаную і мала зразумелую для персанажа ў тым узросце, але змог раскрыць яе ўздзеянне на чалавека, пазбаўленага права выказацца, і на яго адрасата, які не меў магчымасці даведацца праўду, каб суперажываць разам з блізкімі.

А. Якімовіч падводзіў чытачоў да высновы пра адмысловую ролю ліставання ў жыцці чалавека пачатку XX ст. З усягопрачытанага эпісталарыя яго персанаж-падлетак і іншыя героі аповесцей атрымлівалі бездзянь фактаў, якія парушалі звыклы лад мыслення, вымушалі пільней паставіцца да некаторых праблем сучаснасці (цэнзура, праца прапагандысцкай машыны, рэальная постаць ворага, франтавы побыт, сутнасць татальнай вайны). Напрыклад, ліст з фронту ад бацькі прымусіў Петруся паразважаць над некалькімі дyleмамі, бо яго крэўны пісаў: «Ніколі раней не думаў ..., што змагу забіць чалавека. А вайна навучыла гэтаму. Наш салдацкі поп кажа, што забіць немца ці аўстрыяка не грэх. Немцы і аўстрыйцы не вераць у нашага бога» [2, с. 45]. Такі маральны рэалітывізм свецкай і духоўнай улад бянэжыў звычайнага хлопца, які адчуваў, што падобныя адносіны да чалавечага жыцця непрымальныя, бо залішне лёгка пераносзяцца на кожнага (незалежна ад веравызнання, нацыянальнай прыналежнасці, светапогляду). Пазней бацька Петруся, апавядаючы сваёй сям'і пра ўласны ваенны вопыт, недвухсэнсоўна выказаўся па гэтым жа пытанні: «гоняць у бой, як тую скаціну. А за што? Адны за веру і цара і другія за тую ж веру і цара, хоць ён у іх і кайзерам прызываецца. Дык няхай ён згарыць, той цар, каб за яго гэтуткі людзей перабіць ды перакалечыць. А бог жа адзін і ў нас, і ў немцаў» [3, с. 250]. Згаданая вышэй цытата, прынамсі, гучыць шырэй, чым простая ілюстрацыя пэўнай запраграмаванасці аповесцей А. Якімовіча на ўзгадаванне ў тагачаснага чытача пачуццяў класавай салідарнасці ды інтэрнацыяналізму (як канстанты савецкай ідэалогіі).

Паказальна, што слова пра вайну, вуснае, напісанае ці надрукаванае, моцна прыцягвала ўвагу персанажа, далёкага ад яе падзей; асабліва, калі сэнс такога слова быў абсалютна супярэчлівым. Слухаючы апаведы франтавікоў, чытаючы іх допісы, Пятрусь ды персанажы-вяскоўцы здзівіліся: «калі верыць газетам, немцаў ужо даўно перабілі ўсіх чыста. Хто ж тады ваюе з нашымі салдатамі?» [2, с. 66]. Асабліва каштоўным для галоўнага героя аповесцей «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» быў апавед яго бацькі – салдата расійскага войска, які прайшоў праз пакуты нямецкага палону. Поўны натуралістычнай дэталізацыі, просты па форме, але глыбокі па змесце, наратыў уваходзіў у адмысловы дыялог з усім пачутым і пабачаным Петраком за час вайны. Хлопца ўразілі высновы бацькі пра сутнасць сучасных баявых дзеянняў: «я мала пабыў у самым пекле вайны, але хапіла і таго ... Расказвалі раней старыя людзі пра турэцкую вайну. Дык там што – пухкалі са стрэльбаў адзін у другога. Ні кулямётаў, ні ярапланаў з дырыжаблямі яшчэ не ведалі. Больш на штык спадзяваліся. А цяпер да штыка рэдка калі і даходзіла. Бо пакуль ты даб'яжыш да немца са штыком, ён у цябе дзясяткі куль з кулямёта выпусціць» [3, с. 248].

Акрамя ўздзеяння вуснага ці пісьмовага слова звычайны чалавек адчуваў на сабе нейкі таямнічы ўплыў візуальных вобразаў, якія тыражаваліся ўладамі: «стараства прывёз некалькі вялізных аркушаў паперы са страшнымі малюнкамі на іх ... немцы ў жалезных касках вешалі і растрэльвалі мірных людзей, узнімалі на пікі маленькіх дзетак» [2, с. 93]. Персанажы А. Якімовіча, якія патрапілі пад нямецкую акупацыю ў 1918 г., атрымалі магчымасць параўнаць вобраз немца, прапанаванага расійскай прапагандай, і кайзераўца, які ў рэальнасці прыйшоў на яго зямлю. Высветлілася, што немец-салдат усё ж меў чалавечае, а не д'ябальскае аблічча. Аднак яго паводзіны як раз нагадвалі пра ўсё інфернальнае, што падавалася ў згаданых малюнках-плакатах. Амаральныя адносіны да мірнага насельніцтва падтрымліваліся нямецкай уладай усіх узроўняў, якая імкнулася да татальнага карыстання чалавечымі рэсурсамі і матэрыяльнымі каштоўнасцямі зваёванага краю (поруч з аповесцямі А. Якімовіча ў гэтым кантэксце варта згадаць раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары», аповесць З. Бядулі «Набліжэнне»).

А. Якімовіч падкрэсліваў складаныя пачуцці герояў-франтавікоў, калі размова датычылася немца-вайскоўца. З аднаго боку, у аповесці «Цяжкі год» яскрава паўстае думка пра спачуванне чалавеку, роўнаму сабе па сацыяльных функцыях, выконваемых у кайзераўскай Германіі (працаўнік у мірным жыцці, «гарматнае мяса» на вайне). З другога, узнікала пачуццё нянавісці, асабліва калі немец-вайсковец, выконваючы загады, пераходзіў плыткую мяжу, якая падзяляла баявыя дзеянні, што ішлі па пэўных правілах, і масавае забойства, якое парушала нормы міжнароднага гуманітарнага права. Асабліва апавядальніка абурала «вынаходніцтва» нямецкіх сапёраў, якія прыгадалі практыку выкарыстання «воўчых» ямін: «яны рабілі такія пасткі перад сваімі акапамі. Капалі глыбокія ямы, набівалі ў іх вострыя жалезіны або калы, зверху прыкрывалі галлём» [3, с. 253]. Падкрэслім, што айчынная проза пра Першую сусветную вайну не замоўчвала тэму зверстваў, неабгрунтавана жорсткіх паводзін пад час вайны. Імкнучыся да аб'ектыўнасці, З. Бядуля, А. Гародня, М. Гарэцкі, К. Чорны сведчылі, што нялюдскія паводзіны (у дачыненні да ворага, цывільнага, бежанца), на жаль, ядналі салдатаў па абодва бакі нейтральнай прасторы.

Падсумоўваючы сказанае вышэй, адзначым, што аповесці «Канец сервітуту» і «Цяжкі год» А. Якімовіча – творы, якія адмыслова ўваходзяць у знаны шэраг беларускіх кніг, прысвечаных Першай сусветнай вайне. Абраны аўтарам ракурс (апавед пра падлетка на шляху сталення ў скла-

Література

- Z.I. Tratsiak**

Супаставіўшы дванаццаць версій твора, мы палічылі патрэбным падзяліць іх на пяць груп (**A**, **B**, **C**, **D** і **E**).

Да першае (**A**) групы мы адносім варыянты тэксту літаграфаванага выдання: **A 1** – літаграфія; **A 2** – рукапісная копія літаграфіі; **A 3a** і **A 3b** – транслітараваныя копіі невядомай сёння літаграфіі **A 3** – “першая мінская транслітараваная копія літаграфіі” і “другая мінская транслітараваная копія літаграфіі”).

Тэксты гэтае групы ў цэлым адпавядаюць (з невялікімі выключэннямі) варыянтам іншых групаў. Перадусім, **B**. Асноўная адметнасць групы **A** – наяўнасць страфы, у якой просьба “правільна” адказаць на пытанне “рэферэндума” дапаўняецца заклікам далучыцца да Людвіка Мераслаўскага з жаўнерамі, г. зн. да паўстання. Больш значныя адрозненні маюцца з варыянтамі групаў **C**, **D** і **E**.

Ёсць падставы лічыць, што гэтая рэдакцыя твора – самы ранні, першасны варыянт *Гутаркі...*

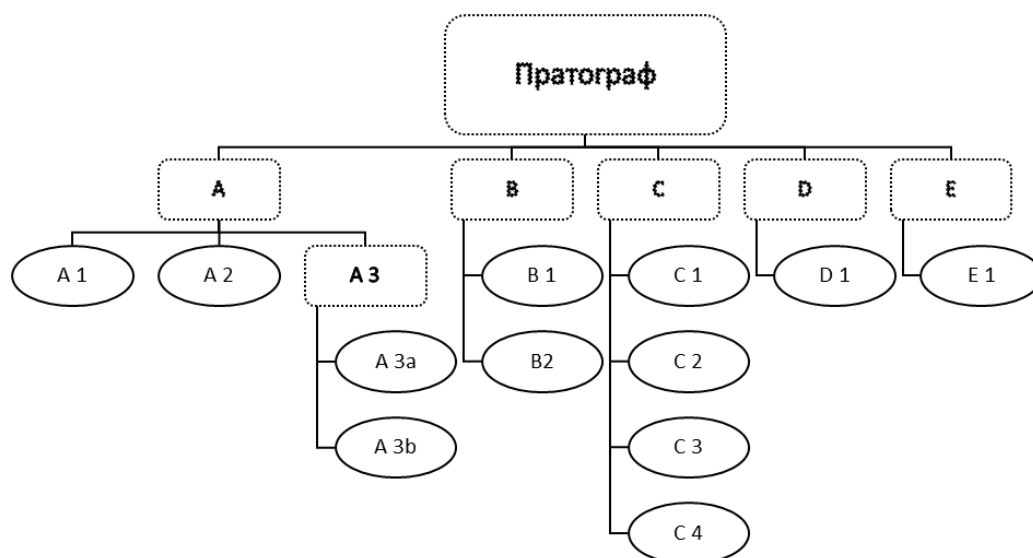
У асобную групу (**B**) мы палічылі патрэбным аднесці два рукапісы, якія хоць і даволі блізкія да групы **A**, але ў іх адсутнічае характэрная страфа, у якой згадваецца Л. Мераслаўскі. (Калі варыянты групы **A** паходзяць ад рукапісу, які мог быць аўтарскім ці блізкім да аўтарскага і адно “сапсаваныя” страфой, дзе згадваецца Л. Мераслаўскі, то варыянты групы **B** узнёўлены “на слых” паводле гэтакага ж самага ці падобнага рукапісу). 1. **B 1** – “кобынскі” рукапіс; 2. **B 2** – “лепельскі” рукапіс гутаркі (з “донесення” Васіля Лужынскага).

Трэцюю (**C**) групу складаюць наступныя друкаваныя і рукапісныя варыянты: 1. **C 1** – “пазнанскае” выданне; 2. **C 2** – публікацыя ў львоўскай газеце “Dziennik Literacki”; 3. **C 3** – “уроцлаўскі” рукапіс (з “анталогіі” Налэнч-Дабравольскіх); 4. **C 4** – “кракаўскі” рукапіс (са збораў Юзафа Багдана Залескага).

Гэтыя варыянты *Гутаркі...*, апрача таго, што з’явіліся ў друку ў 1861 г., маюць характэрныя пазнакі-даты: у “анталогіі” Налэнч-Дабравольскіх – “1861 г. 9 Маіа”. Асноўнае, што вылучае тэксты гэтае групы ад іншых, – гэта наяўнасць строф, у якіх ідзе гаворка пра ўяўны “рэферэндум” і просьба пакінуць піць гарэлку, каб “*rozumi nie zduryci*”, як давадзецца выбіраць сабе “*dolu*”. Уласна, дзеля гэтага і пісалася *Гутарка...* Важнае таксама тое, што ва ўсіх іх маюцца “дадаткі”, якія відавочна былі дапісаныя пасля абнародавання царскага маніфеста ад 19 лютага 1861 года.

Чацвёртая група (**D**) – гэта расейскі пераклад твора – *Хутёръ Старого дѣдѣ. Писалъ бѣлорусскій мужикъ*. Адпавядаючы ў асноўным “пазнанскаму” выданню, дадзены варыянт асобнымі строфамі збліжаецца з “парыжскім” (гаворка пра тых пяць строф, якія вылучаюць гэтае друкаванае выданне). Больш за тое: расейскі пераклад мае дзве страфы, які адсутнічаюць ва ўсіх іншых вядомых сёння выданнях і рукапісах, але выдатна дапаўняюць згаданыя вышэй пяць строф “парыжскага” выдання. Калі дапусціць, што пераклад зроблены з пэўнага беларускага арыгіналу, то можна думаць, што існавала яшчэ адна версія твора.

Да апошняе, пятае (**E**) групы мы аднеслі “парыжскае” выданне. Асноўная адметнасць – выкасаваныя ў двух месцах згадкі пра “рэферэндум”, а таксама наяўнасць пяці строф, у якіх ідзе гаворка пра тое, што вольнасць сялянам жадалі даць “добрыя паны”, а вымусілі маскаля гэта зрабіць “пранцузы” – пераможцы крымскае вайны. Тэкст, відавочна, перапрацаваны пасля апублікавання рэформы 19 лютага 1861 года.



[Рукапісы] **A, B, C, D і E** – гэта невядомыя сёння копіі пратографа.

A 1 – *Od staraho dzieda: Hutorka staraho Dzieda na Biełarusi*. [Без м. і г.] – літаграфія. (LVIA, f. 1248, ар. 2, b. 1497).

A 2 – *Od staroho dzieda: Hutorka staraho dzieda na Biełarusi*. Рукапісная копія літаграфіі. (LMAVB, f. 22, b. 2).

A 3 – невядомая сёння літаграфія.

A 3a – *Гуторка старога Дзieda*. Першая мінская транслітараваная копія літаграфіі. (ГАРФ, ф. 109, оп. 36: 1 экспедиция. 1861 г., д. 322).

A 3b – *Гуторка старога Дзieda*. Другая мінская транслітараваная копія літаграфіі. (РГИА, ф. 1282, оп. 1, д. 25).

B 1 – *Hutoryka staroho dzieda 1861 r. z Kobrynia*. Кобрынскі рукапіс. (LVIA 378, PS. 1864, b. 106, l. 12–13v).

B 2 – *Hutarka staroho Dzieda*. Лепельскі рукапіс. (ГАРФ, ф. 109, оп. 36, 1 экспед. 1861, д. 303, ч. 6, л. 121–122v).

C 1 – *Hutorka staroho dzieda*, nakładem A. Kurnatowskiego z Imbierowa pod Obornikami; czcionkami N. Kamieńskiego i Spółki w Poznaniu, 1861 r. “Пазнанскае” выданне. (ГАРФ, ф. 109, оп. 36, 1 экспед. 1861, д. 322).

C 2 – *Hutorka staroho dzieda*, „Dziennik Literacki” (Lwów) 1861, nr 89 (8 listopada). Публікацыя ў львоўскай газеце.

C 3 – *Hutorka staroho dzieda*. Уроцлаўскі рукапіс. (ZNiO, sygn. 14708/III, k. 133–135).

C 4 – *Hutorka staroho dzieda*. Кракаўскі рукапіс. (BJ, sygn. 9288^{III}, k. 85–88).

D 1 – *Хутёр Старога дьдзя: Писаль бѣлорусскій мужикъ*. Расейскі пераклад *Гутаркі...* (LVIA 439–1–11, l. 54–55v).

E 1 – *Hutarka staroho dzieda*, Paryż 1862 r. Lutego 27/15 dnia. “Парыжскае” выданне. (LVIA 1248–2–1497, l. 234–247v; LVIA 438–1–290, l. 16; НГА РБ у Гродне, ф. 1, воп. 22, спр. 1121, арк. 401–418v).

На нашу думку, у 1860 – пачатку 1861 года на аснове першаснага тэксту *Гутаркі...* (відаць, не пратографа, а пэўнае копіі) рыхтавалася літаграфаванае выданне твора, якое мы аднеслі да групы **A**. (Дакладных звестак хто і калі напісаў *Гутарку старога дзieda на Беларусі*, пакуль не выяўлена [гл.: 1, 292–294; 2, 58–63]. Але, думаецца, не аўтар займаўся падрыхтоўкай літаграфаванага выдання). Яшчэ З. Тальвірская сцвярджала, што літаграфія і “кобрынскі” спіс – гэта найбольш раннія варыянты беларускага твора. І аргументавала гэта тым, што яны найбольш адпавядаюць літоўскаму *Pasaka Senelio Surasze Wargdienelis isz Lietuwos* (2, 52). Пагаджаемся з дадзенай думкай. Не пярэчыць гэтаму і наяўнасць у літаграфіі страфы (яна магла быць дададзена пад час падрыхтоўкі літаграфіі да друку) з заклікам далучыцца да жаўнераў Л. Мераслаўскага, г. зн. да паўстання, што ў пэўнай ступені парушае лад твора, скіраванага на “падрыхтоўку” сялян да “рэфэрэндума”. (Афіцэрская школа Л. Мераслаўскага дзейнічала з 1859 года і рыхтавала яна, вядома, не агітатараў рэфэрэндума, а менавіта кіраўнікоў паўстанцкіх аддзелаў). З. Тальвірская справядліва звярнула ўвагу, што ў “тэкстах печатных” маюцца “значительные дополнения о крестьянской реформе”; г. зн. узніклі яны пасля таго, як царскі маніфест ад 19 лютага 1861 года быў абнародаваны.

А вось у літаграфіі, а таксама ў тэкстах групы **B** і асобных тэкстах групы **C** мы не знаходзім радкоў, у якіх бы ішла гаворка пра сялянскую рэформу 1861 года: тут адназначна сцвярджаецца: маскалі хочуць, “*Kab nas rany piñnowali*”, г. зн. пра аніякае скасаванне паншчыны аўтар (ці аўтары) яшчэ не чулі.

Усё гэта можа быць сведчаннем таго, што *Гутарка...* узнікла напярэдадні рэформы 19 лютага 1861 года і адна з першых рэдакцый твора зафіксаваная ў літаграфіі.

Сёння вядомы чатыры варыянты гэтае рэдакцыі: сама літаграфія, рукапіс, які – вельмі верагодна – з’яўляецца копіяй літаграфіі, а таксама “кірылічная” транслітарацыя (у двух варыянтах) блізкага (але не ідэнтычнага!) да літаграфіі спісу твора (ці – хутчэй – іншай літаграфіі).

Увогуле, для гэтае групы тэкстаў характэрна больш-менш паслядоўнае адлюстраванне на пісьме акання. Гэта найбольш поўна выяўляецца ў самой літаграфіі: *od staraho, sabie, mahiŭtach, patreba, Palak, Maskal, dabra* і інш. (але: *blokotu, Ojczyzna, hutorki, po, pomochoczy, toho* і інш.). У рукапісе аканне перадаецца радзей. Тое самае можна сказаць і пра транслітараваныя тэксты: праўда, тут на адлюстраванне акання, магчыма, уплывала расейская мова пісараў. Транслітарацыі, дарэчы, зробленыя паводле аднаго і таго ж асобніка літаграфіі, але рознымі людзьмі: копія жандарскага палкоўніка Барыса Рэйхарта выканана малавопытным пісарам: спалучэнне *dzie-* ён часта перадаваў як *dzie-*, *-сса* як *-цця* ці *цься*, *-наје* як *-наіе*, *й яе вѣ* ці як *у*. Другая транслітараваная копія, прызначаная для канцылярыі міністра ўнутраных спраў і завераная мінскім віцэ-губернатарам А. Лучынскім ды прыгатаваная – вельмі верагодна! – на аснове папярэдняе, крыху па-іншаму перадае названыя спалучэнні: *dzie-* як *дзѣ-*, *-сса* як *-цця*, *-наје* як *-наіе*, *й яе вѣ* і як *у*, хоць

гэта паслядоўна не вытрымліваецца і пісар часта паўтарае тое самае напісанне, што было ў зыходнай копіі. Варта было памыліцца “транслятару” палкоўніка Б. Рэйхарда, як тое самае паўтараў пісар віцэ-губернатора А. Лучынскага: гл., напрыклад, перастаўленыя радкі ў страфе “И|пранцузъ якъ робиу згоду” альбо памылковае напісанне *шолдзы* (замест *szoldry*).

Сцверджанне палкоўніка Б. Рэйхарта, што копія прыгатаваная паводле літаграфіі, выклікае пэўныя пытанні: 1. Чаму ў транслітараваным тэксце адсутнічае праявічны ўступ *Od staraho dzieda?*; 2. Чаму назва твора падаецца недакладна (замест *Hutorka staraho Dzieda na Bielarusi – Гуморка стараго Дзѣда*); 3. Чаму гутарка *Czy znajecie, mai dzieci* падпісана *Dzied*, хоць у вядомай літаграфіі, а таксама ў рукапісе такога падпісу няма.

Маем падставы меркаваць, што мінскія жандары мелі ў сваім распараджэнні ці то нейкую іншую літаграфію (не тую, што захоўваецца ў Літоўскім дзяржаўным гістарычным архіве (LVIA, f. 1248, ар. 2, б. 1497), ці то пісар недакладна скапіраваў (транслітараваў) яе. Наступныя прыклады могуць пацвердзіць, што дзеля транслітарацыі пісары мелі адрозны варыянт літаграфіі:

Літаграфія	Другая мінская транслітараваная копія
Chacieŭ Palak dać	Палякъ хоцѣвъ даць
pałahaci	памагаць
zwajewaci	зваеваць
znajeć	знае
nazywajeć	назвае
Bucim dla takoj przyczyny	Бадца для такой прычыны
Nasić boty, strycca, bryci – Choć nie majesz czym prażyci	Насиць боты, стрыцца брыцца Хоць ніе маешъ чимъ прожицца
Abdzierajuć i катуjuć	Абдзираюць и катуюць
Akcyzju postanowili	Акцизавъ постановили
wybiwacca	выбирацца
Każnomu	Каждому
Czy być Źżo z Maskalami, Czy znowu żyć z Palakami?	Чи жиць ужо зъ маскалями Чи зноу жиць зъ палякамі
Kažin	Коженъ
kažnaho	каждого
U dwor im akzekucyiu stawiuć	У дворъ имъ акзекуції ставяць
szwydczej	бардзей

Тагачасная памнажальная тэхніка дазваляла ўносіць праўкі. Магчыма, заўважыўшы ў адбітках памылкі і недакладнасці выдаўцы паправілі надпіс на камені, а таксама дадалі невялікі праявічны ўступ.

Вядома, не ўсе памылкі ўдалося паправіць: напрыклад, ва ўсіх вядомых версіях, звязаных з літаграфіяй, сустракаем слова *lichota* (*лихота*). Капіравальнікі сумленна перапісалі яго, хоць у арыгінале, відавочна, павінна было быць *lichoha*: невыразна напісаная літара *h* увяла ў зман капіравальніка і рукапіснае копіі літаграфіі (А 2), і транслітараваных яе копіі.

Звернем увагу яшчэ на адну лексічную асаблівасць аналізаваных намі тэкстаў – ужыванне слова *taj/tay/mai*. Яно шматразова сустракаецца ў літаграфіі, у рукапісе і транслітарацыях. Праўда, уласна ў *Hutorcy staroho dzieda na Bielarusi* толькі двойчы (“*Tay lichota nauczae*”, “*Tay i Niemсой zwajawali*”). Затое ў невялічкай прадмове да выдання яно ўжыта тройчы, а ў гутарцы *Czy znajecie, mai dzieci* ажно дзесяць разоў. Ці азначае гэта, што дадзеныя тэксты належаць аўтару-выдаўцу літаграфіі, які апрача таго, што ўключыў у выданне свае тэксты, адметнасцю свае гаворкі “пазначыў” нават *Hutorku staroho dzieda na Bielarusi*?

І ўжо зусім складаную для вырашэння праблему ўяўляе ўжыванне слова *taj* у “пазнанскім” выданні твора (“*Taj lichoha nauczae*”). Наўрад ці адбылося гэта выпадкова: хутчэй за ўсё “паходзіць” гэтае слова з літаграфіі (ці пратографа) і можа сведчыць пра залежнасць “пазнанскага” выдання ад літаграфіі (ці пратографа). Тым самым маем яшчэ адно пацвярджэнне першаснасці групы тэкстаў, якую мы назвалі А.

Гутарка... была напісаная сілабічным 8-складовікам з парнай жаночай рыфмоўкай. Прычым 8-складовік вытрыманы дасканала. У літаграфаваным выданні мы выявілі толькі 8 выпадкаў, калі замест 8-складовіка з’яўляюцца 7-складовікі (2), 9-складовікі (5) ці 10-складовік (1).

Варта спыніцца на кожным выпадку “парушэння” сілабічнае сістэмы, каб упэўніцца, што з’явіліся яны з-за памылак ці “правак-рэдагавання” перапісчыка, што яны не аўтарскія.

1. У радку *Czynoŭniki jaho zbytkujuć* слова *jaho* маецца толькі ў варыянтах групы А. У іншых групах ужываецца альбо *usie* (все), альбо *ŭsio*. І хоць не заўсёды пазначаецца, што *ŭ* гэта зычны, але відавочна не можа быць гаворкі пра ўтварэнне дадзеным гукам складу.

2. Памыліўся перапісчык, калі ў радку *Lepsz w Boha paprasicie* падаў прыназоўнік *u* як *w*. Ва ўсіх іншых версіях падобнае памылкі няма.

3. Магчыма, памылкова ў варыянтах групы А запісана слова *zdausia* ў радку *Pakul Prancuz nie zdausia*, бо ва ўсіх іншых версіях твора ўжываецца слова *paddaŭsia*.

4. Варыянт *nie zastupiŭsia* ў радку *Za Maskala nie zastupiŭsia* сустракаецца ў большасці версій *Hutarki...*, аднак ужывае ў А 3а, А 3б, В 1, С 2, С 3 слова *ustupiŭsia* паказвае, што колькасць складоў тут адпавядае аўтарскаму 8-складовіку (у С 1 рэдактар дзеля захавання 8-складовіка нават пайшоў на змену сэнсу выказвання: *Za Maskala zastupiŭsia*).

5. Колькасць складоў у радку *Jak ich u Sybir wałaczyli* змяняецца да васьмі ў большасці версій *Hutorki...* дзякуючы замене прыназоўніка *u* на *ŭ*. (Тут магчыма таксама, што гук [i] “ператвараецца” ў *j*).

6. Падобнае назіраем і ў радку *Jak usiu szlachtu kasawali*: слова *usiu* ў асобных версіях замяняецца на *ŭsiu* ці *wsiu*.

7. Радок *U dwor im akzekucyiu stawiuć* з “дадатковай” колькасцю складоў паўтараецца амаль ва ўсіх версіях твора. Аднак С 1 і С 2 захавалі “правільную” форму: *Agzekuciju u dwor stawiać*.

8. Таксама і ў радку *Z Maskalami dabra nie budzie* праблема лішняга складу вырашаецца дзякуючы іншым, апрача А, групам рэдакцый *Hutarki...*: *Z Maskalom dabra nie budzie*.

Дзеля захавання рытмічнага малюнку твора аўтар карыстаўся разнастайнымі прыёмамі. Вельмі часта ён ужывае сінярэзу: прыназоўнік *u* (зрэдку нават *u* напачатку слова) пасля зычнага ператвараецца ў *ŭ* (*w*): *Da zaraz ŭ kości ujeusia*; *Ŭ aboz wazić usio zboże*; *Jedź ŭ kałodce da pryjomu*; *To naylepszych w turmu ciahnie*; *Jak Prancuz paszoŭ ŭ niewolu*; *Tady Maskal znoŭ wziiaŭ wolu*; *Bo Niemiec w chydrość uszyŭsia*. Але гэта не заўсёды адлюстравана на пісьме, бо аўтарскую літару *ŭ* перапісчыкі выкарыстоўвалі дастаткова адвольна. Заўважым яшчэ, што з дванаццаці тэкстаў, якія мы разглядаем, толькі ў сямі ўжываецца літара *ŭ*. Найбольш часта – у рукапіснай копіі літаграфіі (77 разоў); ва “уроцлаўскім” спісе – 69; у самой літаграфіі – 68; у “пазнанскім” выданні – 63; у “кракаўскім” спісе – 61 (але тут гук [ŭ] яшчэ 12 разоў перададзены літараю *w*. У “парыжскім” выданні і ў газеце “Dziennik Literacki” (відавочна з-за адсутнасці адмысловага знака) дзеля абазначэння ў нескладовага толькі спарадычна выкарыстоўваліся дыякрытычныя знакі *u'*, *ŭ* ці *ŭ*.

Пэўную цікавасць выклікае выкарыстанне аўтарам дзеясловаў з інфінітыўным постфіксам *-ci* дзеля ўтварэння формаў простага будучага часу. На нашу думку, гэта адметны аўтарскі сродак захавання жаночае рыфмоўкі і адначасна 8-складовіка. Характэрна, што ён паслядоўна ўжываецца ў ранніх версіях твора (А 1, А 2, А 3а, А 3б, В 1, С 1, С 2, С 3 і С 4), а вось у версіі В 2 і Е 1 захаваліся толькі адзінкавыя выпадкі ўжывання дзеясловаў на *-ci*.

Хоць *Гутарка старога дзеда* даўно вядомая гісторыкам літаратуры, але нельга сказаць, што яна стала аб’ектам пільнае ўвагі даследнікаў. Мы, аднак, верым, што публікацыя Т. Настульчыкам значнае колькасці беларускіх тэкстаў Паўстання 1863 г. паспрыяе як больш адэкватнаму асэнсаванню і самога Паўстання, так і адкрыццю новых беларускіх твораў эпохі.

Літаратура

1. Кісялёў, Г.В. Агітацыйная публіцыстыка 1860-х гадоў / Г.В. Кісялёў // Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў у двух тамах, т. 2: Новая літаратура: другая палова XVIII–XIX стагоддзёў / пад навук. рэд. У.І. Мархеля, В.А. Чамярыцкага. – Мінск, 2007. – С. 291–313.
2. Тальвирская, З.Я. Некоторые вопросы общественного движения в Литве и Белоруссии в конце 50-х – начале 60-х годов и подпольная литература / З.Я. Тальвирская // Революционная Россия и революционная Польша (вторая половина XIX в.): сборник статей / под ред. В.А. Дьякова, И.С. Миллера, Н.П. Митиной. – Москва, 1967. – С. 5–77.
3. Nastulczyk, T. Gawęda starego dziada – Hutorka staroho dzieda: studium bibliograficzno-edytorskie literatury polsko-białoruskiej XIX wieku / T. Nastulczyk. – Kraków, 2017. – 286 s.

M.V. Khaustovich

University of Warsaw

e-mail: m.khaustovich@uw.edu.pl

The lithographic copy of the "Speech of the Old Grandpa in Belarus" in the context of its manuscripts and published versions

Key words: January Uprising, Belarusian propaganda literature, protograph, publishing editing, problems of attribution.

The article analyses the textological questions of the "Speech of the Old Grandpa", and attempts to classify the twelve versions of the text. The analysis of the text suggests that its lithographic edition is closest to the original

РУССКАЯ ПРОЗА В СИТУАЦИИ АКСИОМОДЕРНА

Ключевые слова: литературная ситуация, аксиомодерн, Прилепин, *Семь жизней*.

Аннотация: В статье рассматривается современная литературная ситуация в контексте аксиомодерна – ключевым признаком которого является «особая роль ценностей и традиций, гарантирующих возможность гражданских конвенций». Автор считает, что эта ситуация с наибольшей очевидностью проявляется в смысловой структуре и художественной форме книги З. Прилепина «Семь жизней».

Попытки осмысления современной литературной ситуации почти всегда кажутся бесперспективными. Первая причина – в общеизвестном поэтическом «лицом к лицу лица не увидать...». Сегодня подобные попытки затрудняются еще и тем обстоятельством, что публичное пространство просто раздавлено констатациями «попсовизации» культуры в целом и литературы в частности, и разного рода сентенциями, суть которых – переживания по поводу постмодерного искажения культурной традиции, катастрофического падения читательского интереса или подчиненности литературного процесса разным проявлениям давления книжного рынка. Сетования нарастают, разрастаются, а ситуация тем временем меняется. В 2016 году известный российский политолог и религиозный социолог А. Щипков заговорил о приближении эпохи аксиомодерна – «одним из признаков которого является особая роль ценностей и традиций, гарантирующих возможность гражданских конвенций» (Щипков А. Спор славян между собою / Литературная газета. № 3-4 от 28.01.2016). Сегодня радикальные настроения, квазирелигиозность, разнообразие форм информационной агрессии и изощренность информационного контроля, перечисленные ученым и публицистом как признаки завершения постмодерна, кажется, достигли кульминации. В результате на всех уровнях литературного развития (от «сететуры» до интеллектуального романа – от Д. Донцового до А. Мелихова) происходит реанимация аксиологической природы художественного творчества – возвращение к аксиологическим доминантам пушкинской поры, к системе абсолютных всеобщих ценностей (онтологических, познавательных, деятельностных, практических, прагматических, этических, эстетических, коммуникативных и т. д. [2]. Все это – свидетельства того, что предсказание А. Щипкова сбывается. Хотя пока писательские позиции формируются на основе разных аксиодоминант, могут проявляться с большей или меньшей очевидностью или интенсивностью. Так, даже огромный по объему мягкообложечный или глянцевоый литературный поток, обслуживающий священную в обществе потребления досуговую сферу и как институциональную выполняющий развлекательную функцию, вынужден в форме констатаций напоминать массовому читателю о деятельностных, как минимум, или футурологических, как максимум, ценностях.

«Интеллектуалы»-прозаики, наоборот, «затишают» в аксиологических спорах – уже не столь решительно заявляют о своих «жестко элитарных» (А. Щипков) взглядах и позициях. Причина – вынужденная оглядка на усталого читателя. А читатель действительно по-иному стал воспринимать однообразные наставления «знатоков» современной реальности. Года два назад студентка второго курса по поводу аксиологического содержания популярной беллетристики (от В. Пелевина до Л. Улицкой), предлагающей массовой аудитории легко узнаваемого героя, пытающегося установить контакт с новой, если мягко говорить, весьма недружелюбной по отношению к обычному человеку реальностью в соответствии со своим разумением, написала почти высокомерно: «Кому может быть интересен этот пубертатно-недозрелый взгляд на жизнь? ».

Но феноменальность ситуации аксиомодерна заключается в том, что действительными лидерами литературного развития, вопреки невероятной интенсивности промоушену и давлению реальной рыночной экономики, становятся писатели, которые привлекают и удерживают читательскую аудиторию и без пиар-поддержки. Например, наши студенты много лет читают московского прозаика А. Уткина, петербуржца Г. Садулаева, сибиряков М. Тарковского и Р. Сенчина. В центре их внимания – З. Прилепин. Сколько споров вызвал роман «Обитель» (2014) – «роман о человеке», о сложнейшем процессе «осмысления собственной сущности», в результате которого герой приходит к заключению о статичности русского национального характера, спасительно проявляющейся в те исторические моменты, когда «облетает цивилизационная шелуха» (Канал «Санкт-Петербург», «Выбор Германа» – эфир 18. 05. 2014)! И далее З. Прилепин ведет литературу и своего читателя именно в этом, аксиомодерном по сути, направлении. В 2016 году его литературной биографии появляется сборник из 10 рассказов под названием «Семь жизней». Публикация эта значительная и интересна не только как этап творческой эволюции писателя, но как одно

из самых значительных литературных событий года, уникальный факт литературной жизни, который в полной мере соответствует бахтинскому представлению о «творческом деянии», в котором выразилась глубинная связь между «миром жизни и миром культуры» [3, с. 68-69]. Чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать смысловую структуру и речевую форму завершающего сборник рассказа. «Семь жизней» состоит из семи частей, каждая из которых могла бы претендовать на самостоятельность, ибо трудно найти общее в истории служения деревенского священника и в повествовании о фронтовых буднях офицера-ополченца, в почти лирическом описании одиночества успешного сорокалетнего «богача», заработавшего на домик на берегу океана, и в трагической самоиронии спившегося преподавателя литературы. Единство повествования подчеркивается вполне традиционными хронологическими маркерами, в которые З. Прилепин вдохнул новые жизненные смыслы. Так, в каждой новелле в разные моменты обязательно появляется замечание, что описываемые события, состояния происходят, случаются накануне зимы. Только однажды уточняется – в феврале, в народных поверьях самый лютый зимний месяц. З. Прилепин возвращает читателя к допушкинской фактуре слова «зима», обозначающего время, когда может замереть и без того медленное течение жизни, когда предельно увеличивается дистанция между человеком и его окружением, когда человек может подойти почти вплотную к пределам жизни. В ядерной зоне семантического поля, сформированного вокруг существительного «зима», оказываются скупые и редкие, жестко разграниченные обозначения цветов и запахов. Общеизвестно, цвет в мировой общекультурной традиции семантизирован. В прилепинском тексте господствует цветовой контраст *черный – белый*, объединяющий цвета ахроматические. Этот контраст превращается в единый символ исчезновения не поддающегося рациональному объяснению воздействия духовной энергии цвета, т. к. «применительно к белому, черному или серому можно говорить лишь о различиях в степени светлоты» [4, с. 81]. Традиционно *черный* выражает связь с будущим временем и непознаваем, поэтому финальное вытеснение *белого* превращается в знак завершения какого-то масштабного жизненного цикла [7, с. 68], что вполне резонирует с тем образом времени и пространства, ради которого и был создан ключевой художественный концепт, вызывающий ассоциации с древними языческими преданиями: «Перед кончиною вселенной настанет зима и нестерпимый холод, подуют суровые ветры и солнце потеряет силу своего благотворного влияния на природу» [1, с. 185–186].

Вторым не менее значительным хронологическим маркером становятся запахи – мощнейшее средство выражения физиологического состояния мира, интенсивности бытия, эксплуатируемое со времен Пушкина средство передачи человеческого мироощущения. Время, образ которого создает З. Прилепин, отчетливо обнаруживает себя в двух запахах: внеистребимом *кислом, пропитывающем всего тебя, всю твою одежду, всю твою комнату* [6, с. 226] или в парном запахе *недельного перегара*, от которого *небольшая птица рискует ослепнуть* [6, с. 43]. Каждый из этих запахов может превратиться в *смерд* [6, с. 59] – напоминание о неумолимом присутствии смерти. Художественный смысл этих деталей опять подчиняется единству замысла: это уничтожающее достоинство и волю человека знаки деградации, запахи замкнутого пространства, избавиться от которых можно попробовать только с помощью отрезвляющей *ледяной воды* [6, с. 59].

Для формализации целостности текста писатель использует технику, навевающие воспоминания о поэтике постмодернизма. Шесть основных сюжетов в сильной позиции лишает красной строки, композиционного знака, демонстрирующего логическое разделение текста на части, объединенные мыслью, темой, развитием сюжета. Визуальные скрепы, которые сегодня нередко используются для трансляции целостности медийного гипертекста, и в данном случае фиксируют сюжетное единство. Причем, у Прилепина эффективность этих текстовых элементов может усиливаться редкой формой повтора, способной диалогизировать повествование: «... и создается такой звук, словно одна птица **уговаривает** другую птицу (высказывание повествователя).

*Не надо меня **уговаривать*** (реплика персонажа).

Все решения приходят сами» [6, с. 238].

Все это заставляет воспринимать повествование как бесконечный сон о жизни, в котором «*без шва*» одна полная статика зарисовка неторопливо сменяет другую [6, с. 248], усиливая тяжелое ощущение пограничности современного бытия, почти утратившего способность к динамике. Но как традиционалист З. Прилепин находит возможность, основания для преодоления ощущения безысходности. Трагизм созданной картины бытия снимается последним, седьмым, кольцевым почти мистическим сюжетом, посвященным «*неслучившейся*», «*несбывшейся*» [6, с. 249] жизни, которая также замерла в предощущении зимы и фиксируется только в почти иллюзорном речном отражении. А хрупкая водная поверхность ассоциируется с зеркальной выпуклостью старорусской речушки, на берегах которой великим Ф.М. Достоевским был написан самый таинственный роман о русском человеке.

Ассоциация эта кажется запрограммированной. Очевидно, что для З. Прилепина после «Обители» вполне естественно и логично, несмотря на почти чеховскую малолюдность его рассказов, и в этом случае единственным сюжетообразующим принципом становится принцип Протагора «Человек – мера всех вещей». Герои рассказов – люди, которые чаще всего никого и ничего не представляют, только самих себя, но о себе они почти ничего не знают. Именно поэтому у большинства из них нет имен, которые обычно выполняют в художественном тексте функцию опознавательного ярлыка. У значительной части персонажей только прозвища, семантика которых ассоциативна. З. Прилепин почти не создает развернутых портретных описаний, нет ни одной предыстории, только сны и ощущения. Страшное ощущение *отрешенности, сиротства* [6, с. 224, 233], желание *остаться без судьбы* [6, с. 225], стремление *стать ничем* [6, с. 226], намерение *выпасть из географии годовой вниз* [6, с. 228]. Все это знакомо *счастливым и мертвым* [6, с. 227], внутри которых уже не живут *«серебро и радость»*? [6, с. 20]. Как создается такой человек? Куда он смотрит? Вперед и вверх? Или только *косится по сторонам*? [6, с. 19]. Эти вопросы мучают повествователя, поиск ответа на них связан с авторской сверхзадачей – с выявлением ценностного статуса современного человека, который уходит от соприкосновений с природой, не нуждается во взаимодействии с обществом, утрачивает любые нравственные притязания, в том числе потребность в рефлексии по поводу тех законов, которым подчинена его жизнь и представление о любви как чистой идее...

Но «... все оттенки смысла /Умное число передает» [5, с. 259]. В заголовке как смысловая доминанта обозначено число «семь». В народном сознании это магическое число надежды на счастье. В сознании православных христиан, положительно оценочные коннотации усиливаются соотносительностью с представлением о семи золотых светильниках небесного храма, явившегося св. Иоанну Богослову в Откровении, о семи Таинствах, охватывающих жизнь человека от рождения до смерти, о семи скорбях девы Марии, о семи дарах Святого духа, высшим из которых является дар Любви. Семь в повествовании-предостережении Захара Прилепина – знак надежды.

Известный московский литературовед Л.А. Трубина когда-то написала о том, что каждая эпоха имеет аксиологический центр, к которому сходятся магистральные пути художественного творчества. Видимо, сегодня ядро эпохи аксиомодерна формирует З. Прилепин со товарищи. Именно он почувствовал границу – критический предел существования замершего черно-белого пространства, заполненного запахами тлена и угасания, населенного людьми, уходящими от соприкосновений с природой, не нуждающимися во взаимодействии с обществом, утратившими нравственные притязания, представление о любви как чистой идее, потребность в рефлексии по поводу тех законов, которым подчинена жизнь человеческая. Но его сверхзадача, как кажется, восстановление тех правил, которые позволяют восстановить инстинкт самосохранения.

Литература

1. Афанасьев, А. Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. – М.: Индрик, 1996. – 639 с.
2. Барышков, В.П. Аксиология. – Саратов: Наука, 2009. – 65 с.
3. Биbihин, В.В. Узнай себя. – СПб.: Наука, 1998. – 578 с.
4. Василевич, А.П., Кузнецова, С.Н., Мищенко, С.С. Цвет и названия цвета в русском языке. – М.: КомКнига, 2005. – 216 с.
5. Гумилев, Н.С. Слово / Строфы века. Сост. Е. А. Евтушенко. – Минск: Полифакт, 1995. – С. 259.
6. Прилепин, З. Семь жизней. Новая проза. – М.: Издательство АСТ. – Редакция Елены Шубиной, 2016. – 249 с.
7. Серов, Н. Символика цвета. – СПб: Страта, 2015. – 201 с.

N.S. Tsvetova

Saint Petersburg state University
e-mail: cvetova@mail.ru

Russian prose in the axiomodern situation

Key words: literary situation, axiomoderns, Prilepin, Seven lives.

The article examines the current literary situation in Russia in the context of axiomodern - the key feature of which is "the special role of values and traditions that guarantee the possibility of civil conventions". The author believes that this situation is most evident in the semantic structure and artistic form of Z. Prilepin's book "Seven lives".

УДК 81'42:[82.0:82-93]

**ИЗУЧЕНИЕ РЕАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИНГВИСТИКИ: ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД**

Ключевые слова: интертекстуальность, литературоведение, лингвистика, интеграция, детская литература.

В данной статье предпринимается попытка обоснования интеграции литературоведческого и лингвистического подходов при изучении реализации категории интертекстуальности в современной детской художественной литературе. Авторы приходят к выводу, что при изучении детской литературы целесообразно рассмотрение понятия «интертекстуальность» и как свойства художественного текста, и как способа построения художественного пространства (стратегия создания текста детской литературы).

Художественный текст является сложным и уникальным объектом исследования. На сегодня существует более 250 различных определений понятия *текст*. Это говорит о его многомерности и свидетельствует о возможности различных подходов к его изучению. На наш взгляд, современное понимание и интерпретация художественного текста требуют не только лингвистического либо литературоведческого анализа, но синтетического – комплексного филологического подхода, что приобретает особую значимость в связи с тем, что текст рассматривается нами как многогранный феномен.

В классических филологических дисциплинах существует четкое деление на лингвистическое и литературоведческое направления, а молодых ученых нередко предупреждают о нецелесообразности выхода за пределы своего предметного поля исследования. Однако восприятие художественного текста как явления культуры лишь с точки зрения литературоведения или лингвистики представляется узким, недостаточным. Говорить о содержании художественного текста, определять его идею, проблему, образную систему невозможно без обращения к глубокому исследованию его языковой структуры, особенностям отбора автором словесных средств выразительности. В.А. Маслова отмечает, что именно «...филологический анализ помогает постичь взаимосвязь идеи и слова через образ, он помогает понять, как в фонетике, отдельных словах, метафорах, сравнениях, особенностях синтаксиса и других языковых средствах и стилистических фигурах выявляется мировоззрение писателя, его идеи, мысли, оценки, эмоции и т.д.» [5, с. 8]. Можно сказать, что филологический анализ текста учит правильно понимать смысл текста, а не просто трактовать значение слов, из которых складывается текст. Поэтому в последнее время идея интеграции литературоведческого и лингвистического подходов становится всё более актуальной. Именно такой подход позволяет сделать анализ художественного произведения глубоким и многоаспектным. Множественность интерпретаций – это своего рода сотворчество, диалог литературоведения и лингвистики на плоскости текста. Как отмечает исследователь Г.А. Камлевич, «Профессиональное прочтение художественного текста предполагает, по крайней мере, три важных аспекта: восприятие и оценка художественного произведения как факта искусства, то есть в единстве формы и содержания с учетом условности искусства и преодолением наивно-реалистического восприятия; умение дать самостоятельную интерпретацию художественного текста; наличие эстетического вкуса» [4, с. 23].

Современная художественная литература конца XX – начала XXI вв. постулирует открытость текста, диалогизм, стремление к стиранию границ между текстами, что проявляется в активном использовании интертекстуальности, которая понимается как универсальное межтекстовое взаимодействие. Сегодня *интертекстуальность* уже не является очередным модным термином, а занимает значимое место в исследовании текстов различных направлений и жанров. При этом данное явление рассматривают в разных аспектах: как текстовую категорию и как языковую категорию, в связи с чем можно выделить две модели изучения интертекстуальности: широкую (литературоведческую) и узкую (лингвистическую) [3].

Изучение реализации категории интертекстуальности в современной детской литературе опирается на методологическое своеобразие самого понятия «интертекстуальность», которое рассматривается нами именно как ретроспективная категория, а, значит, исследование текстов детской литературы требует изучения культурно-исторических особенностей развития литературы и литературной критики: «Интертекстуальность означает текстовую интеракцию, произведенную внутри данного конкретного текста. Воспринимающий его субъект понимает феномен интертекстуальности как индикатор того, как этот текст интерпретирует историю и располагает ее в себе» [6, с. 54].

Мы предлагаем интегрировать данные подходы, что позволит комплексно и детально изучить особенности реализации категории интертекстуальности в художественном тексте, а в качестве материала исследования использовать современную детскую художественную литературу: «Как известно, самые сложные вещи – это вещи простые. Ибо простота их при внимательном рассмотрении оборачивается очень часто особым – высшего типа сложностью, что неоднократно подтверждалось историей литературы» [7, с. 62].

Художественные произведения для детей, на первый взгляд простые по форме и содержанию и не предполагающие каких-либо сложных интертекстуальных переплетений на плоскости текста, в действительности оказываются многомерными текстами, которые не ограничиваются лишь языковой составляющей, а предполагают многоплановую интерпретацию. И.Н. Арзамасцева отмечает, что «...литература для детей проходит свой путь развития, согласованный с общим литературным процессом...» [1, с. 5]. Данное мнение подтверждается фактом активного использования интертекстуальности в современной детской художественной литературе, при этом современные детские писатели не усложняют структуру произведения, а путем *интерпретационных намеков* углубляют представление о тексте, создавая многослойность художественных образов, обогащая юных читателей новыми знаниями. Используя интертекстуальность, автор предлагает читателю проникнуть в глубину текста, распутать наслоения и переплетения текстовой ткани, тем самым вовлекая его в своеобразную игру-путешествие по страницам произведения, где выявляются знакомые цитаты, аллюзии, рождающие новые современные образы.

Однако возникают вопросы: насколько оправдана такая стратегия построения художественного текста детскими авторами, какова роль интертекстуальных включений в современной детской литературе, способны ли дети уловить и правильно интерпретировать данные включения? Ответить на эти вопросы поможет филологический анализ художественных текстов для детей, который мы рассматриваем в русле интегративного подхода. Такой способ интерпретации детской художественной литературы является как бы увеличительным стеклом, позволяющим проникнуть в глубину текста и ощутить тончайшие оттенки, нюансы, чувства, заложенные в него автором произведения. При этом лингвистический аспект анализа интертекстуальных включений позволяет установить функции и формы таких включений, а также их маркирование в тексте. Литературоведческий подход к интерпретации интертекстуальных включений акцентирует внимание на источниках прецедентных текстов, странствующих сюжетах, архетипах, структуре и семантике художественного текста, смысловых разрастаниях художественных идей, понятии художественной реальности и художественной условности, внутритекстовом бытии автора и т.д.

Отметим также, что сегодня исследователями подчеркивается усиление в современной детской литературе двойной адресации (она реализуется посредством включения взрослого интертекста в детские художественные произведения), а также «взросление» литературных произведений для детей [8]. Согласимся с данными утверждениями. Действительно, современные дети более информированные, чем дети предыдущих поколений, они быстрее обрабатывают и интерпретируют информацию, обладают большим количеством фоновых знаний, а значит они более чуткие к интертекстуальным связям, более приспособлены к восприятию двойной адресации, а соответственно, способны увидеть многослойность смыслов в структуре художественного произведения. Согласимся с утверждением Р. Барта, который считает, что существует два пути передачи интертекстуального смысла адресату: адаптационный и новаторский [2]. В первом случае – адаптации – перед создателем художественного текста стоит задача выбора таких прецедентных текстов, которые бы отвечали читательским запросам детской аудитории. Во втором случае – новаторстве – автор-создатель детского художественного текста может конструировать предметное и психологическое пространство произведения, явно апеллируя к оригиналу (прямой или косвенной цитатой, фоновым мотивом и т.д.).

Одна из основных целей разработки методологии реализации категории интертекстуальности в современной детской литературе – повышение читательской культуры детей. Нужно учить видеть многогранность художественного текста, определять, пусть пока еще интуитивно, социально-историческую обусловленность человеческого поведения и человеческого характера, анализировать способы мотивации человеческого поведения, распознавать авторские средства раскрытия характера персонажа в художественном тексте и т.д. [4].

Таким образом, изучение реализации категории интертекстуальности в современной детской литературе, используя интегративный подход (синтез литературоведения и лингвистики) представляется одним из наиболее востребованных в современной филологии. Интерпретация детского художественного текста будет более корректна, если она будет основана на интеграционном подходе, когда все предлагаемые в ее рамках объяснения имеют причинно-следственную связь.

При изучении детской литературы целесообразно рассмотрение понятия «интертекстуальность» и как свойства художественного текста, и как способа построения художественного пространства (стратегия создания текста детской литературы).

Сказанное выше позволяет утверждать, что интеграция литературоведческого и лингвистического подходов является оправданной и целесообразной при изучении реализации категории интертекстуальности в детской художественной литературе.

Литература

1. Арзамасцева, И. Н. Детская литература: учебное пособие / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 4-е изд., стереотип. – М.: Издательский центр «Академия», 1998. – 448 с.
2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. Пер. с фр.; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с.
3. Жишkevич, А. И. Категории интертекстуальности и интермедийности как средства создания поликодового текста (на материале русской и белорусской современной прозы для детей): дис. ... канд. фил. наук: 10.02.02, 10.02.01 / А. Ж. Жишkevич. – Минск, 2018. – 346 с.
4. Камлевич, Г. А., Церковский, А. Л. Филологический анализ текста [Электронный ресурс]: учебно-метод. комплекс для специальностей 1–02 03 02 «Русский язык и литература», 1–02 03 04 «Русский язык и литература. Иностранный язык (с указанием языка)» / Г. А. Камлевич, А. Л. Церковский // Репозиторий БГПУ. – Режим доступа: <http://elib.bspu.by/handle/doc/37125>. – Дата доступа: 28.02.2020.
5. Маслова, В. А. Филологический анализ художественного текста / В. А. Маслова. – Минск: Універсітэцкае, 2000. – 172 с.
6. Москвин, В. П. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология / В. П. Москвин // Известия ВГПУ, 2013. – №6 (81). – С. 54–61
7. Неелов, Е. М. Сложность простоты («Сказка о глупом мышонке» С. Я. Маршака) / Е. М. Неелов // Проблемы детской литературы: межвуз. сб. / Петрозавод. гос. ун-т; редкол.: И. П. Лупанова (отв. ред.) [и др.]. – Петрозаводск, 1981. – С. 62–75.
8. Скаф, М. Новая детская литература / М. Скаф // Октябрь. – 2012. – № 12. – С. 148–154.

A.L. Tserkovski, A.I. Zhyshkevich

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank

e-mail: alexander.tserkovski@gmail.com

Dhyan_deepa@list.ru

Studying the implementation of the intertextuality category in modern children's literature from the point of view of literary studies and linguistics: an integrative approach

Key words: intertextuality, literary criticism, linguistics, integration, children's literature

This article attempts to justify the integration of literary and linguistic approaches in studying the implementation of the category of intertextuality in modern children's fiction. The authors conclude that in studying children's literature, it is advisable to consider the concept of "intertextuality" both as a property of a literary text and as a way of constructing an artistic space (strategy for creating a text for children's literature).

С.В. Чеботарева

Областная независимая газета «Липецкие известия»

e-mail: jasenija@yandex.ru

УДК 811.161-1.06

ЧЕЛОВЕК КАК ГЛАВНАЯ ЦЕННОСТНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ; АНТРОПОЦЕНТРИЗМ КАТЕГОРИИ СРАВНЕНИЯ

Ключевые слова: антропоцентризм, антропоцентрическая парадигма, сравнение, возможный мир, ментальное.

Статья посвящена закономерности становления новой антропоцентрической лингвистической и общенаучной парадигмы, позволяющей и требующей изучения всех лингвистических категорий с позиций антропоцентризма. В работе затрагивается вопрос о человеке как главной величине лингвистической системы категории сравнения.

Методологическую основу хода историко-лингвистической эволюции обычно связывают со сменой научных доминант, или парадигм, «которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений» [14, 11]. То есть под теоретической парадигмой показано понимать какую-либо концептуальную идею, приоритетную методологию, господствующую в течение определенного исторического периода в научном сообществе, или возрастание, приобретение одним или несколькими компонентами научной парадигмы доминирующего значения на данном этапе ее развития.

В зависимости от основополагающей гипотезы процесса лингво-исторической делимитации, исследователями языка выделялись следующие сменяющий друг друга парадигмы: историческая, психологическая, системно-структурная и социальная [11, 11–27]; элементарно-таксономическая, системно-структурная, номинативно-прагматическая [15, 7–19]; сравнительно-историческая, структурная, генеративная [Кубрякова 13, 149–283]; имманентно-семиологическая, антропологическая, теантропокосмическая (трансцендентальная) [16, 25–34]; семантическая («философия

имени»), синтаксическая («философия предиката»), прагматическая (дектическая) («философия эгоцентрических слов») [20, 216–242].

Так или иначе, обозначенные исследователями парадигмы отражают реальный процесс поисков «от устремлений к «чистой форме» до всеобщего поворота к семантике, к изучению языкового акта во всех его слагаемых, с доминирующим интересом к говорящей личности...» [10, 9], который пережила лингвистика в минувшем столетии. И, конечно, смена лингвистических парадигм не происходит одномоментно, и парадигмы не имеют, как отмечают некоторые лингвисты [12, 104–116; 11, 15], четко обозначенные границы. Их становлению всегда предшествуют разные по временной протяженности межпарадигматические периоды накопления идей, которые впоследствии могут стать парадигмообразующими.

Так, принцип, заложенный В. фон Гумбольдтом в основу учения о человеке (сравнительной, всеобщей и философской антропологии), рассматривавшим язык с точки зрения его изначальной и фундаментальной связи с человеком и полагавшим, что изучение языка подчинено «цели познания человеком самого себя и своего отношения ко всему видимому и скрытому вокруг себя» [7, 383], – этот «антропологический принцип» требовал выражения человека посредством языка и изучения «человека в языке» (Э. Бенвенист). Впоследствии популяризированный и получивший научную легитимность в середине 70-х годов XX века, благодаря работе Ю.С. Степанова [21], антропоцентризм как принцип современной лингвистики в конце 80-х – начале 90-х годов XX века приобрел не просто особую актуальность в сфере наук о человеке и языке, но явился базисным в лингвофилософской теории языка и положил начало новой антропологической парадигме гуманитарного знания.

Полагая главным недостатком предшествующих этапов научных эволюций человеческую элиминацию, антропологическая парадигма провозгласила своей методологической задачей «реабилитацию» субъекта со всеми исходящими из этого последствиями. Так, антропоцентризм (от греч. *άνθρωπος* – человек, лат. *centrum* – центр) и как общегуманитарное направление, дезмансипировав человека и науку, поставил человека *homo mensura* (мерой вещей, используя выражение Протагора) научного познания. Вследствие этого каждая теория, идея, факт, единица пропускается сквозь призму человеческого фактора. Иными совами, «человек становится точкой отсчета в анализе тех или иных явлений, он вовлечён в этот анализ, определяя его перспективы и конечные цели» [13, 212] или «...человек борется здесь за позицию такого сущего, которое всему сущему задает меру и предписывает норму» [22, 104].

И здесь нам необходимо осмыслить два положения. Первое, это то, что обязательность человеческого фактора в данном случае не сводима к некой догматической идеологии. Сциентическую идеологию можно создать на основе любой догматической идеи, если последняя рождена не в ходе логической или эволюционной детерминации (или и логической, и эволюционной вкупе), не в результате глубоких размышлений и свободы выбора. Ведь современная динамика социо- психо- лингвистических процессов свидетельствует о том, что технологии не должны владеть человеком. И антропоцентрическая идея в силу своей природы должна исходить из человека или приводить к человеку, но не довлеть над ним. Так, в работе Ю.С. Степанова совершенно справедливо отмечается, что «*мыслящая субстанция, «Я»* (выделено мной. – С.Ч.) не менее властно требовала языка для описания состояния духа; более того, она требовала искать в самом языке скрытую основу – «Я» [20, 93]. И, во-вторых (и частично исходя из этого), нам необходимо учитывать и то, что изменения в науке помимо общенаучных факторов, имеют причиной и вполне естественные законы изменения человеческого опыта, самосознания, миропонимания, которые, в свою очередь, ведут к осмыслению меняющихся реалий на новом витке развития. Эти два положения мы попытаемся обосновать ниже.

Идея антропоцентризма путем «ввода человека», заполнив зияющие лакуны научных парадигм, оказалась закономерной не только в смысле общенаучной пассионарности, но и релевантной, если вдуматься, в отношении мировой онтологии. Наш мир всегда представлял диалектическое единство человека и вселенной. С момента возникновения человека на земле, с первых попыток его самоосмысления, пусть даже самых примитивных, перед ним неизбежно возникал вопрос: на чем необходимо сделать акцент: на себе или на том, что находится за пределами собственного *ego*? На протяжении всей истории этот мировоззренческий маятник отклонялся то в сторону человеческого утверждения своего «Я», самоидентификации, то устремлялся в направлении аннигиляции человека в мире.

Антропоцентризм привнес понимание не простой абсолютизации человека, а необходимости именно диалектического взаимодействия его с миром, идею экспланаторности того, что происходит в мире через человека, понимание онтологической имманентности антропоцентризма нашему миру. Ведь мир столь же объективен, сколь и субъективен. Не бывает объективной реальности, оторванной от субъективной в том смысле, что человек всегда накладывает определенную модель на реальность, задавая ее собственное видение. Ведь то, что принято считать реально-

стью, есть отражение объективного мира, существующего не только по физическим законам, но и по законам представления о нём человека. Не данный нам в неоспоримой и непосредственной форме: мир существует не столько таким, какой он есть, а таким, какие мы есть. Иными словами, он существует в человеческом восприятии и человеком творчески модифицируем, так как человек «является единственно известным в настоящее время существом, познающим закономерности окружающего мира и на основе этих знаний целенаправленно его преобразующим» [9, 14].

Более того, сама тенденция становления нашего мира, видимо, состоит в растущей самоцельности всякого рода человеческого бытия. Первоначально эта самоцельность (равно и самооценочность) имела аксиологическую легитимность лишь в сохранении человека как биологического рода. Постепенно человек, будучи существом самопрогрессирующим, осознавая и преодолевая те препятствия, которые налагала на него его социально-биологическая природа, освобождаясь и выходя за пределы естественно-биологических, а впоследствии: мифологических, натурфилософских, религиозно-креационистских, материалистических воззрений, определяющих бытие и сознание homo sapiens в каждый конкретный эволюционный отрезок, двигался к самосознанию и самоутверждению своего «я».

Отделяясь от природы, развиваясь от субъекта эмпирического к субъекту познающему и осознающему, человек ищет точку опоры вовне, а в себе самом. (Филогенетическое развитие, коему каждый свидетель, подтверждает и закономерности онтогенеза: человек первоначально познает окружающий мир, а лишь впоследствии открывает и выражает себя). Он начинает репрезентировать себя посредством продуктов своей деятельности, артефактов, тем самым, приближаясь к пониманию, что между творцом (автором) и творением (произведением) нет и не может быть какого-либо барьера.

Созданное человеком – это будто его имманация, свидетельство самого себя, отпечаток, если угодно. Очевидно, что создать прекрасное произведение означает то же, что и стать прекрасным самому, потому что между автором и творением отсутствует нравственный барьер. Скорее, именно отсюда идет наше стремление создания собственного образа через различные сферы приложения и формы выражения человеческого «я» посредством того, что традиционно считалось «человеческим». А в чем состоит человечность человека и каковы ее сущностные константы?

На эти вопросы пытались ответить в сферах литературы, истории, философии, искусства. Особых успехов в их разработке достигла русская литература XIX (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др.) А на рубеже XIX – XX веков в мире были сделаны шаги на пути создания общей религиозно-философской концепции человека. На западе это нашло отражение в развитии основных положений экзистенциальной философии, или философии существования (С. Кьеркегор – в Дании, а вслед за ним: К. Ясперс и М. Хайдеггер – в Германии, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю – во Франции, Н. Аббаньяно – в Италии, У. Баррет – в США).

Экзистенциальное сознание направлено на осмысление самого себя: существование человека предшествует сущности (миру). Экзистенциализм тем самым создает, по сути, новую картину мира с характерным тотальным отчуждением личности, смыслоутратой, самоуглублением и кумуляцией единичности личности в непредсказуемости и вместе с тем абсурдности цикличной действительности. Такое мироощущение и самопонимание было характерно для исторической ситуации рубежа XIX – XX веков.

В России была сделана собственная попытка обобщить, синтезировать все подходы к человеку, выработанные в сфере религии (преимущественно христианской) в работах Вл. Соловьева, И. Федорова, Н. Бердяева, Л. Шестова и других представителей «русского культурного Ренессанса» (термин Н. Бердяева).

Позиции как российских, так и зарубежных авторов при всей индивидуальности имели, в целом, единый концептуальный вектор: очеловеченность человека заключена в его существе, в тех перцепциях, интимных переживаниях, которые присущи только человеку, в даре свободного выбора и, следовательно, в способностях к творчеству, которое по природе своей свободно, как свободен и сам человек, «тот, Единственный» (С. Кьеркегор), «обладающий свободой мысли» (Ж.-П. Сартр) и, конечно же, в языке, как в изъяснении самого себя, своей сокровенной сути.

Эта философская интерлюдия необходима нам для того, чтобы отметить истоки антропоцентризма, которые берут свое начало в экзистенциализме. Иными словами, общефилософская тенденция очеловечивания человека и мира (прерогатива экзистенциализма состоит в том, чтобы, взаимодействуя с миром, творить мир, но не дать ему изменить себя, потому что человек инициален миру, а не наоборот) привела к возникновению антропоцентризма.

Из всего этого ожидается, что пафос антропоцентризма и исходящие из него ценностные и методологические установки состоят в том, чтобы предложить наиболее эксплицитную интерпретацию того, что происходит в мире через человека. Примером экстраполирования и последовательного воплощения данного пафоса является антропоцентрическая концепция современного языко-

знания, впитавшая идеи Ф. фон Гумбольдта о языке как о феномене, лежащем «между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [7, 304].

Задачей лингвистики на новом стадийном витке развития является не столько изучение структуры *langue* («языка в себе и для себя» Ф. де Соссюра), то есть описание лингвистических конструктов, отчужденное от личности носителя языка, но анализ эмпирического материала в аспекте представленности «человеческого фактора в языке», тем самым стремясь придать человеческую интерпретацию как можно большему количеству языковых явлений и шире – придать «процессу «оформления мира» (категоризации, ментализации, концептуализации. – С.Ч.) посредством языка объяснительную силу» [23, 265]. А с другой стороны, необходимо понять природу языка и дать ей объяснение, исходя из мира человека. «Поэтому универсальным концептом объявлен человек и описание этого важнейшего суперпонятия... является задачей антропоцентрической лингвистики» [2, 4].

Как писал французский языковед А. Мартине: «Лингвистика – наука без предписаний, однако она должна быть объективной» [27, 464]. Подкрепляя это выражение контекстом современной лингвистической ситуации, можно утверждать, что предписания языку возможны, оправданы и даже желательны только тогда, когда они обусловлены законами самого языкового функционирования и не противоречат естественной «физике» процессов.

На сегодня совершенно очевидно, что формированию антропоцентрического взгляда на лингвистические сущности способствует аккумуляция предшествующего лингвистического опыта и дальнейшее его развитие, а где-то и переоценка позиций в унисон понимания природы языка в аспекте *performance*, с естественным поворотом к человеку говорящему/слушающему: к Ното Loguens, к языковой личности (термин Ю.Н. Караулова), поскольку «адекватное изучение языка (языка как «созидательного процесса» (Гумбольдт). – С.Ч.) должно производиться в тесной связи с сознанием и мышлением человека (выделено мной. – С.Ч.), его культурной и духовной жизнью» [17, 123], ибо очевидно, что язык без человека представляет собой явление столь же странное, что и человек без языка; «язык, таким образом, необходимо принадлежит самому определению человека» [5, 293], будучи, по выражению М. Цветаевой, частью «человечьей доли», частью, с которой личность связана особым образом: посредством репрезентации себя самой.

Перефразируя известную мысль Галилея о природе как о послании потомкам, написанном языком математики, можно сказать, что человек в своей социальной практике, адресованной другим людям, представляет собой послание, написанное языком культуры и на языке. Так, человек является активным отправителем своего сообщения, которым является он сам, и смысл жизненных актов одного человека всегда существует на стороне другого (других): дешифровщика, реципиента. Это дает основание применения известной схемы Р. Якобсона [24, 198]: адресант – адресат, коммуникативно связанные посредством языкового кода при определенном контексте, его же мыслей о необходимости синхронизации компонентов языкового кода адресанта и адресата для достижения коммуникативного взаимодействия [25, 194], философии грамматики О. Есперсена с ее «говорящим и слушателем» [Есперсен 8, 15], концепции субъективности, заключенной в диалектическом единстве я/ты Э. Бенвениста [5, 293–294], диалогической теории высказывания М.М. Бахтина [3, 4], коммуникативных взглядов С.Л. Рубинштейна [19], теории языковой личности Ю.Н. Караулова [11], «фактора адресата» Н.Д. Арутюновой [1, 356–367], общности «массива готовых представлений» при «информационном обмене» коммуникантов Маккея [26, 183] и других коммуникативно-прагматических концепций современной лингвистики и теории информации.

В своей работе мы коснемся одной из самых «антропоемких» лингвистических категорий – категории сравнения. Бросая ретроспективный взгляд на исследование данного явления, странным и непостижимым выглядит тот факт, что, несмотря на стремление понять феноменологическую сущность сравнения в различных областях гуманитарного знания: философии, литературоведении, герменевтике, логике, психологии, психоанализе, социологии, культурологии, риторике и ряда других антропоориентированных наук до сих пор нет убедительного объяснения феномена сравнения в лингвистике.

В филологии сравнение изучалось литературоведением, не считавшим своей компетенцией (и справедливо таковой не являющейся) изучение тонкостей архитектоники и порождения сравнительного высказывания, видя в сравнении форму поэтической речи, «вид тропа... основанный на сопоставлении одного явления или предмета с другим». Литературоведение отдавало явное предпочтение в своих штудиях метафоре, рассматривая её так же в качестве компаративного тропа. Однако тому факту, что в основе данного тропа лежит ментальная операция, когнитивный механизм, требующий изучения, и самому изучению соответственно, литературоведение не уделяло внимание в силу своей научной специфики.

Необходимо понять, что сравнение, имеет когнитивный модус существования. В докторском сочинении С.К. Гаспарян содержится особенно ценный для нас вывод, сделанный на основании

пусть не когнитивного, а семантического сопоставительного анализа компонентов сравнения и метафоры: «Метафору... относим к языку, а сравнение – к мышлению» [6, 45]. В работе А. Ричардса также находим корреспондирующее с данным высказыванием суждение о том, что «метафорична сама мысль, она развивается через сравнения, и отсюда возникают метафоры в языке» [18, 47].

Из этого очевидно, что, с одной стороны, сравнение и как когнитивный механизм, репрезентируемый различными синтаксическими конструкциями, и как некий концепт, связанный с идеей сравнения, выходит за пределы языка в сосюрсовском понимании этого слова, но с другой стороны, оно может быть объяснено только через язык и речь. Это делает очень нетривиальной задачу адекватного лингвистического описания феномена сравнения, но не отменяет самой задачи.

Итак, отталкиваясь от методолого-идеологической установки антропологической лингвистики о порождении высказываний и от постулата ее когнитивного ответвления о том, что человек по природе своей склонен к виртуализации мира, к удвоению, утроению и дальнейшему созданию п-мерного пространства, обратимся к сложноподчиненным предложениям, выражающим сравнительные отношения как к экспликтору идеи сравнения в языке. Ведь именно эти предложения отражают человеческую способность размышлять об ирреальных категориях и создавать иные мыслительные пространства.

Минимальные сложные предложения в сравнительных конструкциях предлагается нами рассмотреть несколько в другом, «человеческом» ракурсе, нежели раньше, а именно, как дифференцируемые по нескольким типам референтных ситуаций. Семантическая природа этих ситуаций определяется не только отношениями между частями сложного предложения, но и предполагает психологическую реальность глубинных (внеязыковых) ментальных структур, лежащих в их основании.

Определимся с типами отношений и с природой референции, выделив некоторые закономерности взаимодействия референтных ситуаций:

Первую группу составляют предложения, построенные по модели: «мир реален, актанты реальные, правила поведения в мире реальные»: В том месте, где он стоял, лес чуть светился, будто там догорал костер. (Паустовский) Журналисты так суетились, будто промедление им грозило наказанием военного трибунала (Алексин). В данном случае «двоемирие» возникает путем наложения, совмещения двух ситуаций (реальной и порожденной опорой на ассоциативный референт). Пример продуцирования мира «реальных аналогий».

Ко второй группе отнесем предложения, в основе которых лежит модель «Мир как бы реален, актанты нереальные, правила поведения в мире реальные» (человеческие). Например, «От жары тлели торфяные болота вокруг Москвы, и по вечерам в воздухе стояла гарь, смешанная с теплым парующим духом удаленных колхозов и полей, точно всюду в природе готовили пищу на ужин» (Платонов). Вторая ситуация целиком вымышленна. Она использована автором для выражения «идеированного образа» (Лосев). То есть некоторого вымышленного пространства, которое возникает в творческом сознании продуцента. Он структурируется сложными ассоциативными коннотациями.

Третья модель может быть определена как «Мир искажен, актанты реальные, правила поведения – реальные»: Я таю сам, как тает снег (Пастернак). Действительная ситуация мыслится и представляется внешне как ирреальная, но для себя она требует абсолютно нефантастического сравнения.

Так, при сравнении мы полагаем в качестве реальности то, что нам не дано в непосредственной эмпирии. Образ во всех случаях рождается на границе двух референтных ситуаций. И граница эта находится внутри человека. Если говорить конкретно о месте генерации образов, то сравнение происходит с помощью и посредством правого полушария головного мозга, «отвечающего» за образную деятельность, и «выходит на поверхность за счет физиологии левого полушария. Таким образом, когда мы пытаемся объяснить сравнение не с помощью описания схем, а пытаемся понять механизм порождения сравнительного высказывания, наш путь представляется как возвращение к себе, в глубину себя, к человеческим истокам. Возможность такого понимания дают нам расширенные возможности антропологической парадигмы, полагающей основной точкой отсчета человека.

Литература

1. Арутюнова, Н. Д. Фактор адресата / Н.Д. Арутюнова. Сер. лит. и яз. – 1981. – Т. 40. – Вып. 4. – С. 356–367.
2. Багаутдинова, Г. А. Человек во фразеологии: антропоцентрический и аксиологический аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 / Г. А. Багаутдинова; Казан. гос. ун-т. им. В.И. Ульянова-Ленина. – Казань, 2006. – 44 с.
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 318 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
5. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
6. Гаспарян, С. К. Сравнение как «изъяснение» в научной речи и как средство лингвопоэтического творчества в художественной литературе: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / С. К. Гаспарян; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М, 1994. – 334 с.
7. Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
8. Есперсен, О. Философии грамматики / О. Есперсен. – М.: Иностранная литература, 1958. – 400 с.
9. Зобова, М. Р. Проблема антропоцентризма в современной космогонии и научном мировоззрении: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 10.02.04 / М. Р. Зобова; СПбГУ. – СПб., 1993. – 21 с.

10. Золотова, Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Оніпенко, М. Ю. Сидорова. – М.: Наука, 2004. – 544 с.
11. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 261 с.
12. Косарик, М. А. К проблеме традиции и инновации в истории языкознания. Ренессансная и современная лингвистические парадигмы. Связь эпох / М. А. Косарик // Вестник Моск. ун-та. Сер. Филология. – 1995. – № 5. – С. 104–116.
13. Кубрякова, Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века / Е. С. Кубрякова; под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Наука, 1995. – С. 149 – 238.
14. Кун, Т. Структура научных революций / Т. Кун. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
15. Ломов, А. М. Типология русского предложения / А. М. Ломов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1994. – 280с.
16. Постовалова, В. И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ со сменой фразеологии) / В. И. Постовалова // Фразеология в контексте культуры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 25–34.
17. Рамишвили, Г. В. Гумбольдтианство / Г. В. Рамишвили // Языкознание. Большой энциклопедический словарь; гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – С. 123–124.
18. Ричардс, А. А. Философия риторики / А. А. Ричардс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–67.
19. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2000. – 712 с.
20. Степанов, Ю. С. В трёхмерном пространстве языка (семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства) / Ю. С. Степанов. – М.: Наука, 1985. – 335 с.
21. Степанов, Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики / Ю. С. Степанов. – М.: Наука, 1975. – 313 с.
22. Хайдеггер, М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Новая технократическая волна на Западе. – М.: Прогресс, 1986. – С. 93–119.
23. Фрумкина, Р. М. Психоллингвистика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Р. М. Фрумкина. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 320 с.
24. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
25. Якобсон, Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Р. Якобсон // Теория метафоры: СПб.; М.: Прогресс, 1990. – С. 110–132.
26. MacKay, D. M. In search of basis symbols / D. M. MacKay // "Cybernetics", Transactions of Eighth Conference. – New York, 1952. – P. 182–188.
27. Martinet, A. Elements de Lingvistigue generale / A. Martinet // Новое в лингвистике. – М. – 1963. – Вып. III. – С. 468.

S.V. Chebotareva

Regional independent newspaper "Lipetsk news"

e-mail: jasenija@yandex.ru

Man as the main value orientation of modern linguistics; anthropocentrism of the comparison category

Key words: Anthropocentrism, Anthropocentric paradigm, Comparison, Possible world, Mental.

The article is devoted to regularity of formation of a new anthropocentric linguistic and general scientific paradigm permitting and demanding studying of all linguistic categories from a position of anthropocentrism. The question of the person as the main measure of a linguistic system of the category of comparison is touched upon in the paper.

А.М. Чарнавокая

Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы

Цэнтэра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры

Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі

e-mail: lecsa87@gmail.com

УДК 821.161.3.09

АДІЛЮСТРАВАННЕ ПРАБЛЕМ СЕКСУАЛЬНАЙ РЭВАЛЮЦЫІ 1920-Х ГГ. У БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ

Ключавыя словы: сексуальная рэвалюцыя, сацыяльныя праблемы, Якуб Колас, Кузьма Чорны, Платон Галавач.

Пасля рэвалюцыі 1917 г. пачалі рэзка змяняцца ўяўленні пра дазволенае і непжаданае, прымальнае і непрымальнае ў асабістым жыцці. Беларуская проза засведчыла сутыкненне «новых поглядаў» і традыцыйнай маралі, якое мела трагічныя наступствы для многіх маладых жанчын. У артыкуле аналізуецца і супастаўляюцца творы, прысвечаныя гэтай тэме.

Пазнавальная (інфарматыўная, гнасеалагічная, кагнітыўная) функцыя літаратуры заўсёды мела вялікае значэнне для чытачоў і даследчыкаў. Заснавальнік культурна-гістарычнай школы Іпаліт Тэн лічыў галоўнай вартасцю літаратуры яе выключны пазнавальны патэнцыял. Мастацкі твор паводле І. Тэна «пераўзыходзіць усе іншыя дакументы, якія выяўляюць пачуцці папярэдніх пакаленняў», гэта «цудоўны, надзвычай адчувальны прыбор для вывучэння жыцця нацыі» [1, 33].

Імкненне адлюстраваць і асэнсавачь сацыяльную рэчаіснасць мае асаблівую значнасць для пісьменнікаў-рэалістаў. Арыентацыя на творчыя прынцыпы рэалізму была адной з вядучых тэндэнцый у беларускай літаратуры 1920-х гадоў. Пісьменнікі надавалі вялікую ўвагу актуальным сацыяльным праблемам, сярод якіх востра стаяла праблема адмоўных наступстваў сексуальнай рэвалюцыі.

Гендарная сітуацыя дваццатых гадоў азначана нестабільнасцю, суіснаваннем розных жыццёвых устаноў, фарміраваннем новых мадэлей паводзін. Стасункі паміж мужчынам і жанчынай сталі больш свабодныя. Але абвешчаная свабода была выгоднай галоўным чынам для мужчын – многія жанчыны сталі ахвярамі сексуальнай рэвалюцыі, бо неслі адказнасць задзяцей-бязбацькавічаў, атрымлівалі праблемы са здароўем у выніку нелегальных абортаў. Уражвае знаёмства з дакументамі жанаддзела ЦК КП(б)Б: беспрацоўе жанчын у буйных гарадах вызначала рост прастытуцыі, дэклараваная свабода міжасабовых дачыненняў стала прычынай з'яўлення шматлікіх «беспрытульных маці» [2, 77].

Гэтыя праблемы знайшлі яскравае адлюстраванне ў тагачаснай беларускай прозе. У літаратурна-мастацкіх выданнях рэгулярна друкаваліся апавяданні, прысвечаныя сумным наступствам сексуальнай рэвалюцыі. Натуральна, далёка не ўсе творы былі важным літаратурным фактам і трапілі ў поле зроку даследчыкаў. Найбольшая ўвага была прысвечана творам М. Зарэцкага, да якіх звярталіся А. Майсеенка, М. Мушынскі, І. Воюш, Т. Фіцнер, аповесці А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя», прааналізаванай у манаграфіі А. Назарава «Тайнапіс Андрэя Мрыя». Адно з найноўшых даследаванняў – праца гісторыка А. Гужалоўскага «Сексуальная рэвалюцыя ў Савецкай Беларусі: 1917 – 1929 гг.», дзе мастацкія творы, як і вытрымкі з дакументаў і газетных публікацый дазваляюць раскрыць спецыфіку складаных сацыяльных працэсаў.

Найчасцей выяўленне праблем, абумоўленых сексуальнай рэвалюцыяй, адбывалася праз апісанне драматычнага жаночага лёсу. Адным з першых твораў на гэту тэму было апавяданне Платона Галавача «Загубленае жыццё» (1925). Адметна, што ў гэтым творы ўвага звяртаецца і на праблему арганізацыі дзейснай дапамогі пацярпелым жанчынам. Пасля няўдалага абарту парабчанка Ніна прыходзіць у жанаддзел скардзіцца на паніча, які падмануў яе і прымусіў перарваць цяжарнасць. «Яшчэ адна ахвяра панскай прыхамаці. Бедная, слабая. Хто ж табе дапаможа, калі не мы, якім адчыніла вочы рэвалюцыя. Паможам табе сястрыца,» – думае жанарганізатар таварыш Паша [3, 50]. Паша плануе правесці паказальны суд над панічом, а Ніну накіраваць у смаленскую бальніцу. Аднак сардэчнасць і зычлівасць Пашы не пераважаюць агульнае асуджэнне грамады. Крыўда і сорам бяруць верх над верай у новую ўладу, дзяўчына скончвае жыццё самагубствам. Вінаватыя ў гэтым, на думку Пашы, аднавяскоўцы Ніны, якія замест падтрымкі выказалі асуджэнне. У апавяданні выяўляецца не толькі жаночая «цёмната», але і адсутнасць даверу да грамадскіх устаноў, якія гатовы вырашаць праблемы жанчын.

Вобраз Ніны, як і большасці іншых персанажаў, якіх можна аднесці да тыпу «падманутай дзяўчыны», створаны праз зварот да дынамічнага (знешняга) псіхалагізму, пры якім раскрыццё духоўнага вобліку герояў неаддзельна ад апісання іх дзеянняў і ўчынкаў, на першым месцы знаходзіцца паказ знешняга жыцця. Аўтары звяртаюцца да пашыранага ў літаратуры сюжэта спакушэння дзяўчыны, засяроджваюцца на ключавых падзеях, але не імкнуцца да паглыбленага псіхалагічнага аналізу, бо не рызыкуюць уявіць спецыфічны жаночы досвед.

Сярод нешматлікіх выключэнняў – апавяданне П. Галавача «Абмылілася» (1927), дзе аўтар надаваў вялікую ўвагу псіхалогіі гераіні, імкнуўся прааналізаваць, чаму яна робіць няправільны крок, разгледзець сацыяльна-гістарычную абумоўленасць учынкаў і паводзін.

Дачка строгага набожнага краўца, Ліда займаецца хатняй працай, не мае сяброў, адчувае сябе адмежаванай ад грамады. Яна прагне далучыцца да новага жыцця, пра якое шмат пішуць у кнігах і газетах, сама складае вершы пра рабочых. Як асоба недасведчаная і ўражлівая, Ліда ідэалізуе камуністаў: «Разуменне – камуністы яна правільна звязвала ў адно з разуменнем будучага жыцця і ад гэтага ўяўляла сабе камуністаў людзьмі зусім другімі, якія адрозніваюцца ад людзей наогул. «Яны – будаўнікі будучыні, а хіба вось гэтакія людзі, што вакол мяне, могуць быць такімі будаўнікамі? Не! Яны павінны быць зусім другімі, без усіх заганаў, людзьмі чыстымі, якія цалкам аддаліся сваёй ідэі, як хацела б аддацца ёй я!» <...> З'явілася незадавальненне сабой; узбудзілася з большай сілай жаданне далучыцца да новага ў жыцці» [3, 119]. Ліда радуецца знаёмству з сапраўдным камуністам (а насамрэч, былым афіцэрам і сынам святара), які мог бы кіраваць яе развіццём, вучобай і такім чынам выцягнуць з нялюблага «мяшчанскага балота».

Аўтар імкнецца падрабязна апісаць псіхічны стан гераіні: адзінота, заніжаная самаацэнка, няўпэўненасць, адчуванне непатрэбнасці, уласнай нязначнасці – сімптомы крызісу ідэнтычнасці, з якім сутыкнуліся многія сучасніцы пісьменніка. Праз стварэнне ўнутраных маналагаў П. Галавач паказаў, як даверлівая дзяўчына асэнсоўвае сацыяльныя змены, чаму паўстае ахвярай не толькі мужчынскага падману, але і «фабрыкі ілюзій», у якую паступова ператваралася савецкая культура.

Ліда знаёміцца са сваім героем на дыспуце, прысвечаным «новаму шлюбу». Развагі пра новае жыццё, новыя стасункі дапамагаюць мужчынам схіліць дзяўчыну да блізкіх адносін, што акцэнтуюцца і ўрамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» (1928–1932). Галоўны герой (жанаты) змагаецца з нерашучасцю маладой настаўніцы Стэфкі праз апісанне гendarных змен: «Адно з найвялікшых дасягненняў савецкай улады – гэта вызваленне кабеты. Не вызваленне яе ад працы, бо яна цяпер працуе не менш мужчыны, займаецца часам такой працай, якой раней толькі мужчына займаўся, – але тут ёсць большае: вызваленне духу кабеты. Яна цяпер вольная рабіць такія ўчынкi, пры якіх раней называлі б яе брыдкімі імёнамі. Цяпер муж анi пікні! Захацела жонка – i кiдае мужа, i жыве, як хоча i з кiм хоча. Цяпер дзяўчыне не жыццё а рай» [4, 315].

Да выяўлення драматычных акалічнасцей сексуальнай рэвалюцыі звяртаўся і Якуб Коласу апавяданні «У двары пана Тарбецкага» і аповесці «На прасторах жыцця», напісаных у 1926 годзе. Дарэчы, менавіта ў гэтым годзе быў прыняты другі савецкі кодэкс законаў аб шлюбе, сям’і і апецы, паводле якога рэгістрацыя шлюбаў стала неабавязковай, бо кодэкс прызнаваў легітымнымі існуючыя фактычныя шлюбы.

Нарыс «У двары пана Тарбецкага» адлюстроўвае побыт, звычкі, стасункі жыхароў гарадскога дома, сярод якіх багата жанчын. Аўтар, нібы са слоў суседзяў, характарызуе іх у першую чаргу паводле сямейнага становішча: швачка Алена Мастоўская – «муж яе невядома дзе, а яна тут адна і за кватэру ўжо тры месяцы не плаціла» [5, 74]; «прачка Варакса і яе напалавіну замужняя дачка Анэта» [5, 76]; Марыся Шпала – «нідзе не служыць, заробкаў не мае, а нейк жыве сама і дзяцей гадуе. На якія сродкі жыве, квартаранты пана Тарбецкага не ведаюць. А калі хто ведае, то маўчыць» [5, 98].

Між насельнікамі двара пана Тарбецкага няма добразычлівасці і паразумення. Галоўным зместам жаночай сваркі – самай яркай падзеі твора – робяцца кпіны з асабістага жыцця. Здрада мужа, дзіцё-бязбацькавіч, аборт – усе гэтыя акалічнасці, прымальныя з пункту гледжання ліберальнай палітыкі, балюча перажываюцца жанчынамі, якім патрэбна большая пэўнасць і ўладкаванасць. За намёк на аборт (ці кінутае дзіця) жанчына гатова забіць сваю суседку. На двары пана Тарбецкага ёсць і поўныя сям’і, але праз праблемную скіраванасць нарыса пісьменнік і тут не выяўляе гарманічных адносін.

У аповесці «На прасторах жыцця» галоўная гераіня Алёнка, верная сваёй першай сімпатыі, супрацьпастаўляецца студэнтцы Ніне. Паверыўшы сакратару фабкама Шулевічу, Ніна вызваляецца ад «мяшчанства» і «буржуазнай этыкі», але пасля блізкіх стасункаў вымушана рабіць аборт. Дзяўчына ведае, што «страхі і стыд – адгалоскі даўнейшых поглядаў на жанчыну, калі яна была зняволена і цалкам аддана пад уладу мужчыны» [5, 93], што сучасная жанчына даўно «перасталала лічыцца з старымі поглядамі на цнатлівасць» [5, 93]. Тым не менш, Ніна цяжка перажывае падман, адчувае сябе зняважанай і робіць выснову, што з мужчынамі трэба быць больш абачлівай і асцярожнай. Аўтар лаканічна акрэслівае псіхалагічны стан гераіні, выяўляе яе думкі праз дыялогі і няўласна-простую мову.

Я. Колас дэманструе, што нормы традыцыйнай культуры застаюцца значнымі для многіх маладых жанчын. Нават у савецкі час паважлівае стаўленне магчымае толькі да замужняй кабеты, а іншыя варыянты разглядаюцца як дэвіяцыі.

У апавяданнях Кузьмы Чорнага «Пробуюць грушы шумець» (1926), «Сцены» (1927) закранаецца праблема прастытуцыі, якая выяўляецца як «хвароба росту», што будзе пераадолена дзякуючы хуткаму развіццю грамадства.

У элегічным, імпрэсіяністычным апавяданні «Пробуюць грушы шумець» Я-герой міжволі назірае за дзяўчынай, «здалёк падобнай на ляльку» [6, 403], якая ўвечары выфранціўшыся «ходзіць гуляць на шырокія вуліцы» [6, 404], а ўдзень сустракаецца з суседам-студэнтам. «Там гэта продаж, а тут шчырасць і чыстата. І можа тым не паганіцца гэтае», – разважае Я-герой над яе паводзінамі [6, 405]. Адначасна ён уважліва апісвае стан прыроды: ранняя вясна, хмуры дзень, лужыны, «голыя яшчэ і абсохшыя грушы перад акном» [6, 405]. Галіны груш «пахнуць веснавымі пупішкамі і сінімі-сінімі першымі кветкамі» [6, 402]. Я-герой марыць пра час, калі на грушах будзе шумець лісце і няўтульнасць, неўладкаванасць ранніх вясновых дзён, якія прадказваюць блізкі росквіт прыроды, будзе пераадолена. Адначасна ён спадзяецца, што дзяўчына знойдзе сабе «новую чыстату» і будзе «хоць у думках насіць яе, каб не быў адзін толькі продаж» [6, 406]. Сучаснасць падаецца аўтару складаным часам, калі новае жыццё яшчэ не набрала сілу – як першыя кветкі, што пачынаюць цвісці сярод лужын і бруду вялікіх вуліц.

У гэтым апавяданні – як і ў многіх іншых, дзе выяўляюцца праблемы асабістых стасункаў, – мае месца празмерная цікавасць да «жаночых таямніц», схільнасць да падглядання (вуаерызм). Пры звароце да тэмы сексуальнай рэвалюцыі аўтары, здаралася, імкнуліся не столькі выявіць сацыяльныя праблемы, колькі зацікавіць чытачоў любоўнай інтрыгай (больш падрабязна гл. [7]).

У «Сценах» дзяўчына лёгкіх паводзін паўстае здольнай да змены свайго ладу жыцця. Наборшчык Люцыян Марцінюк – «новы чалавек», які адчувае сябе далучаным да ўрачыстага змагання за

будучыню, – завозіць у бальніцу хворую жанчыну, што ходзіць на нядобрую начную працу. Праз нейкі час ён бачыць яе на дэманстрацыі ў шэрагах работніц. Сустрэча моцна ўражае Марцінюка, бо жанчына прыкметна змянілася: калі раней ейны твар быў «страшны ад расцёртых парфум» [6, 461], то цяпер ён асветлены ціхай радасцю, а «шырокія вочы глядзяць чыстаю глыбінёю» [6, 472]. Радасны настрой героя зліваецца з агульным святочным уздымам і ўмацоўвае думку пра тое, што грамадскія змены нясуць ратаванне для жанчын [6, 459].

Апавяданне «Справа Віктара Лукашэвіча», напісанае ў 1929 годзе, калі кіраўніцтва СССР узяло курс на згортванне сексуальнай рэвалюцыі – адно з найбольш вядомых у спадчыне К. Чорнага. У цэнтры твора – трагедыя маладой жанчыны Маргарыты, былой жонкі савецкага начальніка Марынковіча. Марынковіч лічыць сябе «новым чалавекам», які «павінны адкінуць ад сябе старыя мяшчанскія традыцыі» [6, 71], «павінен быць вольным, прыгожым, не звязаным нічым, у яго павінна быць мінімум няволі і максімум волі» [6, 71]. Ён пакідае Маргарыту і маленькага сына, прычым жанчына моцна хворае праз абарты, якія рабіла штогод. Марынковіч часта змяняе жонак, ён паўстае беспрынцыповым чалавекам, які не мае ўласных поглядаў, дбае толькі пра сваю пасаду і жыццёвыя выгоды, не падтрымлівае карысныя справы. Маргарыта – чулая, зычлівая, працавітая – памірае неўзабаве пасля вяртання ў родную вёску.

Аналіз твораў дазваляе вылучыць наступныя тэндэнцыі:

- Унутраны свет жанчыны – ахвяры сексуальнай рэвалюцыі – звычайна застаецца нераскрытым: аўтар знаёміць чытача з пэўнай жыццёвай гісторыяй, найбольшую увагу надае драматычным эпізодам, тым часам як асэнсаванне наступстваў памылковага выбару, перажыванне здрады ці непажаданай цяжарнасці застаецца «за кадрам». Пісьменнікі-мужчыны рэдка наважваліся пісаць пра спецыфічна жаночы досвед, звяртацца да выяўлення ўнутранага жыцця гераінь.

- Мужчына-спакуснік у прозе 1920-х гг. заўсёды паўстае ўвасабленнем «варожаў» сацыяльнай групы – гэта нэпман, несумленны камуніст, былы афіцэр або дваранін, яго лёс заўсёды незаўздросны, стаўленне да жыцця шаблоннае і прымітыўнае. Нюансы міжасабовых дачыненняў не вельмі цікавілі тагачасных аўтараў, важна было канстатаваць сацыяльную праблему, а не заглыбляцца ў псіхалогію.

- Гісторыя «спакушэння дзяўчыны» – увасабленне стэрэатыпных уяўленняў пра тое, што жанчына ў меншай ступені чым мужчына нясе адказнасць за развіццё адносін і іх наступствы. Мужчына абвінавчваецца як ініцыятар сексуальных стасункаў, а дзяўчына – наіўная, даверлівая, недасведчаная, – паўстае яго бязвіннай ахвярай.

- Жаночыя праблемы часта гіпербалізуюцца – свабодныя стасункі для гераінь, як правіла, маюць кепскі фінал: няўдалы аборт / хвароба / смерць дзіцяці / самагубства. У гэтым можна бачыць як водгулле ўстаноўкаў традыцыйнай культуры (свабодныя паводзіны жанчыны маюць быць пакараны), так і культурны шок ад наступстваў сексуальнай рэвалюцыі, бо рэаліі гарадскога жыцця 1920-х гг. рэзка разыходзіліся з нормамі традыцыйнай вясковай маралі, на якой выходзіліся будучыя беларускія творцы. Пэўны дыдактызму выяўленні «небяспечнага» шляху вызначаўся спахваннем недасведчаным дзяўчатам, імкненнем іх перасцерагчы.

Творы 1920-х гг., прысвечаныя праблемам міжасабовых адносін, пераважна маюць тыповы сюжэт, унутраны свет персанажаў не з'яўляецца прадметам паглыбленай распрацоўкі. Пры гэтым у творах выяўляюцца рэаліі эпохі, акцэнтуюцца праблемныя моманты. Аўтары дэманструюць, што ідэі свабодных стасункаў часта выкарыстоўваюцца мужчынамі, каб схіліць дзяўчыну да інтымнай блізкасці, прычым сексуальная разняволенасць ацэньваецца адмоўна і мае сумныя вынікі. Адчуванне віны за няправільныя паводзіны для маладых жанчын нашмат мацнейшае за веру ў новыя ідэі, што неаднойчы адлюстроўваецца ў тагачаснай прозе.

Літаратура

1. Турышева О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учеб. пособие / О. Н. Турышева. – М. Флинта: Наука, 2012. – 160 с.
2. Женщины на краю Европы / Под ред. Е. Гаповой. – Мн.: ЕГУ, 2003. – 436 с.
3. Галавач, П. Р. «Дробязі» жыцця / П. Р. Галавач. – Менск: Белдзяржвыдавецтва, 1927. – 176 с.
4. Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. / З. Бядуля. – Мн.: Маст. літ., 1989. – Т. 4: Язэп Крушынскі: Раман. Кн. 1. – 1987. – 375 с.
5. Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. / Я. Колас. – Мн.: Беларуская навука, 2009. – Т. 6. Апавяданні (1925 – 1951), раннія пражыццёвыя творы (1900 – 1906), пераклады (1907) – 2009. – 574 с.; Т. 12. Аповесці – 2010. – 518 с.
6. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мн.: Мастацкая літаратура. – Т. 1: Апавяданні. 1923 – 1927 гг. – 1972. – 554 с.; Т. 2: Апавяданні. 1928 – 1944 гг. – 1972. – 488 с.
7. Чарнавокая, А. М. Атрактыўная функцыя жаночых вобразаў у мастацкай прозе / А. М. Чарнавокая // Журнал Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філологія – 2018. – №2. – С. 33 – 44.

The reflection of sexual revolution consequences in Belarusian prose of 1920th

Key words: sexual revolution, social problems, Yakub Kolas, Kusma Tschorny, Platon Galavatsch.

After the revolution of 1917 norms of the interpersonal relations began to change dramatically. Belarusian prose has reflected the clash of "new views" and traditional morals, which had tragic consequences for many young women. The works devoted to this topic, are analysed in this article.

Е.В. Чеснокова

Институт литературоведения НАН Беларуси
e-mail: catinot@gmail.com

УДК 821.131.1 "18"

ИТАЛЬЯНСКОЕ «СЕРДЦЕ» НА «НОВОЙ» БЕЛОРУССКОЙ ЗЕМЛЕ

Ключевые слова: итальянская литература, роман воспитания, нравственно-психологическое становление, патриотизм, общечеловеческие ценности.

В статье на примере повести «Сердце» итальянского писателя второй половины XIX века Эдмондо де Амичиса анализируются характерные особенности такого литературного жанра, как роман воспитания, а также его место, роль и функции в становлении и формировании личности. Отмечается значимость данного произведения в воспитании молодого поколения с целью привить общечеловеческие морально-этические и нравственные ценности.

Влияние искусства слова на человека трудно переоценить. Литература не только воспитывает, транслирует нравственно-эстетические установки, дает представление о том, что прекрасно или безобразно, плохо или хорошо, но и погружает читателя в те или иные сложные жизненные ситуации и предлагает пути выхода из них. Как следствие, литература выполняет следующие функции: гносеологическую (познавательную), эстетическую, гедонистическую, воспитательную и аксиологическую (оценочную). Последние две тесно связаны между собой. Когда автор художественного текста описывает жизненные ситуации, переживания, поведение и мысли героев, он оценивает их, сознательно или нет, высказывает свое мнение: «...в произведении складывается целая система художественных утверждений и отрицаний, оценок. ...Каждое произведение несет в себе и стремится утвердить в сознании воспринимающего некоторую систему ценностей, определенный тип эмоционально-ценностной ориентации» [6]. Важно, что все вышеуказанные функции в полной мере реализуются не в виде сухих выводов после прочтения литературного произведения, а непосредственно в процессе взаимодействия читателя и текста. В зависимости от целей, которые преследует автор того или иного художественного текста, более очевидным становится влияние на читателя одной или нескольких функций. Например, особый тип литературного произведения, роман воспитания, который описывает психологическое, нравственное и социальное становление личности главного героя и направлен на формирование у духовно незрелого реципиента определенной системы ценностей, нравственных установок, возможно даже элементарных поведенческих моделей [2]. Некоторые авторы романов воспитания излагают историю в сказочно-фантастической манере. Одним из первых примеров подобных произведений является сочинение древнеримского писателя Апулея под названием «Золотой осел» (II в.н.э.). Сам жанр роман воспитания получил широкое распространение в Германии в эпоху Просвещения (И.В. фон Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», 1796 и др.). Более поздние классические образцы воспитательного романа (романа воспитания): Ч. Диккенс («Дэвид Копперфильд», 1849), Г. Флобер («Воспитание чувств», 1869), И.А. Гончаров («Обыкновенная история», 1847), Ф.М. Достоевский («Неotchка Незванова», 1849; «Подросток», 1875) [2]. В период после Второй мировой войны роман воспитания снова обрел популярность благодаря произведениям Д.Д. Сэлинджера и Г. Грасса («Над пропастью во ржи», 1951 и «Жестяной барабан», 1959 соответственно). Наиболее ярким примером романа воспитания в современной литературе является роман «Гарри Поттер» английской писательницы Джоан Роулинг. В белорусской современной литературе известны такие произведения, как «Авантюры студиязуса Вырвича» Л. Рублевской, «Проклятие» А. Гапеева и «Двенадцать подвигов Геракла» П. Васюченко [5].

Итальянскому писателю Карло Коллоди (настоящее имя Карло Лоренцини) принадлежит авторство известного многим читателям с раннего детства романа воспитания под названием «Приключения Пиноккио» (1883), который в свою очередь вдохновил А. Толстого на создание повести «Золотой ключик, или приключения Буратино» (1936). Однако еще один итальянский писатель второй половины XIX в., несправедливо забытый за пределами Италии, Эдмондо де Амичис (1846–1908), благодаря своему литературному творчеству, получил признание соотечественников еще при жизни. Его художественному наследию принадлежат такие произведения, как ряд очерков об Испании, Англии, Голландии и Турции, сборник рассказов «Военная жизнь» («La vita militare», 1868), детская повесть «Сердце» («Cuore», 1886), сборники очерков «На океане» («Sul l'oceano», 1889) и «Гражданская война» («Lotte Civili», 1901), повести «Роман учителя» («Il romanzo di un maestro», 1890) и «Учительница рабочих» («La Maestrina degli operai», 1898), и др. [3].

В своих произведениях Э. де Амичис отражает социально-политическую ситуацию в Италии, описывает быт представителей разных слоев общества, их проблемы и радости, ставит своей целью привить читателю (особенно юному) принципы добра, справедливости и гуманизма, а также морально-этические нормы и общечеловеческие ценности, без которых развитие нашей цивилизации было бы под угрозой.

Среди всех произведений, написанных Э. де Амичисом, особое место занимает детская повесть под названием «Сердце». Впервые опубликованная в 1886 году, она считается одним из образцов итальянской литературы в жанре роман воспитания наряду с уже имеющимися известными и значимыми литературными текстами. В школах Италии вплоть до пятидесятых годов XX века «Сердце» находилось в списке художественных произведений, обязательных для прочтения.

Книга написана в форме личного дневника ученика третьего класса городской итальянской школы и описывает происходящие с ним и с его одноклассниками события в течение 1882-83 учебного года. Главный герой, Энрико, из довольно обеспеченной семьи: он всегда сыт и всегда хорошо одет, ему не нужно работать, чтобы помочь своим родителям прокормить младших братьев и сестер. Он и его семья являются представителями итальянской интеллигенции конца XIX века.

Местом действия автор выбрал школу – одно из тех мест, в котором можно продемонстрировать взаимодействие представителей различных слоев общества: «Signore, signori, donne del popolo, operai, ufficiali, nonne, serve, tutti coira gazzi per un a manoei libretti di promozione nell'altra» [4, с. 3] («Дамы и простые крестьянки, рабочие, офицеры, бабушки, служанки – все с детьми и с прошениями в руках» [4, с. 2]). Кроме того, герои произведения преимущественно дети, надо полагать, что автор сделал героями детей для того, чтобы, во-первых, больше заинтересовать своих юных читателей, во-вторых, чтобы сделать повествование максимально простым и легким для восприятия, так как дети непосредственные, бесхитростные и прямолинейные, их высказывания и поступки не имеют подтекста.

Короткие описания персонажей зачастую дают информацию об их родителях и их достатке, что служит очередным подтверждением социальной разницы между ними. К примеру, Гарроне сын железнодорожного машиниста, самый старший в классе (ему почти 14 лет), его одежда ему узкая и короткая, что говорит о невысоком финансовом положении его родителей, которые не могут позволить себе купить сыну новую одежду, которая была бы ему впору. «Кирпичонок» – мальчика так прозвали потому, что он – сын каменщика и носит пыльную рабочую куртку своего отца. Кросси – рыжеволосый мальчик с парализованной рукой, сын зеленщицы, которая воспитывает его одна. Поначалу все думают, что его отец уже шесть лет находится в Америке, но оказалось, что все это время он сидел в тюрьме за неумышленное убийство. Коретти – сын торговца дровами, очень добрый и активный мальчик, которому приходится разгружать дрова, помогая отцу в его деле и ухаживать за больной мамой, однако, несмотря на это, он успевает готовить заданные уроки. Карло Нобис – сын одного синьора, «страшно гордый мальчик». Вотини всегда хорошо одет и постоянно чистит свой костюмчик. Прекосси – сын кузнеца, носит куртку, которая ему очень велика: одежда, купленная на вырост, или с чужого плеча говорит о не очень высоком и стабильном доходе семьи этого мальчика. К тому же на его лице часто замечают синяки, потому что отец его бьет. Горбун Нелли бедный, слабенький и худой с бледным лицом, над ним поначалу издевались грубые и жестокие одноклассники, пока Гарроне не заступился за него, тем самым, проявив сострадание и став лучшим другом Нелли.

Каждый персонаж, каждый образ повести направлен на то, чтобы научить чему-то хорошему главного героя, а через него и читателя. Энрико наблюдает за поведением своих одноклассников и перенимает их модели поведения, делает свои выводы: нужно иметь мужество, чтобы защитить слабого, когда его обижают, прилежно учиться, даже если условия и качество жизни этому не очень благоприятствуют, с уважением относиться к тем, кто трудится. Все описанные события читатель буквально пропускает через сердце, радуется и огорчается вместе с героями.

Важными являются письма отца к сыну Энрико, так как они мотивируют мальчика хорошо учиться, любить и уважать родителей и с большим почтением относиться к учителям: «E pronuncias em preconriver enza questo nome – maestro – che dopo quell odi padre, è il più nobile, il

più dolce nome che possa dare un uomo a un altro uomo»[1, с. 82] («Всегда с уважением произноси слово: «Учитель»! Это благороднейшее, высшее имя, какое только мог дать человек человеку» [4, с. 112]) – говорит Энрико его отец

Особого внимания заслуживает образ учителя в данной повести, так как во всех представителях этой профессии, описанных здесь, собраны наилучшие качества, которыми они должны обладать: скромность, строгость, справедливость, благородство и даже самопожертвование. Учитель третьего класса – одинокий человек, у него нет своей семьи: «Avevo ancora mia madre l'anno scorso: mi è morta» [1, с. 5] («Была мать, но умерла в прошлом году» [4, с. 7]). Теперь ученики – это его дети, он воспитывает их, как родных. Помимо прочего, важной функцией учителя является воспитание патриотических чувств у молодого поколения. Это происходит посредством чтения ежемесячных рассказов про маленьких и отважных героев, проявивших себя в бою или разведке, помогая солдатам итальянской армии порой ценой собственной жизни. Патриотическое воспитание является неотъемлемой частью процесса образования в любую эпоху, но особенно во времена, описанные Э. де Амичисом. Автор повести «Сердце» описывает события периода становления Италии как единого государства и поэтому была необходимостью взрастить зерно патриотизма и донести до каждого представителя молодого поколения идею о том, что в любой части объединенной страны ее гражданин будет чувствовать себя как дома.

Вот, пожалуй, самая известная и глубокая мысль, выраженная цитатой, которая дает исчерпывающий ответ на вопрос, почему человек может любить страну, в которой родился: «Perché amo l'Italia? Non ti si son presentate subito cento risposte? Io amo l'Italia perché mia madre è italiana, perché il sangue che mi scorre nelle vene è italiano perché è italiana la terra dove son sepolti i morti che mia madre piangee che mio padre ve nera, perché la città dove son nato, lingua che parlo, i libri che m'educano, perché mio fratello, mia sorella, miei compagni, il grande popolo in mezzo a cui vivo, e la bella natura che mi circonda, e tutto ciò che vedo, che amo, che studio, che ammiro è italiano» [1, с. 104] («Почему я люблю Италию? Разве тебе сразу не приходят на ум сотни ответов? Я люблю Италию, потому что моя мать итальянка, потому что кровь, которая течет в моих жилах, – итальянская кровь, потому что земля, в которой погребены те, кого оплакивает моя мать и чью память чтит мой отец, – это итальянская земля, потому что город, где я родился, язык, на котором я говорю, книги, по которым я учусь, – итальянские, потому что мой брат и моя сестра, мои товарищи и весь великий народ, среди которого я живу, – итальянцы, потому что прекрасная природа, которая меня окружает, и все то, что я вижу вокруг себя, что люблю, что наблюдаю, чем люблюсь, все это итальянское» [4, с. 142]). В данной цитате слова «Италия» и «итальянский» можно заменить на любое другое название страны и национальности и все равно суть останется неизменной.

Таким образом, небольшое по объему произведение Э. де Амичиса «Сердце» является великим по своему содержанию. Автор создал неповторимую атмосферу эпохи, детства и школы, в стенах которой происходит взросление и становление главного героя. Он находит настоящих друзей, узнает о радостях и горестях жизни и, в целом, он изменяется духовно, благодаря одноклассникам, родителям и учителям. Некоторые читатели обвиняют автора в излишнем морализаторстве, однако, возможно, это объясняется влиянием времени, когда было написана повесть. Название произведения является коротким и емким: сердце – символ моральных ценностей. Не зря существуют выражения «человек с большим/добрым/злым сердцем»; к тому же в тексте частым комментарием к описанию того или иного одноклассника и друга главного героя является «у него хорошее сердце», «у него благородное сердце» или «у него доброе сердце».

Посредством данной книги Э. де Амичис, вполне ненавязчиво, стремится привить своему читателю общечеловеческие ценности, такие как доброта, благородство, сострадание, патриотизм, любовь к родителям, уважение к представителям разных профессий, то есть в целом писатель подталкивает своего читателя, как стать настоящим человеком. Полагаем, эта повесть заслуживает того, чтобы войти в список произведений обязательных для прочтения в школах нашего государства, так как современное «новое» общество сейчас как никогда нуждается в установлении четких морально-этических ориентиров, которые нужно внедрять в сознание будущих граждан с детства.

Литература

1. De Amicis, E. Cuore / E. de Amicis. – Milano: Einaudi, 1994. – 321 p.
2. Бахтин, М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). – С. 180–217. – 880 с.
3. Де Амичис, Э. // Книжный портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/235407-edmondo-de-amichis>. – Дата доступа: 20.02.2020.
4. Де Амичис, Э. Сердце / Э. де Амичис. – 5-е изд. – СПб, М.: Издание Т-ва М. О. Вольф, 1912. – 480 с.
5. Кісліцына, Г. М. Раман выхавання як беларускі трэнд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lit-bel.org/news/Ganna-Ksitsina-Raman-vihavannya-uk-belarusk-trend-5136/>. – Дата доступа: 20.02.2020.
6. Предмет теории литературы. Место теории литературы в системе наук об искусстве // Документарное хранилище [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gigabaza.ru/doc/61570-pall.html>. – Дата доступа: 20.02.2020.

The Italian "heart" on the "new" Belarusian land

Keywords: Italian literature, upbringing novel, moral and psychological formation, patriotism, universal values.

In the article, using the example of the novel "The Heart" of the Italian writer of the second half of the 19th century Edmondo de Amicis, the characteristic features of such a literary genre as an upbringing novel, as well as its place, role and functions in the formation of personality are illustrated. Also there is noted the significance of this literary work in the upbringing of the young generation with the aim of instilling universal human moral and ethical values.

Т.Н. Чурляева

Новосибирский государственный технический университет
e-mail: churlaeva@ngs.ru

УДК 82-95

КУЛЬТУРТРЕГЕРСТВО Е. ЗАМЯТИНА КАК ЦЕННОСТНЫЙ ПРИНЦИП ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Ключевые слова: Е. Замятин, литературно-критическая и публицистическая деятельность, пролетарское искусство, новый читатель, роль писателя, нравственно-эстетический потенциал.

В статье раскрывается понимание Е. Замятиным общественной роли писателя в условиях нарождающейся пролетарской культуры; уделяется внимание литературно-критической и публицистической деятельности писателя, направленной на критический анализ состояния нового искусства и литературы; обосновывается нравственно-эстетическая позиция Е. Замятина, относительно «организующей роли искусства».

Е. Замятин – одна из крупнейших фигур в русской литературе первой четверти XX века, принадлежал «к тому поколению интеллигенции, которое было выдвинуто русским культурным Ренессансом начала XX в.» [15, 10]. «Его представители, – отмечает Е.Б. Скороспелова, – ощущали в себе подлинное призвание к устройению жизни» [15, 10], откликаясь на социальные и идеологические проблемы своего времени, разрабатывали и утверждали культурно-нравственную идею, понимаемую ими как вечную основу человеческого бытия.

Масштаб творческой деятельности Е. Замятина в революционной России и во время становления власти победившего пролетариата был поистине огромен. Он измеряется не только глубиной и самобытным талантом его литературно-художественной мысли, но и социально-творческой активностью литературно-критической и публицистической работы, суть которой виделась самим Е. Замятиным в том, чтобы «в меру своих сил <...> сохранить в людях тревожной пламя воображения» [10, 259].

В чем была его вера и каковы были его общественные взгляды? Ответы на эти вопросы можно попытаться найти, воспользовавшись творческим методом самого Е. Замятина – неистового романтика и еретика, создававшего не столько «литературные портреты» людей, по его словам, «запертых в стальном снаряде», вынужденных в «эти предсмертные секунды-годы <...> что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде» [4, 13–14], сколько «биографию духа» близких ему по убеждениям и человеческим качествам членов одного ордена, братьев по духу, идущих по пути наибольшего сопротивления до самого конца.

Сам Замятин по собственному признанию стал большевиком, потому что «В те годы быть большевиком – значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком» [3, 4]. Революция осознавалась им событием, сдвинувшим время, взорвавшим прежнее состояние жизни, что неминуемо требовало новых моделей культурного мышления, отражением которых должен стать новый язык художественных форм и элементов. Замятин был убежден, что искусство, построенное на «классовой ненависти», не может дать ничего, кроме «механического равенства» и «животного довольства». Писатель, горячо отстаивая роль литературы в воспитании «высоких чувств» [7, 116], был уверен, что «На отрицательных чувствах нельзя строить», «с уничтожением классов» наступает «время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви» [7, 116].

В своей автобиографии, написанной в 1928 году, Е. Замятин признался, «что если бы в 1917 году не вернулся из Англии, если бы все эти годы не прожил с Россией – больше не мог бы писать <...>» [2, 28]. Писатель, несмотря на усиливающиеся гонения со стороны пролетарского и левого

искусства, деятели которых третировали и оттесняли художественную творческую элиту, ясно осознавал необходимость своего личного участия в построении новой культурной жизни в новых условиях, стремился быть полезным становящейся Советской Республики.

Размышляя о состоянии современной литературы, Замятин, по сути, создает программу ее развития: «Нужны писатели, которые ничего не боятся – так же, как ничего не боится революция; нужны писатели, которые не ищут сегодняшней выгоды – так же, как не ищет этого революция (недаром же она учит нас жертвовать всем, даже жизнью – ради счастья будущих поколений – в этом ее этика); нужны писатели, в которых революция родит настоящее органическое эхо <...> важно, чтобы это было искренно, важно, чтобы это вело читателей вперед, а не назад, важно, чтобы это их беспокоило, а не успокаивало» [7, 117]. Замятин критикует любую идеологическую мертвечину, насаждаемую пролетарским искусством с его нормативно-номенклатурными ценностными установками, но в своем отрицании – он стремится к абсолюту. И в этом видится суть его духовного максимализма. Общественная роль писателя-художника формулируется им предельно ясно: «<...> вся литература всегда о завтра и во имя завтра, и этим определяется отношение к вчера, к сегодня. И от этого она всегда – ересь, бунт» [4, 15]. Замятин убежден, что писатель-художник должен быть «пророком», дело которого – «дело борьбы за завтра. <...> Никакое сегодня его не удовлетворит и не должно удовлетворять <...> Удовлетвориться каким-то сегодня – значит остановиться, обратиться в соляной столб. Это – конец» [13, 389-390]. В этом страстном еретическом бунте Замятина против настоящего, построенного «на отрицательных чувствах», «ненависти к человеку», явственно слышится предостережение: «Зародыш будущего всегда в настоящем» [7, 116]. Писатель предупреждает настоящее, заглянув в прошлое, и вместе с тем задает обязательные условия для изменения будущего: «когда мы вместо ненависти к человеку поставим любовь к человеку, – придет настоящая литература» [7, 116].

В высказанных Замятиным суждениях, на наш взгляд, улавливается очевидная связь с некоторыми мировоззренческими установками, разрабатывавшимися идеологами «Скифов» (1917–1918), а также Петербургской Вольной философской ассоциацией (1919–1924) – Ивановым-Разумником, А. Белым, А. Блоком. Отстаиваемые Замятиным культурные ценности, отвечали духу жизнетворческой философии Вольфилы, наследовавшей некоторые идеи скифов, а именно – устремленность к духовной революции, которая виделась в качестве единственно возможного результата, оправдывающего жертвенность пути: «Она <...> приведет к освобождению человека на всех путях его духовного творчества и к новому воплощению достижений этого освобожденного творчества, – к новой культуре» [1, 52]. В манифесте для так и не изданного журнала «Завтра», Замятин призывал «на защиту человека и человечности» русскую творческую интеллигенцию: «Наше обращение <...> к тем, кто видит далекое завтра, – и во имя завтра, во имя человека – судит сегодня» [6, 115].

Романтик Замятин, последователь Вольфилы, настаивал на том, что в атеистическом времени новой России складывается новая антропоцентрическая религия, центром которой должен стать вставший «с четверенек» и умеющий «смотреть вверх, в бесконечность» человек прямоходящий – «homo erectus» [5, 27]. «<...> Все элементы религии налицо, – провозглашает Е. Замятин, – есть даже и бог: этот бог – человек <...>» [13, 390]. К тем, «кто еще на четвереньках, кто еще роется пятачком в земле» [5, 27] Замятин беспощаден, для них он приготовил кнуты, но не «сплетенных из ремней», а «сплетенных из слов» [5, 27]. Он уверен, «чтобы человек перестал стоять на коленях перед чем и перед кем бы то ни было», ему нужны кнуты «Гоголей, Свифтов, Мольеров, Франсов», кнуты «иронии, сарказма, сатиры» [5, 27].

Цель искусства и литературы видится Замятиным не «в отражении жизни», а в том, чтобы «организовывать ее, строить ее» [7, 119]. Литература не должна ограничиваться «областью “малых дел”» [7, 118]. «Организирующая роль искусства», с точки зрения Е. Замятина, «в том, чтобы заразить, взволновать читателя пафосом или иронией: это катод и анод в литературе <...> художник должен говорить <...> о цели – о великой цели, к которой идет человечество» [7, 119].

Е. Замятин, пропагандируя идею воспитания современным искусством кино, театра, литературы «высоких эмоций», «тревожного пламя воображения» [10, 159], фактически, разрабатывал нравственно-эстетическую проблематику, понимаемую им как основу человеческого бытия. Замятин с предельной ясностью осознавал органическую близость этих категорий.

Замятин с восхищением говорит о «белой любви» Сологуба и Блока, которые из истинного человеколюбия сатирически беспощадно клеймят в человеке то, что лишает его поэзии; когда Мечта о Прекрасной Даме, называемой Блоком Незнакомкой, а Сологубом – Дульцинеей, подменяется мещанством, пошлой прозой жизни, «аппетитно позевывающей за ужином, в папилютках и в капоте» [5, 25]. Замятин, критически вглядываясь в нового, рожденного огненной стихией революции человека, с горечью замечает в нем неистребимые, как «плесень», сохранившиеся остатки мещанина: «Одно мгновение казалось, что он дотла сожжен революцией, но вот он уже снова, ухмы-

ляясь, вылезает из-под теплого еще пепла – трусливый, ограниченный, тупой, самоуверенный, все-знающий» [5, 28]. В статье «Завтра» (1919) он пишет, что «в человеке – побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни» [6, 115]. Романтик, но и еретик, Замятин уверен, что только такой белой «ненавидящей любовью» можно вернуть человеку Мечту, тогда как «полюбить их черненькими или серенькими – куда практичней, проще, удобней, благоразумней» [5, 25]. Этой «русской», «неизлечимо прекрасной болезнью», – заявляет Е. Замятин, – «больна лучшая часть нашей интеллигенции <...> и будет больна как бы ее ни лечили» [5, 28].

Ситуация времени «течения революции» требовала сближения форм литературы с формами быта, требовала от литературы, как считал Е. Замятин, сложных соединений «твердого» и «газообразного», «фантастики и быта» [5, 28]. Этот синтез несоединимого был обнаружен им в прозе Гоголя, Достоевского, Сологуба и перенесен в качестве формо- и смыслообразующего принципа на литературу новой действительности как наиболее точно отражающий ее взрывной характер [5]. Вздыбившийся жизненный материал не нужно было придумывать, он нуждался в адекватном способе выражения, видевшимся Замятиным в сложной динамике формы и материала, сюжета и фабулы. «Произведения, – писал он, – не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее» [12, 333].

Однако, с точки зрения Замятина-критика, в том состоянии, в каком пребывало современное искусство, оно не в состоянии было «заставить зрителя “работать”». «Остается, – считает он, – единственный путь: <...> влить, сколько можно, витаминов содержания, идей, которые вывели бы из состояния покоя, заставили бы работать если не фантазию, то хоть мозги зрителя» [10, 259]. Замятин, трезво оценивая потенциал пролетарского искусства, агрессивно утверждающего сугубо утилитарно-прагматические ценности нового времени, с горечью замечал в 1924 году в статье «О сегодняшнем и современном», что «сегодняшней» литературе не хватает «Правды». Замятин ставит точный диагноз «неистовым ревнителям чистоты» пролетарской литературы: «литература не выполняет сейчас даже самой примитивной, заданной ей историей, задачи: увидеть нашу удивительную, неповторимую эпоху – со всем, что в ней есть отвратительного и прекрасного, записать эту эпоху такой, как есть» [8, 140].

Однако, стоит отметить, что в интеллектуальном и душевном потенциале современного читателя Е. Замятин не сомневается, он уверен, что работа по «вспашке» «неоплодотворенной», «незасеянной земли» «под силу только народу» [11, 313], и его необходимо в этой работе поддержать.

Осознание Е. Замятиным роли художественной литературы в формировании эстетического чувства в полуграмотном и неискушенном читателе первых послереволюционных десятилетий исходило из понимания энергии художественного слова, способного стать «бродилком жизни». Одними из художественных средств прямого воздействия на читателя, как было уже сказано, являлись, по мысли Замятина, фабула и сюжет, искусное построение которых должно отвечать одной из ключевых задач художественного текста – «вывести (читателя. – Т.Ч.) <...> из состояния покоя» [10, 259]. «Писателю нынешнего дня – на фабулу придется обратить особое внимание <...> Новый читатель, более примитивный, несомненно, будет куда больше нуждаться в интересной фабуле» [12, 332-333], – писал Замятин. Роль же сюжета заключается в создании «сгущенности» повествования, его словесной плотности, насыщения фабулы узнаваемыми образами, известными лейтмотивами, символами и конфликтами. При этом, предупреждает Замятин, в сюжетно-фабульной композиции не должно быть «ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, встет в него органически. Здесь – путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя» [9, 195].

По мысли Замятина, в читательском сознании необходимо запустить механизмы, способствующие творческому переосмыслению вплетенных в художественную структуру текста узнаваемых литературных образов и сюжетов, уяснению художественного содержания в совокупности сюжетно-фабульного его выражения, распознаванию смысла художественного высказывания, выражаемого в подтексте. Другими словами, новый читатель должен быть субъектом рецептивно-эстетической деятельности, наравне с креативно-творческой деятельностью автора.

Таким образом, можно сказать, что, Е. Замятин в своих культуртрегерских устремлениях формировал иные ценностные установки для формирования эстетического вкуса и в целом нравственно-эстетической деятельности нового читателя. Тем самым писатель стремился повлиять на концепцию пролетарской культуры, видящей искусство лишь средством «принудительного отлучения от многообразия художественного опыта» [14, 93], демонстрировал другого рода отношение доверия к русскому человеку. Суть этого отношения раскрывается в попытке утверждения его самобытной ценности, но не через выполнение или воплощение в нем каких-либо ценностей утилитарно-практического идеала *homo soveticus*, а в попытке развязать внутри него самого потен-

циально присущие ему самому силы, «запускающие» механизмы личностного развития, стимулирующие в нем духовную работу, раскрепощающие его душевную и интеллектуальную энергию.

Литература

1. Вольфила // Жизнь. 1922. № 1. С. 174. Цит. по: Семенова, С.Г. Основные философские объединения. Высылка мыслителей / С.Г. Семенова // Философский контекст русской литературы 1920-1930-х годов. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 50-78.
2. Замятин, Е.И. Автобиография / Е.И. Замятин. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Уездное / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А.Н. Тюрина. Вступ. ст. Ст.С. Никоненко. – М.: Русская книга, 2003. – С. 21-28.
3. Замятин, Е.И. Автобиография / Е.И. Замятин. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Лица / Сост., подгот. текста и коммент. Ст.С. Никоненко и А.Н. Тюрина. – М.: Русская книга, 2004. – С. 3-12.
4. Замятин, Е.И. Воспоминания о Блоке / Е.И. Замятин. Там же. – С. 13-23.
5. Замятин, Е.И. Белая любовь / Е.И. Замятин. Там же. – С. 24-29.
6. Замятин, Е.И. Завтра / Е.И. Замятин. Там же. – С. 114-115.
7. Замятин, Е.И. Цель / Е.И. Замятин. Там же. – С. 116-119.
8. Замятин, Е.И. О сегодняшнем и о современном / Е.И. Замятин. Там же. – С. 140-153.
9. Замятин, Е.И. Закулисы / Е.И. Замятин. Там же. – С. 187-204.
10. Замятин, Е.И. Кино / Е.И. Замятин. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика / Сост., подгот. текста, коммент. С.С. Никоненко, А.Н. Тюрина. – М.: Дмитрий Сечин, Республика, 2010. – С. 259.
11. Замятин, Е.И. Беседы еретика. О червях / Е.И. Замятин. Там же. – С. 312-314.
12. Замятин, Е.И. О сюжете и фабуле. О фабуле / Е.И. Замятин. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Трудное мастерство / Сост., подгот. текста, коммент. С.С. Никоненко, А.Н. Тюрина. – М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. – С. 327-333.
13. Замятин, Е.И. Художник и общественность / Е.И. Замятин. Там же. – С. 389-390.
14. Зенкин С. Священно ли завещанное? Полемиические заметки об одной эстетической традиции / С. Зенкин // Литературное обозрение. – 1989. – № 7. – С. 89-95.
15. Скороспелова, Е.Б. Возвращение / Е.Б. Скороспелова // Е.И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О.В. Богдановой, М.Ю. Любимовой, вступ. статья Е.Б. Скороспеловой. – СПб.: РХГА, 2014. – С. 10-22.

T.N. Churlyayeva

Novosibirsk State Technical University

e-mail: churlaeva@ngs.ru

Cultural cooperation of E. Zamyatin as a value principle of creative activity

Key words: E. Zamyatin, literary, critical and journalistic activity, proletarian art, new reader, the role of a writer, moral and aesthetic potential.

The article reveals E. Zamyatin's understanding of the social role of the writer in the context of the emerging proletarian culture; attention is paid to the literary, critical and journalistic activities of the writer, aimed at a critical analysis of the state of new art and literature; substantiates the moral and aesthetic position of E. Zamyatin, regarding the "organizing role of art."

В.В. Шадурский

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

e-mail: shadvlad@mail.ru

УДК 821.161.1(1-87)

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ПИСАТЕЛЯ МАРКА АЛДАНОВА

Ключевые слова: Марк Алданов, эмиграция, этические ценности, мировидение, Достоевский, Толстой.

В статье показывается, как рецепция русской классической литературы XIX века помогла Алданову лучше выразить его аксиологию и мировидение в жанре романа. Содержание романов Алданова соответствовало экзистенциальным запросам современников-эмигрантов, переживших исторические катастрофы и оказавшихся без веры.

Алданов создал эклектичный, оригинальный стиль – для изображения исторических и вымышленных персонажей, их идей, поступков. Этот стиль позволил объединить приемы Достоевского и Толстого. Алданов преобразовал традиции русской классики, чтобы расположить к себе массового читателя.

М.А. Алданова (1886–1957) называют не только «одним из самых эрудированных писателей первой волны эмиграции», но и человеком, «способствовавшим интеллектуализации искусства 1920–1950-х гг.» [7, 440]. Очевидно, что химик, публицист, литературный критик, романист, чьи произведения переведены на более чем 20 иностранных языков, который много раз выдвигался на Нобелевскую премию по литературе, ценен не только своим литературным престижем у эмигрантов.

Важно понять, чем же было наполнено его творчество, если сам Алданов стал очень авторитетной фигурой в литературе. По нашим наблюдениям, ценностные ориентиры писателя определены несколькими важными обстоятельствами.

Во-первых, этические ценности Алданова были обусловлены спецификой его происхождения, воспитания и образования. Во-вторых, мировидение писателя определялось осмыслением и переживанием событий начала XX века, а также постоянно расширялось и усложнялось за счет постоянного анализа политических событий, событий истории, интереса к философии, к естественным и точным наукам, к масонству. В-третьих, эстетический вкус Алданова во многом определен русской литературной традицией, в особенности традицией русской классической литературы XIX века, и литературный талант писателя развивался не только в условиях эмиграции, но и в условиях постоянно ориентира на классическую русскую литературу, в частности, на творчество Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

Обстоятельства, которые способствовали формированию этических ценностей Алданова в годы юности и молодости, были максимально благоприятны для того, чтобы сформировалась личность независимого, внутренне цельного человека. Рожденный в Киеве в богатой еврейской семье, он получил прекрасное образование (киевская классическая гимназия, Киевский Императорский университет им. Св. Владимира, специализация по физической химии во Франции), путешествовал по миру (побывал в четырех частях света), смог пообщаться с неординарными современниками (учеными, политиками, царственными особами). Выпадение из еврейской среды, воспитание в русской атмосфере, включенность в европейский контекст жизни (Алданов стал счастливым знатоком нескольких европейских языков) – все это вехи, благодаря которым он сформировался и как ценитель культуры имперской России, и как ценитель культуры Франции, Англии, Германии. Ассимилированный еврейский интеллектual был эрудитом, совместившим многое – замороженность этикетом русского дворянства и успехами западной демократии, интерес к открытиям химиков и к литературе современников, увлеченность философией и страсть к астрологии.

Кодекс чести, который Алданов словно унаследовал из XIX века, выдержал испытание несколькими русскими революциями, тремя войнами, – всеми катастрофическими событиями, которые писателю суждено было пережить. Этот кодекс чести содержал ориентиры как для его личной, так и для творческой жизни. Сформированный нравственный потенциал позволил Алданову не только сохранять на высоком уровне личный авторитет, но и заботиться о репутации всех писателей эмиграции.

Алданов тщательно скрывал факты своей биографии, не оставил мемуаров, ограничил публикации архивных документов, и потому исследователи его творчества вынуждены лишь предполагать о событиях его жизни. Отдельные детали личной жизни Алданова можно увидеть только в его письмах, очерках, но эти детали никогда не были предметом авторского изображения, потому реконструировать по ним биографию писателя необыкновенно сложно. Опирается разве что на сведения обширной переписки писателя, информацию нескольких летописей эмигрантской жизни [10], [11]; наиболее точным и хронологически выстроенным является биографический материал «Основные даты жизни и творчества», подготовленный Т.И. Дроновой [7, 525–532]. М.Уральский отмечал, что кроме всевозможных предположений, есть «<...> объективные факторы, сильно осложняющие поиск биографических подробностей жизни Алданова. Во-первых, он два раза терял свои архивы – при бегстве из России от большевиков и при бегстве из Франции от немцев. Во-вторых, что представляется особенно важным, Алданов по характеру был человек скрытный, тщательно оберегающий от посторонних глаз свою личную жизнь» [13]. Исповедальность и автобиографичность – это не те черты, которые свойственны художественной прозе Алданова, руководствовавшегося принципом: «В морали, как в искусстве, надо иметь чувство меры, надо знать, где кончается законная правда жизни и где начинается духовная порнография» [4, 107].

Становление личности Алданова на перекрестье культур, знакомство с миром и постижение истории привело к выбору пути жизни, лишенному религиозного содержания. Более того, в эмиграции Алданов проявил себя как деятельный масон: был основателем парижских лож «Северная звезда» (1924 г.) и «Свободная Россия» (1931 г.). Об экзистенциальной необходимости заполнить пустоту неверующего человека Алданов в своих произведениях писал часто, так, в романе «Заговор» говорится о Талызине: «Он в масонстве видел тот компромисс свободомыслия с верой, который допускался просвещенными людьми» [3, 205]. Талызин – не только исторический деятель, но и положительный персонаж романа, идеями поведению которого автор симпатизирует. Н.Берберова в своих мемуарах остроумно заметила в отношении другого знаменитого писателя-масона: «М.А. Осоргин... признался мне, что в Париже недавно восстановлена московская масонская ложа, и он не помнит себя от радости. Почему? Да потому что он – неверующий человек – ужасно любит всякие ритуалы и считает, что каждому человеку они необходимы: они дают чувствовать общность, соборность, в них играют роль всякие священные предметы, в них красота и иерархия» [5, 7]. Жизненную необходимость разнообразных ритуалов в культуре современного человека Алданов показал на примере персонажей своего романа «Живи как хочешь», где слово «ритуал» в разных контекстах употреблено 27 раз. Для него важна не запутанность и сложность культурной жизни человека, а ее важная созидательная, одухотворяющая роль. Алданов не любил уп-

ростителей жизни, вроде политиков, ориентированных на Маркса, и обычных граждан, увлеченных Фрейдом, ведь благонамеренность Маркса и Фрейда не привела общество к успеху; по словам Ж. Старобинского, «и тот, и другой, решившись действовать как ученые, стараются обнаружить в человеке, в обществе скрытую основу, что-то *тайное*, но основное – простейшую субстанцию, первоэлемент, материальные связи, определяющие отношения человека с миром и с себе подобными» [12, 52]. Алданов же, при всем знании сущности человека, не разлагает эту сущность до ноля, понимая, что есть нечто необъяснимое в гении Микеланджело, Ломоносова, Байрона, Наполеона, Толстого и обычного человека. И потому даже в художественных образах отрицательных для него исторических деятелей – Нерон, Ленин, Сталин, Муссолини, Гитлер – обнаруживается нечто притягательное, объясняющее чарующую силу зла и ненависти.

Художественный мир прозы Алданова формировался под воздействием философии Декарта, философии случая. Многие алдановеды именно с этой философией связывают пафос иронии и скепсис большинства произведений автора. Вместе с тем мы склоняемся к мысли о том, что рациональное, трагическое постижение мира вовсе не становится доминирующей основой художественных образов Алданова, и его пессимизм не означает осознания мрачного и беспросветного бытия, «исторический пессимизм Алданова глубже толстовского» [8, 287]. У Толстого в художественном способе изображения жизни философия более глубокая, чем та философия истории, которая декларирована. Так и у Алданова: его публицистические диалоги «Армагеддон», книга документальных очерков «Огонь и дым», книга философских диалогов «Ульмская ночь» – это декларация идей и принципов в безобразной форме. Но как только эти идеи приобретают аллегорические формы, растворяются в художественных образах, бывшая декларативность уступает место художественной правде, где наряду с концепцией власти случая в истории проявляется «тайновидение плоти» и «тайновидение духа». Скепсис Алданова помогает быть сознанию свободным. Его творчество дает урок релятивизма, но не лишает читателя основы, не подрывает моральные устои. Чего хочет Алданов? Чтобы сознание человека не было подчинено какой-либо одной идее, чтобы не быть ослепленным, обманутым, чтобы владеть ситуацией – и жить свободно.

Совершенно необычным может показаться тот факт, что Алданов, оказавшийся в эмиграции, добивавшийся помощи у бывших союзников России для вооруженной борьбы с большевиками, оставался патриотом своей страны, ведь еще в очерках 1922 года он напишет: «Горе тому, кто зовет в свою страну чужеземцев! Мы знаем, для чего мы их зовем. Но кто знает, для чего они к нам идут?» [1, 13], а после вторжения Гитлера в СССР не только будет желать победы советского народа, но создаст целую серию политических рассказов антифашистского содержания.

Алданов не верил в развитие человеческой цивилизации, в возможность ее нравственной эволюции, иначе как объяснить, что войны паталогически ужесточаются, пытки и убийства принимают настолько изысканно-извращенные формы, что становится понятно: человечество всегда готово сделать шаг в прошлое, к варварству, говоря словами современника: «Оппозиция цивилизации и варварства замирает в вопросительном равновесии. Это означает не отрицание цивилизации, но признание, что она неотъемлема от своей оборотной стороны» [12, 149].

При всей масштабности событий, о которых пишет Алданов, – Великая французская революция, революция 1917 г., Первая и Вторая мировые войны, – в его картине мира всегда есть возможность ощутить малое, почти неуловимое – психологию людей, атмосферу событий и простых людей, живущих в этой атмосфере.

Удивительно то, что первое сериальное произведение Алданова (тетралогия «Мыслитель», а именно ее первая часть – роман «Девятое термидора») начинается с описания событий, происходящих на белорусской земле, в Шкловском имении графа Семена Гавриловича Зорича [2, 49]. В самом начале повествования объединяются документальная линия, связанная с раскрытием сюжета реального исторического деятеля, и вымышленная линия, открывающая сюжет молодого красавца Юлия Штааля, которому предстоит сыграть роль маленького человека на фоне важных исторических событий. Тем самым задается хронотоп, позволяющий Алданову быть аналитиком и созерцателем истории, понимать ее по документам и чувствовать ее по эмоциям людей. По иронии литературной судьбы Шкловское имение, до пожалования Зоричу принадлежавшее князьям Чарторыйским, более не пригодилось Алданову. Однако в 1935 г. он напишет очерк «Адам Чарторыйский в России», в котором представит небольшую, но емкую летопись рода Чарторыйских, связанных как с историей Польши, так и с историей России. Таким образом, даже белорусский локус стал основой для выстраивания художественных координат алдановского романа. Благодаря пристрастиям и эрудиции Алданова история и вымысел сплавляются в историко-авантюрное повествование.

Историзм и философичность алдановской прозы, ее занимательность и остросюжетность – черты, которые, с одной стороны, помогают соединить принципы высокой классики с принципами

массовой литературы, а с другой стороны, через эту неоднозначную художественность раскрывается аксиология Алданова.

Мировидение Алданова-эмигранта могло повлиять и на выбор главных героев для повествования. Вымышленные герои, за редким исключением (например, Браун в трилогии или Шелль в романе «Бред»), – это срединные люди, представители толпы. Исторические деятели, даже самые авантюрные и порочные из них, – всегда примечательные, достойные изучения. Герой Алданова – это персонаж, который отличается особым качеством или их многообразием: талантом, необычайной удачливостью, необыкновенной волей, удивительным характером. Но большое притяжение у Алданова – к людям, которые выглядят одинокими, непонятыми, оторванными, подобно «лишним людям» русской классической литературы, подобно эмигрантам, оказавшимся заложниками исторических перемен и безвременья.

Ориентация Алданова на русскую классическую литературу, на наш взгляд, проявилась и в выборе героя, и в рецепции идей, и в работе над стилем. Из всех русских писателей XIX века, рецепция которых наблюдается у Алданова, самые интересные для наблюдений представляют собой контрастирующие традиции Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Алданов и в области поэтики и в области идеологии содержания объединяет эти две противоположные художественные стихии, они по-своему отражаются в его аксиологии и эстетике.

Как уже отмечалось, для выполнения разных художественных задач Алданов избирает как исторических, так и вымышленных героев. Если Толстой «исходит из того, что всего полнее отражает истину человеческой природы человек обыкновенный <...>» [6, 239], то именно в продолжение этой традиции и нужны Алданову вымышленные персонажи. В этом художественный путь Толстого «прямо противоположен пути Достоевского, полагавшего, что как раз человек необыкновенный <...> заключает в себе человеческую природу в наибольшей полноте и ясности <...>» [6, 239]. Алданов же совмещает, казалось бы, не соединимое, он идет по пути Достоевского, изображая исторического героя, чтобы в большей мере представить возможности человеческой природы, воли, проявления талантов, даже отрицательных.

Ф.М. Достоевский на примере своего героя учил, что жизнь надо любить больше, чем смысл жизни. Персонажи Алданова тоже этого хотят, особенно женские персонажи хотят любить жизнь (Муся Кременецкая в трилогии, героини романа «Начало конца», «Живи как хочешь»), но автор испытывает большую любовь к смыслу жизни, и потому его мужским персонажам-атеистам не устроить свое счастье: не завидна участь Штааля, Брауна, Лейдена, Шелля и многих других.

Ситуацию отпадения от веры Толстой представил в «Исповеди». Это же сделал Алданов в своей трилогии (образа Брауна). Толстой не успел пережить всех ужасов хотя бы одной мировой войны, поэтому остался в логичном признании того, что ответы, даваемые верою, имеют преимущество ответов по смыслу. Но именно войны и революции не позволяют алдановским рефлексирующим персонажам найти примирение с собой. Философия случая стала такой спасительной субстанцией, заполняющей внутреннюю пустоту «алдановского» человека.

Толстовский Оленин открывает для себя истину: «Счастье в том, чтобы жить для других <...>». Но герои Алданова и такую истину не познают, разве что Шелль, персонаж «Бреда», неожиданно проявляет готовность жить для любимой, но не успевает ей помочь.

Если считать, что мерилом праведности жизни является отношение к смерти, то герои Алданова не только оказываются в состоянии отрешиться от всего земного, но и ради сохранения человеческого достоинства могут добровольно принять смерть, как это сделала Анна Каренина, и ради сохранения достоинства уходят из жизни в романе «Самоубийство» муж и жена Ласточкины.

И все же, есть та черта, которая при всем различии классиков, объединяет их, а заодно отличает от Алданова: «<...> герои Л.Толстого и Достоевского вырабатывают свои убеждения, ищут и находят связь с вечностью» [9, 18]. Но у Алданова подобного обретения связи с вечностью не обнаруживается: жизнь человека не обретает веры, кроме единственного случая Наташи – персонажа романа «Бред», одного из последних у Алданова. Но и в этом случае Наташа представлена как персонаж, уже уверовавший в бога, приобщения к богу во время событий романа читатель так и не увидит. Можно отметить, что в положительных героях Алданова приготавливается духовная почва для появления веры, но вера так и не прорастает.

Если говорить о стилистике и традициях приемов, то следует отметить, что подобно Толстому в «Войне и мире», Алданов часто использует антитезу внешности и внутреннего содержания: в его изображении красивые люди некрасивы внутри. Действительно, ничего нельзя сделать с тем, что Элен Курагина с её грязной душой внешне прекрасна и достойна чьего-то обожания. Иллюзия, что красота есть добро, разбивается Алдановым и в тетралогии «Мыслитель», и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера», во многих других романах и рассказах. Герои Алданова, так же, как герои Толстого, не пошлы. Но читателю слишком много дано знать о жизни их бессознательного. «Реа-

лирическое изображение личности, проникающее в тайники ее внутренней жизни, исключает идеального героя <...>. У Толстого <...> человек не остается во всех своих сторонах на одном нравственном уровне» [6, 142].

Таким образом, рецепция русской классической литературы в прозе Алданова позволила объединить его аксиологию с мировидением. Содержание творчества Алданова соответствует экзистенциальным запросам современника-эмигранта, пережившего исторические катастрофы и оказавшегося без веры.

Алданов выработал свой, на первый взгляд, эклектичный, но весьма оригинальный стиль – для изображения исторических и вымышленных персонажей, их идей, поступков. Этот стиль предполагает объединение приемов Достоевского и Толстого. Алданов преобразовал традиции русской классики, чтобы привлечь к своему творчеству массового читателя эмиграции.

Литература

1. Алданов, М. А. Огонь и дым / М. А. Алданов. – Париж, 1922. – 190 с.
2. Алданов, М. А. Собрание сочинений: В 6 т. / Алданов М. А. – М.: Огонек, 1991. – Т. 1. –
3. Алданов, М. А. Собрание сочинений: В 6 т. / Алданов М. А. – М.: Огонек, 1991. – Т. 2. –
4. Алданов, М. Загадка Толстого / Марк Алданов // Алданов М. Собр. соч.: В 6 кн. – М.: Новости, 1996. – Кн. 6. – С. 19–140.
5. Берберова, Н. Люди и ложь. Русские масоны XX столетия / Берберова Н. – Харьков: «Калейдоскоп»; М.: «Прогресс-Традиция», 1997. – 400 с.
6. Днепров, В. Идеи времени и формы времени / В. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1980. – 598 с.
7. Дронова, Т. И. Марк Алданов / Т. И. Дронова // Русская литература 1920–1930 годов. Портреты прозаиков: В 3 т.: Т. 1. Кн. 2 / Редкол. А. Г. Гачева и др.; ред.-сост. С. Г. Семенова и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – С. 440–539.
8. Карпович, М. М. [Рец. на кн.:] Алданов М. Истоки. Париж: YMCA-Press, 1950. Т. 1–2 / М. М. Карпович // Новый журнал. 1950. Кн. 24. С. 286–288.
9. Линков, В. Я. Тургенев – писатель социального реализма / В. Я. Линков // Тургеневские чтения: Сб. статей / [Управление культуры Центр. адм. округа г. Москвы; Б-ка-читальня им. И.С. Тургенева; сост. и научн. ред. Е.Г. Петраш]. – М.: Русский путь, 2006. – Вып. 2. – С. 9–27.
10. Русское Зарубежье = L'Emigration Russe: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция / Под общ. ред. Л. А. Мнухина: В 4 т. – М.: Эксмо; Paris: YMCA-Press; 1995–1997.
11. Русское Зарубежье = L'Emigration Russe: Хроника научной, культурной и общественной жизни: 1940–1975. Франция / Под общ. ред. Л. А. Мнухина: В 4 т. (5–8). – М.: Русский путь; Paris: YMCA-Press; 2000–2002.
12. Старобинский, Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1 / Жан Старобинский. – М.: Языки слав. культуры, 2002. 496 с.
13. Уральский, М. Молодой Алданов / М. Уральский // Новый журнал. – 2018. – № 292 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nj/2018/292/molodoj-aldanov.html>. – Дата доступа : 30.01.2020.

V.V. Shadursky

Novgorod State University Yaroslav the Wise
e-mail: shadvlad@mail.ru

Values of the writer Mark Aldanov

Key words: Mark Aldanov, emigration, ethical values, worldview, Dostoevsky, Tolstoy.

The article shows how the reception of Russian classical literature of the XIX century helped Aldanov to better express his axiology and worldview in the genre of the novel. The content of Aldanov's novels corresponded to the existential demands of contemporary emigrants who survived historical catastrophes and found themselves without faith.

Aldanov created an eclectic, original style - to portray historical and fictional characters, their ideas, and actions. This style allowed us to combine the techniques of Dostoevsky and Tolstoy. Aldanov transformed the traditions of Russian classical literature in order to attract the mass reader.

К.И. Шарафадина

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
e-mail: belkklara@mail.ru

В.А. Андреева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
e-mail: anyana@mail.ru

УДК 82-1:76(=161.1)Pushkin

ПРОБЛЕМА ГРАФИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ (на примере изданий А.С. Пушкина)

Ключевые слова: А.С. Пушкин, массовые издания, стихотворные послания, рисунки поэта, графические контексты.

В статье ставится вопрос о графическом сопровождении поэтических текстов в массовых изданиях; описан опыт иллюстрирования посланий Пушкина рисунками поэта, показана неубедительность такого иллюстрирования на конкретных примерах и предложены альтернативные варианты графического сопровождения.

Задачи глубокой и содержательной трактовки изображаемых событий или предметов всегда были достаточно сложны и трудоемки для художника. Иллюстратор находит свои сюжеты и образы в тексте книги, которая сама может быть произведением искусства – литературы, в первую очередь художественной. «Поэтому книжная графика – иллюстрация зависит от содержания и формы того литературного произведения, для которого она должна быть выполнена, от той рукописи, которая соответствующим образом должна быть «прочтена» художником... это значит понять заложенные в ней идеи, найти те реальные основания, которые обусловили ее создание...» [1, с. 131]. Авторитетный исследователь «искусства книги» Ю. Я. Герчук видит проблему интерпретации текста, пути и границы вмешательства художника книги в том, что «...вмешательство это может быть деликатным и тонким, не покушающимся на самостоятельность читателя, или же, напротив, решительным, расставляющим резкие акценты... оно может быть обращено к сюжету, эмоциональному строю, стилистике, к отвлеченным идеям» [2, с. 7].

Рассмотрим примеры иллюстрирования поэтических текстов, которые как никакие другие требуют «деликатности и тонкости».

В некоторых изданиях сочинений А.С. Пушкина использован своеобразный принцип графического сопровождения текстов, когда в качестве иллюстраций использованы рисунки поэта. В основном эти рисунки имеют портретный характер.

Так, в первом томе 10-томного собрания сочинений А.С. Пушкина (издательство «Художественная литература») некоторые тексты проиллюстрированы следующим образом: «Разлука», 1817 – рисунок Пушкина, изображающий В.К. Кюхельбекера, переадресован из рукописи начальных строф пятой главы «Евгений Онегина», 1826 года; «Послание цензору», 1821 г. – автопортрет 1817 или 1818 года (датировка пересмотрена Т.Г. Цявловской, в собрании сочинений дается устаревшая датировка – 1826–1823 г.), переадресован с отдельного листа; «Гречанке», 1822 г. – портрет Калипсо Полихрони, 1821 г., переадресован с оборота листа с записью строк «Уж как пал туман седой на синее море...», подписан «А. Р. 26 Sept. 1821.»; «Князю А.М. Горчакову», 1817 г. – рисунок Пушкина, изображающий Горчакова, 1826 г., переадресован из черновой рукописи стихотворения «Андрей Шенье» и строфы XXI главы пятой романа «Евгений Онегин»; «Наполеон», 1821 г. – изображение головы Наполеона, переадресовано из рукописи № 2369, лист 3/1, содержащей черновую заметку «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...», датировка предположительная (1821 или 1824 год).

Закономерно возникает вопрос: насколько обоснована такая переадресация графического материала и его использование в функции иллюстраций. Для того, чтобы попытаться ответить на сформулированный выше вопрос, обратимся к конкретным художественным текстам. Напомним, что речь пойдет о жанре послания, портретная направленность которого предполагает возможность интересующих нас соотношений.

Послание «Князю А.М. Горчакову» 1817 года – одно из трех посланий, обращенных к этому адресату (лицеисту пушкинского выпуска) и составивших своеобразную *personalia*: «Князю Горчакову» 1814 года, послание 1817 года и «Послание к князю Горчакову» 1819 года.

Основная тема послания «Князю А.М. Горчакову» 1817 года («Встречаюсь я с восемнадцатой весной...») – элегические размышления лирического героя о предстоящей ему судьбе. Но эти размышления постоянно соотносятся с представлением об иной судьбе – адресата: «Удел назначен нам неравный... / Тебе рукой Фортуны своенравной / Указан путь и счастливый, и славный, – / Моя стезя печальна и темна...». Жанровая установка послания в данном случае реализуется в том, что общее элегическое настроение, в принципе всегда монологически замкнутое, как бы делится поровну. Не случайно стихотворение открывается целым рядом вопросов, сентенций, суждений, рассчитанных на сочувственное внимание адресата. Вслед за этим подчеркнутым вниманием лирического героя к адресату оправданно возникает его «лирический портрет»:

И нежная краса тебе дана,
И нравится блестящий дар природы,
И быстрый ум, и верный, милый нрав;
Ты сотворен для сладостной свободы,
Для радости, для славы, для забав.

«Краса», «дар», «ум», «нрав» — достаточно индивидуальные черты сами по себе, но в элегическом послании они сглажены общим элегическим колоритом, затушеваны элегическим «гримом» (это особенно ощутимо в характере эпитетов: «нежная» краса, «верный, милый» нрав), то есть «портретность» лирическая носит условно романтический характер.

Напомним, что этому посланию сопутствует в цитируемом нами собрании сочинений графический портрет адресата, А. М. Горчакова, переадресованный из черновых рукописей 1826 года.



Рис. 1. Князь А. М. Горчаков (Рисунок А.С. Пушкина, 1826 г.)

Насколько правомерно предлагаемое соотнесение портрета лирического и графического? К сожалению, на этот вопрос приходится ответить отрицательно: графический образ «спорит» с поэтическим, в отличие от «красноречия» лирического портрета он характерен, индивидуален, по-пушкински лаконичен: слегка надменная складка у губ, острый прищур глаз за очками, характерный несколько вздернутый утиный нос, выступающий подбородок, высокий лоб с мягкими прядями волос, – изображение отнюдь не романтически условное, не эмблематичное, как в портрете лирическом.

Таким образом, возникает эстетический диссонанс между поэтическим текстом и графическим добавлением к нему и такая «иллюстрация» не оправдана, по нашему убеждению, тем, что нарушена особая художественная целостность.

Оправданной же нам представляется переадресация графического портрета Горчакова в другое послание, 1819 года, начинающееся характеристикой-«портретом» («Питомец мод, большого света друг, Обычаев блестящий наблюдатель...») и завершающееся лирическим портретом-характеристикой:

О ты, харит любовник своевольный,
Приятный льстец, язвительный болтун,
По-прежнему остряк небогомольный,
По-прежнему философ и шалун.

Несколькими блестящими штрихами создан не только облик адресата, как в элегическом послании 1817 года, но образ, «идея» личности, ощущение ее незаурядности, причем комплиментарность характеристик, входящая в жанровый этикет дружеского послания, не исключает ее проницательности.

Индивидуальность же графического портрета иного рода: по сравнению с лирическим портретом, приглушена яркость, острота характеристики, но зато подчеркнута характерность, «интимность» облика. Тождественность невозможна, да и не нужна, зато наблюдается параллельность характеристик, что и дает возможность соотнесений.

Идеальным вариантом такого соотнесения будет, по нашему мнению, если этот рисунок станет графическим контекстом для всех трех посланий к Горчакову, тогда соотнесения возникнут и между самими художественными текстами, и между графическим и поэтическим образами.

Обратимся далее к примеру такого художественного текста, в котором соответствующая графическая параллель создаст новое приращение художественного смысла. Так, знаменитое послание Пушкина «И.И. Пущину» («Мой первый друг, мой друг бесценный!..») 1826 года во втором томе указанного издания сопровождается рисунком поэта, изображающим адресата, – Ивана Ивановича Пущина (переадресовано из черновика начальных строф пятой главы «Евгения Онегина», начало января 1826 г.).

«Визитной карточкой» этого послания служит хрестоматийно известная начальная характеристика-обращение: «Мой первый друг, мой друг бесценный!» Оказывается, ей предшествовало несколько вариантов. Если мы сравним варианты характеристики из первой редакции послания, датируемой 12 января – августом 1825 года, с окончательной редакцией 1826 года, то увидим, как уточнялся поэтом «портрет» адресата, как тщательно выбиралась интонация общения с этим, и никаким другим адресатом. «Мой давний друг» – холодно-вежливо-приглушенная; «нежданный гость, мой друг бесценный» – светски-вежливое «нежданный гость»... и высокое признание «мой друг бесценный»; наконец «мой первый друг, мой друг бесценный» – двукратное признание стало искренне-интимным, пронзительно-задушевным, располагающим к высокому откровению.

Так в послании возник психологический портрет адресата, как бы отраженный в зеркале авторского отношения, авторского переживания. Еще одним подтверждением «психологической реальности» адресата в этом послании становится тот факт, что первая редакция содержала многочисленные биографические реалии, связывающие автора с адресатом (тема «изгнания», тема Лицея), в окончательной же редакции почти все они ушли в подтекст, а оставшиеся («михайловская встреча») стали эстетически значимыми.



Рис. 2. И. И. Пущин (Рисунок А. С. Пушкина, 1826 г.)

Но ушедшие в подтекст биографические реалии «воскрешаются» в графическом портрете адресата. То, что это профильное изображение Пущина жизненно достоверно, отмечал еще А.М. Эфрос, сопоставляя его с «приглаженными и принаряженными изображениями, подлощенными интерпретациями» других художников [4, с. 264]: лоб бороздят морщины, устало сжаты губы, волосы небрежно свисают на лоб, глаза полуприкрыты, во всем заметна неуловимая скорбность, трагическая сосредоточенность (рис.2). Если принять утверждение Т.Г. Цявловской, что именно таким увидел Пущина поэт во время михайловской встречи [3, с. 170], то графический портрет предстает действительно биографически достоверным.

Но если мы будем настаивать на таком соотношении графического и поэтического образа, характер которого можно определить как взаимодействующий, то придется пересмотреть саму функцию графического материала в поэтическом тексте. Ограничивать ее иллюстративностью неправомерно. Функция графического образа в поэтическом контексте (и, в свою очередь, расширение эстетической природы поэтического образа в графическом контексте) не иллюстрирующая, но комментирующая.

В данном же случае перед нами неповторимые пушкинские графические автокомментарии, или графические контексты.

Литература

1. Герчук, Ю. Я. История графики и искусства книги. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 320 с.
2. Художественное конструирование и оформление книги / Е. Б. Адамов, В. Я. Быкова, И. Ф. Бельчиков [и др.]; под общ. ред. А. Д. Гончарова. – М.: Книга, 1971. – 248 с.
3. Цявловская, Т. Г. Рисунки Пушкина. – М.: Искусство, 1986. – 446 с.
4. Эфрос, А. Рисунки поэта. – Academia, 1933. – 468 с.

K.I. Sharafadina

St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions
e-mail: belkaklara@mail.ru

V.A. Andreeva

St. Petersburg State University of Technology and Desing
e-mail: anyana@mail.ru

The problem of graphic accompaniment of poetic texts (on the example of publications by A.S. Pushkin)

Key words: A.S. Pushkin, mass media, poetic messages, poet's drawings, graphic contexts.

The article raises the question of the graphic accompaniment of poetic texts in mass editions; the experience of illustrating Pushkin's epistles with the poet's drawings is described, the unconvincingness of such illustrating with concrete examples is shown, and alternative graphic accompaniments are suggested.

УДК 82:378.147:316.77

**ТЕХНОЛОГИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНО-ТЕКСТОВОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ
МЕДИАСПЕЦИАЛИСТА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Ключевые слова: медиаспециалист, художественная литература, элективный авторский курс, коммуникативно-текстовая компетентность, коммуникативные задачи.

В статье описывается концепция авторского курса «Основы коммуникативной культуры журналиста» для бакалавров направления «Журналистика», в частности технология формирования коммуникативно-текстовой компетентности, основанная на использовании художественной литературы; показана его значимость для формирования у будущих журналистов коммуникативно-текстовой компетентности; на конкретных примерах коммуникативных задач с использованием художественных текстов раскрыт опыт дидактического оснащения курса.

Русская журналистика, в отличие от западноевропейской, вырастала из художественной литературы. Такие мастера слова, как И.А. Крылов, А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов, А.П. Чехов, М.А. Булгаков, А.П. Платонов и другие, органично сочетали свои литературные интересы с журналистско-критическими, возглавляя или сотрудничая с такими общественно-художественными изданиями, как «Почта духов», «Современник», «Литературная газета», «Отечественные записки», «Время», «Свисток», «Русский вестник», «Гудок» и др.

Концепция элективного курса «Технологии формирования коммуникативно-текстовой компетентности медиаспециалиста» базируется на глубинной генетической связи журналистики с ее художественными истоками. Цель курса, входящего в учебный план бакалавриата направления «Журналистика», – научить студентов, готовящихся профессионально осуществлять деятельность журналиста, максимально эффективно использовать преимущества устной и письменной речевой коммуникации в профессиональной деятельности, ознакомив с наиболее продуктивными коммуникативными методиками. Задачи освоения дисциплины – дать представление о современных коммуникативных методиках; сформировать, развить и закрепить у обучаемых профессиональные коммуникативные навыки. Студенту-журналисту предлагается коррелятивная методология, опирающаяся на современные разработки теории коммуникации, речевого акта, семиологии, помогающая определить различные коммуникативные связи в творческом процессе.

В результате студент должен иметь представление о многообразии теоретико-методологических и профессионально-опытных подходов к формированию коммуникативных умений; знать типологии видов речевой деятельности, основы теории коммуникации, формы речи, основы целеполагания и условия результативности профессионального говорения и слушания, строение смысловой структуры дискурса, диалога и монолога, речевые средства дискурса; уметь корректировать процесс профессионального общения с позиции прогнозируемого результата.

Для отработки этих навыков предлагаются коммуникативные задачи, сформулированные на материале художественных текстов.

Приведем конкретные примеры.

1. Атрибутируйте по характеристикам адресатов, кому из поэтов-современников (Денис Давыдов, Василий Жуковский, Константин Батюшков) адресованы эти послания Пушкина. Найдите в посланиях Пушкина к друзьям по Лицею контактоустанавливающие средства, охарактеризуйте их.

1. «Тебе, певцу, тебе, герою!

Не удалось мне за тобою

При громе пушечном, в огне

Скакать на бешеном коне.

Наездник смирного Пегаса,

Носил я старого Парнаса

Из моды вышедший мундир:

Но и по этой службе трудной,

И тут, о мой наездник чудный,

Ты мой отец и командир» (1836)

2. «Философ резвый и пиит,

Парнасский счастливый ленивец,

Харит изнеженный любимец,

Наперсник милых аонид.

.....

Пой, юноша, – певец тиисский
В тебя влиял свой нежный дух.
С тобою твой прелестный друг,
Лилета, красных дней отрада:
Певцу любви любовь награда.
Настрой же лиру. По струнам
Летай игривыми перстами,
Как вешний зефир по цветам,
И сладострастными стихами,
И тихим шепотом любви
Лилету в свой шалаш зови». (1814)

3. «Когда, к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой,
Ты держись на коленях лиру
Нетерпеливою рукой;
Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле,
И быстрый холод вдохновенья
Власы подъямет на челе, –
Ты прав, творишь ты для немногих...» (1818)

II. М.Ю. Лермонтов. Повесть «Тамань» из романа «Герой нашего времени».

Вопросы и задания

1. Какие коммуникативные роли и речевые тактики избирает Печорин, оказавшись в Тамани? Чем он при этом руководствуется? 2. Почему попытки его коммуникации с миром Тамани безуспешны? 3. Как он сам это объясняет? 4. Можете ли вы согласиться с его аргументами? Если нет, то опровергните его аргументацию. 5. С кем из героев повести «Тамань» вы могли бы наладить успешную коммуникацию, а с кем нет? Какие вы выбрали бы коммуникативные роли и речевые тактики?

III. Афанасий Фет. Стихотворение «Хоть нельзя говорить...»

(3 августа 1887 года)

Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник, –
У дыханья цветов есть понятный язык:
Если ночь унесла много грез, много слез,
Окружусь я тогда горькой сладостью роз!
Если тихо у нас и не веет грозой,
Я безмолвно о том намекну резедой;
Если нежно ко мне приласкалась мать,
Я с утра уже буду фиалкой дышать;
Если ж скажет отец: «Не грусти – я готов», –
С благовоньем войду апельсинных цветов.

Вопросы и задания

1. Выделите отраженные в сюжете стихотворения ситуации речевой коммуникации членов семьи. Охарактеризуйте ситуации речевой коммуникации как успешные и неуспешные. 2. Дайте определение выделенным в тексте коммуникативным ситуациям, опираясь на классификацию типов коммуникаций (внутриличностная, межличностная, коммуникация в малой группе и общественная). 3. В ситуациях речевой коммуникации выявите и определите виды иллюзии: например, информация (констатация), сожаление (сетование), угроза, осуждение и др. Какие невербальные средства общения используют в коммуникации члены этой семьи? 4. Дайте коммуникативным ситуациям (вербальным и невербальным) метафорические названия. 5. Как вы считаете, что мешало взаимопониманию персонажей, а что сделало в итоге коммуникацию успешной? Можете домыслить миниатюру Фета.

Для полноценного решения предложенных коммуникативных задач студентам предлагается познакомиться с аналитическим комментарием к стихотворению Фета.

Приведем его полностью.

В миниатюре «Хоть нельзя говорить...» Фет возвращается к своему стихотворению 1847 года «Язык цветов»: переключку двух лирических произведений обнаруживает контрастная параллель разговора-тайнописи: «Я давно хочу с тобой говорить пахучей рифмой» и «Хоть нельзя говорить... /

У цветов есть понятный язык». В основу позднего стихотворения тоже положен принцип «пахучей рифмы» [1]. Запах (аромат) цветов и других растений издавна использовался в сакральных церемониях для очищения и выступал в них как посредник между сакральным и профанным мирами. Поэтому горькая сладость роз, сладкое благовонье апельсиновых цветов, нежный запах фиалки и душистость резеды сопутствуют у Фета ситуациям и отношениям, несводимым исключительно к любовному контексту. Поэт выбирает четыре цветка – число самодостаточности, цельности, определенности. Каждое растение от природы наделено запоминающейся индивидуальностью: цветение-гирлянда экзотического в России оранжерейного вечнозеленого апельсинового (померанцевого) дерева, царственная роза, скромная фиалка и невзрачная, но ароматная резеда. В основу фетовской иносказательности положен символический принцип – ассоциация аромата («дыхания») цветка с переживанием того или иного эмоционального состояния. Оксюморонная «горькая сладость» роз рифмуется с ночными волнениями героини. Душевная гармония, тишина соотносены с «намекающим» нежным ароматом резеды, материнская ласка – с запахом фиалки, утешение-согласие отца – с благовоньем цветов флердоранжа.

Лирический сюжет стихотворения можно истолковать как полный недоговоренностей монолог девушки-невесты, таящей от людей (а возможно, и от себя) и вместе с тем жаждущей обнаружить свою внутреннюю жизнь и решительный поворот в ней. Исходная лирическая ситуация заявляет своеобразное противоречие между тайной, сознательным приятием ее неразглашения («нельзя говорить», «взор мой поник») и жаждой ее обнаружения через понятный «язык цветов»: «Я безмолвно о том намеряю резедой». Цветы становятся способом выявления-выговаривания тайны. Первые два стиха миниатюры определяют центральный лирический конфликт. Следующие четыре строки — это сфера переживаний героини. Они воссоздают различные ситуации, знаком которых становится противопоставление «горькой сладости роз» и умиротворяющей резеды. Героиня готова окружить себя розами, которым придан оксюморонный концепт «горькой сладости»: они — иносказание бурных переживаний, как аромат резеды – знак умиротворения («Если тихо у нас и не веет грозой»).

В следующих четырех стихах возникают образы родителей героини. Сначала это ищущая расположения дочери нежная мать, образ которой связан с запахом фиалки («маткина душка»). Затем появляется отец с недоговоренной фразой «Не грусти – я готов», в которой можно услышать согласие-уступку дочери и готовность принять ее выбор. Эта фраза обуславливает выход героини, окруженной благовонием «апельсиновых цветов» – общепринятым атрибутом свадебного убора невесты (см. известную картину В. Пукирева «Неравный брак»).

Так в подтексте стихотворения вырисовывается, пульсируя подразумеваемыми смыслами, новелла о любви и решении судьбы, которую договаривают «пахучие рифмы».

Обучение приемам коммуникации на предлагаемых примерах может как значительно повысить общий кругозор обучающихся, так и дать им образцы целенаправленного использования родного языка для достижения определенных целей в профессиональном общении. Аналитическое обращение к художественным и публицистическим образцам, изучаемым в предлагаемом курсе, поможет грамотно и осознанно выстроить диалог с героем материала или коллегой в желаемом русле, создать журналистский текст или составить убедительное выступление, провести квалифицированную лингвистическую экспертизу. Полученные навыки помогут творчески сформировать индивидуальный речевой стиль, грамотно использовать речевые стратегии и целенаправленно выстраивать речевое поведение в профессиональной сфере.

Литература

1. См. об этом подробнее: Шарафадина, К. И. «Селам, откройся!»: флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы: монография / К. И. Шарафадина. – СПб.: Нестор-история, 2018. – 544 с.

K.I. Sharafadina

St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

e-mail: belkaklara@mail.ru

Technologies for the formation of communicative-textual competence of a media specialist with use of fiction

Key words: Media specialist, fiction, elective author's course, communicative-textual competence, communicative tasks

The article describes the concept of the elective course «Fundamentals of the communicative culture of a journalist», in particular «Technologies for the formation of communicative-textual competence of a media specialist», for bachelors in the field of «Journalism», based on the use of fiction; its significance for the formation of communicative-textual competence among future journalists is shown; using concrete examples of creative tasks and communicative tasks, the experience of didactic equipment of the course is revealed.

УДК 821.16 1.1-1-3:373.5:159.9:316.663.5

**ПОЧЕМУ ГЕРАСИМ УТОПИЛ МУМУ?
ИЛИ ЧТО МОЖЕТ ПОНЯТЬ УЧЕНИК В РАССКАЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА**

Ключевые слова: структура повествования, миропорядок, ролевой статус (граница), внутренняя граница (внутренне «я»).

В статье анализируется структура повествования как цепь центральных эпизодов, в которых фокусируются смыслово значимые детали, помогающие понять мотивы поступков главного персонажа рассказа И.С. Тургенева «Муму». Образ Герасима осмысливается через его роль в миропорядке и изменения, произошедшие в его внутреннем «я».

Вопрос этот неизменно задают на уроке учителю школьники всех исторических эпох. Учитель, как правило, отвечает, что крепостной крестьянин Герасим не мог противиться воле барыни. На что дети резонно замечают: но ведь он же ушел самовольно назад в деревню. Почему тогда он не взял Муму с собой? Младшему подростку, воспринимающему рассказ наивно-реалистически, оценивающему поступки Герасима как поступки реального человека, а не персонажа художественного произведения, трудно ответить на этот вопрос.

Попробуем посмотреть на художественную ткань известного рассказа. Постичь тайну внутреннего «я» центрального персонажа, которого автор сделал глухонемым от рождения (а, значит, нет возможности ввести в повествование его внешнюю и внутреннюю речь теми средствами, которыми обычно пользуется писатель для изображения персонажей, не лишенных такого важного чувства, как слух), увидеть через художественные детали, движение событийного ряда, общую сюжетную схему, как автор создает сложный рисунок, в котором меняется внутренний мир героя.

Тургеневский рассказ – сложно организованное повествование. С одной стороны, центральным событием рассказа является поступок Герасима по отношению к любимой собаке. С другой стороны, это повествование о том, как два «происшествия» (события, истории) в жизни персонажа, глухонемого от рождения крепостного, настолько повлияли на его сознание, что он осмелился самовольно уйти с господского двора. То есть в центре истории две истории, которые и являются главными событиями, решившими исход Герасима.

Структуру повествования можно представить как цепь центральных эпизодов, в которых повествователь фокусирует внимание читателя на смыслово значимых деталях, в том числе и речевых, будь то слова или речевые жесты. В данном рассказе это тем более значимо, что персонаж является глухонемым от рождения. Представим событийность рассказа как последовательность ключевых эпизодов и выявим смыслы того, на чем фокусирует наше внимание повествователь.

Первый эпизод, экспозиционный ко всей истории, представляется нам исключительно важным для понимания жизненной ситуации персонажа. Герасим изображен как часть ролевого мира. Он понимает свой **ролевой статус**: он находится в собственности у барыни, на самой нижней ступени иерархической лестницы. Этот статус воспринимается им как непреложная данность. Смена роли по воле барыни (крестьянина на дворника, что обозначено ритуальным переодеванием в кафтан – городскую одежду) не является событием, нарушившим его существование: он так же истово выполняет придворную работу, как и крестьянскую. Герасим в самом начале повествования выделен из всего этого **миропорядка**, как деревенского, так и городского. Он наделен невероятными физическими возможностями, для чего в большом количестве используются гиперболы и гиперболические сравнения: *наделенный необычайной силой, работал за четверых, сложенный богатырем, двенадцати вершков роста; как молодой здоровый бык, как пойманный зверь, могучий, как дерево на плодородной почве*. Его богатырская, сверхчеловеческая сила отсылает к русскому героическому фольклору (былины «Святогор-богатырь», «Вольга и Микула»), как и крестьянин-богатырь, он служит миропорядку, и внутренняя граница его я совпадает с границей миропорядка. Герасим знает о себе, что он хороший работник, обладающий могучей силой, и то чувство, которое можно принять за чувство собственного достоинства, это всего лишь чувство превосходства над равными себе по статусу. Есть и еще одно примечательное сравнение, которое гиперболизирует его представление о порядке: Герасим *смахивал на степенного гусака, так как был нрава строгого и серьезного, во всем любил порядок*. Такая характеристика внутренней границы персонажа соотносится с его внешней силой: он призван поддерживать этот иерархический мир в порядке. Воры во двор не лезли, петухи не дрались, пьяниц терпеть не мог.

Ретроспективная экспозиция в истории Герасима и Татьяны, отсылающая нас ко времени, описанному в экспозиции ко всему рассказу, фиксирует внимание на тех изменениях, которые произошли с Герасимом под влиянием нового для него чувства – влюбленности в Татьяну. В одном

предложении градационно об этом событии в жизни персонажа сказано так: *Герасим сперва не обращал на нее особенного внимания, потом стал посмеиваться, когда она ему попадалась, потом и заглядываться на нее начал, наконец и вовсе глаз с нее не спускал*. Появляются и новые для персонажа поступки, связанные не со служением миропорядку, а с расширяющейся **границей его внутреннего «я»**: он глупо смеется, ласково мычит. Это неведомое до того чувство заставляет его пользоваться не только новыми речевыми жестами (махает руками, метлой перед ней пыль расчищает), но и внешней речью, мычанием, которое свидетельствует о личной потребности в коммуникации. Работая дворником, общаясь с дворовыми, он обходился только речевыми жестами. Герасим дарит Татьяне подарки. Собираясь жениться на ней, зная по деревенской жизни о предсвадебных ритуалах ухаживания парней за девушками, он дарит ей знаковые подарки: пряничного петушка (в русских свадебных обрядах пряниками одаривал жених невесту), ленту (забобрить невесту). Наконец, заказывает праздничный кафтан для женитьбы. Таким образом, данный эпизод свидетельствует о расширении внутренней границы персонажа, формировании ценностной области в ней, не связанной с его ролевой границей.

Однако в кульминационной сцене на «хмельную» Татьяну он мгновенно реагирует как «степенный гусак». Примечательно, что женитьбу Капитона на Татьяне он считает результатом своего поступка (*Он схватил ее за руку, помчал через весь двор и <...> толкнул ее прямо к Капитону*), так как не знает о решении барыни женить башмачника на Татьяне. Этот его речевой жест (поступок) говорил: пьяница к пьянице, два сапога – пара. И в этот же день на его глазах Капитон и Татьяна отправились к барыне *с гусями под мышкой* (свадебный обычай), а через неделю женились. Реакция Герасима свидетельствует о его глубоком страдании: он в камерке, *сидя на кровати, приложив к щеке руку, тихо, мерно и только изредка мыча, пел, то есть покачивался, закрывал глаза и встряхивал головой, как ямщики или бурлаки, когда они затягивают свои заунывные песни*. Страдание по поводу личной утраты – это тоже новое состояние персонажа. Он плохо начинает выполнять свои обязанности, свою роль: в день свадьбы воды не привез, *как-то на дороге разбил бочку*. Как он разбил бочку, не трудно догадаться: силы Герасим был недюжинной.

Но на этом история с Татьяной не заканчивается. Дальнейшие события обнаруживают еще одно новое чувство – личную ответственность за свой поступок и, как следствие – вину перед Татьяной. В эпизоде прощания Герасима с Татьяной использована символическая, можно даже сказать психологическая, деталь – красный платок, который дает на прощание Герасим Татьяне. Платок был куплен год назад в качестве свадебного подарка, как должен догадаться читатель (красный – традиционный цвет праздничного русского костюма, а также свадебного наряда невесты), и после свадьбы Татьяны и Капитона так и лежал в камерке Герасима. О чем умалчивает повествователь, но должен догадаться читатель? А именно о том, что весь этот год Герасим наблюдал за Татьяной и понял, что он ошибся, приняв ее за пьяницу, вероятно, он корит себя за то, что устроил ей такую жизнь, жалеет ее и сожалеет о несбывшемся. Этот речевой жест (платок на память) понятен и Татьяне, о чем можно догадаться по ее живой, эмоциональной реакции. За год страдания Герасима только усилилось, он пребывает в нем постоянно и в момент прощания психологически даже не в состоянии проводить Татьяну до Крымского Брода.

Итак, что меняется в Герасиме, как повлияла на него история с Татьяной? История с Татьяной запустила в персонаже внутреннюю речь. Герасим начинает мыслить изображениями, картинками, которые образуют в его сознании цепочки события (таким образом Тургенев осмысливает феномен внутренней речи, которая свойственна и глухонемым людям). В истории с Татьяной впервые появляется Герасим-человек, а не богатырь (некий механизм, супермен).

В состоянии глубокого страдания он медленно идет вдоль реки и замечает барахтающегося в тине щенка. Никакой *богатырь* и *степенный гусак* не стал бы спасать несчастное существо, тем более то, которое находится за границами миропорядка. Это личный поступок Герасима. То, что Герасим пожалел и спас щенка, взял к себе, почти два года заботится о живом существе, является его внутренней необходимостью избавиться от страдания, чувства вины, гармонизировать свой внутренний мир. Муму становится метафорой расширившейся границы его внутреннего «я», замещением несостоявшейся любви к Татьяне. В этой внутренней границе появляются новые чувства и эмоции, связанные с заботой, подобной материнской. Повествователь обращает внимание читателя на гиперболичность этих чувств: *ни одна мать так не ухаживает за своим ребенком, как ухаживал Герасим за своей питомицей, он любил ее без памяти*. Идиллия дополняется совмещением с ролевой границей: *Герасим продолжал свои дворнические занятия и очень был доволен своей судьбой*.

Пороговым, переломным эпизодом является эпизод осады камерки Герасима. Он в данном эпизоде и стоит на пороге камерки *в своей красной крестьянской рубашке* и смотрит сверху *на всех этих людишек в немецких кафтанах*. Антитеза на уровне одежды явно обнаруживает перемену в сознании героя, он переоделся. Красная крестьянская рубашка – это речевой жест, манифестация того, что деревенский миропорядок лучше, он лоялен в отношении личных привязанностей под-

чиненных. Однако затем следует диалог жестами между ним и Гаврилой, и Гаврила, этот медиатор, посредник между барыней и челядью, поворачивает историю в трагическое русло. Именно Гаврила заставил Герасима понять его жесты как волю барыни уничтожить собаку. Нам кажется, этому диалогу в исследовательской литературе вообще не уделено внимания. Речь шла о наказании Герасима за непослушание, а не об уничтожении собаки. Он понял жесты дворецкого как приказ барыни уничтожить собаку. И в этот ключевой момент Герасим оказывается не способным преступить ролевую границу, он так же быстро принимает решение в пользу миропорядка, как он это сделал в отношении Татьяны (кстати, руководствуясь не личными чувствами, а как бы от лица миропорядка, выступая в данном случае, как «гусак»). И решение это оказывается непреложным. Несмотря на то, что в его понимании этот миропорядок хуже, чем деревенский, он не перестает быть авторитетным, раз барыня хочет, ее воля должна быть исполнена. Персонаж не в состоянии отделиться себя от миропорядка, его жизнь возможна только в его границах.

Однако подросток-пятиклассник негодует и настаивает на том, что Герасим должен был взять Муму в деревню, а еще лучше – уплыть с ней на лодке в другой прекрасный мир. Примечательно, что кто-то из челяди предположил, что *немой либо бежал, либо утонул вместе со своей глупой собакой*, что тоже было бы утверждением своего «я», самоутверждением. Уход Герасима в деревню не воспринимается ни барыней, ни дворней как бунт, для него этот уход также не является бунтом. Смерть Муму оказывается символической смертью его несостоявшейся индивидуальности. Умереть должен был «богатырь» и «гусак», а родиться личность, для которой ценностно значимой является ее внеролевая граница (любовь к Муму), которую он не утратит даже ценою смерти. Однако этого не происходит. Тургенев выстраивает интригу таким образом затем, чтобы утвердить, что тайная, личная, гармоничная жизнь в условиях тоталитарной системы подчинения и рабства, в которой находится русский человек в середине XIX в., невозможна. В пороговой ситуации персонаж остается на уровне выбора **между должным и недолжным** по отношению к миропорядку. Это трагическая история, так как «в мире трагической художественности гибель никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся целостности ценой свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самобытности)» [1, с. 63].

Знаменателен эпизод, в котором Герасим ведет Муму к реке и по дороге заводит в трактир. Читателю этот эпизод может казаться тем замедлением в повествовании, которое дает надежду на перемену событий. Однако детали, на которых фокусирует внимание повествователь, говорят об обратном. Праздничный кафтан (пошитый для свадьбы!), в котором вышел персонаж (опять переоделся), лоснившаяся, вычесанная шерсть Муму, щи с мясом для нее в трактире, два кирпича, которые перевесили *две тяжелые слезы*, говорят о том, что герой исполняет ритуал жертвоприношения, как будто встроенный в его генетическую память. Думается, что именно в роковой для Муму момент, когда *с каким-то болезненным озлоблением на лице* Герасим до конца исполняет ритуал, он и принял решение уйти в деревню. Примечательно также, что лодку он останавливает, когда *повеяло деревней*.

Эпизод ухода персонажа в деревню может показаться достаточно оптимистичным. Герасим шел по шоссе *с какой-то несокрушимой отвагой, с отчаянной и вместе с тем радостной решимостью, как лев выступал сильно и бодро*. Он торопился, чувствовал *знакомый запах поспевающей ржи, ветер с родины ласково ударял в его лицо*. Герасим как можно быстрее хочет вернуться в тот мир, где с ним раньше не происходило подобных *происшествий и неожиданных обстоятельств*. Этот уход – окончательное освобождение Герасима от того нового, что расширило его душу и дало толчок к формированию в нем уникального, личного внутреннего пространства. Однако персонаж отказывается от него и навсегда лишается голоса как выражения личных чувств, эмоций, переживаний, желаний, будь то речевые жесты или мычание. Эпилог красноречиво свидетельствует о том, что Герасим, как и до жизни в городе, служит миропорядку и взаимодействует с ним только в связи с ролевой необходимостью: *здоров и могуч по-прежнему, и работает за четырех по-прежнему, по-прежнему важен и степенен*, – то есть, чувствует себя на своем месте.

Итак, в центре всего повествования – две истории, два события в жизни персонажа, которые фокусируют читательское внимание на расширении внутренней границы персонажа, на формировании в нем внутреннего ценностного мира, связанного с чувствами привязанности и любви. Трагический исход истории связан с принесением в жертву этого мира, отказ от самобытности в пользу сверхличного миропорядка. Именно в таком ключе можно вести разговор с читателем-школьником, только, как нам представляется, лучше это делать на два года позже, чем предлагает современная программа.

Литература

1. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т./Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.

Why did Gerasim drown Mumu? or what a student can see in I.S. Turgenev's story "Mumu"

Keywords: narrative structure, world order, role status (border), internal border (internal "I").

In the article the structure of the narrative is analyzed as a chain of central episodes in which meaningful details are focalized to use for understanding Gerasim's motives of actions in I.S. Turgenev's "Mumu". The image of the main character is comprehended through his role in the world order and the changes that have occurred in his inner self.

В.Г. Шилина
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: veronika.liashchova@gmail.com

УДК 821.161.1-312.4

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕТЕКТИВНОЙ ПРОЗЫ А. МАРИНИНОЙ

Ключевые слова: жанр, стиль, детектив, гендер, образ, сюжет, интрига.

В статье на примере детективной прозы А. Марининой выявлена специфика современного «женского детектива», раскрыты жанровые особенности детективных романов писательницы. С учётом идейно-художественных особенностей серии романов о Каменской дана характеристика образа следователя в них, определены его типологические сходства и отличия с ключевыми типажными сыщиками в мировой литературе.

Марина Алексеева – известная российская писательница-прозаик, знаменита большим количеством работ детективного жанра, переведенных на другие языки мира, подполковник в отставке, а также признанный писатель года и лауреат премии «Огонёк». Литературную карьеру она начала с публикации детективной повести «Шестикрылый Серафим», написанной в 1991 совместно с Александром Горькиным и опубликованной под псевдонимом Александра Маринина в журнале «Милиция» в 1992 году. После успешной публикации работы А. Маринина решила писать повести самостоятельно. В 1992 году она пишет повесть «Стечение обстоятельств», где читатель впервые знакомится с Анастасией Каменской. В 1993–1994 году она пишет продолжение детективной повести о Каменской под названием «Игра на чужом поле» и «Украденный сон». А. Маринина имеет награду за свои лучшие произведения «Смерть ради смерти» и «Игра на чужом поле», в которых она показала оперативную работу российской милиции. Писательница имеет богатый жизненный и профессиональный опыт, знает криминальную сторону, что и помогает создавать качественные криминальные детективы. Произведения Марининой завоевали успех не только у читателей, но и у зрителей: в 1999 году на экранах впервые появился сериал «Каменская», созданный по серии романов автора.

Актуальность исследования заключается в идейно-художественном осмыслении образцов современной детективной прозы на примере творчества востребованной российской писательницы А. Марининой.

Цель работы – на материале художественных произведений А. Марининой выявить характерные особенности «женского детектива».

Материалом для исследования послужили романы А. Марининой «Стечение обстоятельств», «Игра на чужом поле», «Мужские игры».

Метод исследования идейно-композиционный, а также метод сравнительного анализа художественных произведений.

Традиционно жанр детектива (за редким исключением) принадлежал литераторам-мужчинам, многие писательницы избегали криминальной темы. Однако А. Маринина сделала важное изменение в гендерном аспекте отечественной литературы, её по праву можно назвать законодательницей «женского детектива».

Все произведения писательницы отличаются современностью. В работах Маринина использует факты сегодняшнего времени, при этом происходящее в романах читатель воспринимает как действительное, и каждый факт, который задействован в работе, оценивается не только как детективная интрига, но и как политический и психологический феномен. Все совершённые преступления, как правило, являются следствием трудных внутренних и внешних противоречий развития личности. Противоправные действия в силу специфики профессии А. Марининой – это повседневный факт. Совершить злодеяние могут и бизнесмены, и политик или даже сыщик, а раскрыть преступление должен только человек с чистой совестью. Маринина всегда старается найти ответы на

актуальные вопросы, изучая судьбу героев, их поступки и поведение, особенно это заметно на образе Каменской.

Писательница не случайно сделала ключевым женский образ, ведь женщина уязвима и незащищена во время кризисных явлений или любой криминальной ситуации. Ее героиня обычная молодая женщина, которая бывает разочарована, имеет фобии, переживает сомнения, она такая же, как и обычные женщины среднего класса российского общества. Тем не менее, когда Каменская сталкивается со злом, она преодолевает страх, находит силы, чтобы ему противостоять. Таким отношением к жизни определяется нравственная позиция героини.

Каменская привлекла читателя не только своими достоинствами, но и культурологической и литературной генетикой. Ее образ новый и неординарный, и читатель это ощущает. Маринина умело остро и динамично строит сюжет произведений, вводит интригующие подробности, ритмично составляет словесный материал и делает свою главную героиню социально привлекательной фигурой. Каменская не желает следовать гендерному предрассудку, поэтому мы можем говорить о том, что её образ выходит за пределы женственности и приобретает типичные мужские черты. Читатели воспринимают Каменскую как современную молодую успешную женщину, которая не потеряла свои нравственные и профессиональные ориентиры в «бедствиях» нашего времени. Каменская остаётся женственной натурой, которой свойственно менять свой имидж в зависимости от обстоятельств, так, например, в романе «Стечение обстоятельств» на первый план выходит профессиональная компетенция героини, а в романе «Мужские игры» – мягкое обаяние. С уверенностью можно сказать о том, что Каменская – это своеобразное воплощение новой свободы мысли, слова и поступка. Маринина сумела создать новый образ женщины-следователя, который полностью соответствует современным реалиям.

Детективные романы А. Марининой отличаются от привычных классических детективов тем, что разгадка тайны в них часто уходит на второй план. В классическом детективе загадка может быть разгадана до конца, но разоблачение преступника может и не последовать, а виновник преступления может уйти от ответственности [1, с. 99]. Образ Каменской имеет общие черты с героями классического детектива – Холмсом и Пуаро, их сближает холодный и ясный ум следователя, неуступчивость и несгибаемость в личной и профессиональной жизни. Детективные романы Марининой стремятся к «классике», но в большей степени их можно было бы отнести к аналитическим детективам, так как героиня романов старается каждое явление тщательно проанализировать, «разложить по полочкам». Преступление для Каменской не является загадкой, как, например, случается в классическом детективе А. Кристи.

В детективах Марининой читатель ясно видит работу правоохранительных органов, которые выполняют свою обязанность – защиту общества от насилия. Продажную власть, бандитские группировки 1990-х годов олицетворяют собой антигерои детективных романов о Каменской. В то же время мир героини – это идеальная реальность, где Каменская – профессионал своего дела, уважаемая мужчинами-коллегами, которая имеет поддержку не только своего супруга, коллег, но и криминального круга [1, с. 104].

Идейно-художественный анализ детективной прозы А. Марининой позволяет говорить о том, что в жанровом отношении писательница в своих книгах соединила полицейский, криминальный, а также производственный и любовный романы, которые написаны доступным и понятным читателю языком. В центре произведений – закрученная интрига на основе психологических и социальных конфликтов. Таким образом, детективы Марининой имеют собственное жанровое своеобразие, которое можно рассматривать в контексте постсоветской действительности.

Литература

- 1 Чернявская, Ю.О. К жанровому определению детективов А. Марининой / Ю.О. Чернявская. – 2006. – № 8. – С. 99 –105.
- 2 Маринина, А. Игра на чужом поле. Стечение обстоятельств / А. Маринина. – М.: Вече, 1998. – 448 с.
- 3 Маринина, А. Мужские игры / А. Маринина. – М.: Эксмо, 2014. – 416 с.

V.G. Shilina

Vitebsk State University named P.M. Masherova
e-mail: veronika.liashchova@gmail.com

Genre features of detective prose by A. Marinina

Key words: genre, style, detective, gender, image, plot, intrigue

In the article reveals the specifics of the modern "female detective" and the genre features of detective novels on the example of detective prose by A. Marinina. Based on the ideological and artistic features of the series of novels about Kamenskaya, the article describes the image of the investigator, defines his typological similarities and differences with the key types of detectives in the world literature.

УДК 821.161.1

**ЖИТИЕ ЯРОСЛАВСКИХ СВЯТЫХ:
СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ И ВЫМЫСЛА В РУССКОЙ АГИОГРАФИИ**

Ключевые слова: русская литература, агиография, жития русских святых, аксиология, христианские ценности, образ святого.

В статье раскрывается взаимоотношение исторической правды и вымысла в русской агиографии на примере жития ярославского святого Федора Ростиславича Черного; обоснован ценностный подход к созданию житийного образа, лежащий в основе жанра древнерусской агиографической литературы.

Агиография – отрасль церковной литературы, описывающая жизнь святых, главным жанром которой являются жития. С самого начала их изучения встает вопрос о соотношении в них исторической правды и вымысла. Труд В.О. Ключевского был фактически первым исследованием на эту тему (подробнее об истории изучения агиографической литературы см. статью автора «Русская агиография: специфика изучения» [11]).

Цель, которую поставил перед собой В.О. Ключевский изложены в кратком предисловии к работе. Его цель – «первоначальная очистка источника настолько, чтобы прагматик, обращаясь к нему, имел под руками предварительные сведения, которые помогли бы ему правильно воспользоваться житием. <...> Приемы исследований определились свойством разбираемых памятников. <...> Качество исторического материала, предоставляемого житием, зависело главным образом от обстоятельств, при которых писалось последнее, и от литературных целей, которые ставил себе автор. Эти обстоятельства и цели, время появления жития, личность биографа, его отношение к святому, источники, которыми он располагал, частные поводы, вызвавшие его труд, и литературные приемы, которыми он руководился, – вот главные вопросы, которые задавал себе исследователь при разборе каждого жития» [4, с. II–III].

Таким образом, уже в исследовании В.О. Ключевского мы видим, что агиография как и любое явление средневековой культуры является отражением сразу множества ее сторон. Это предполагает целый спектр различных подходов к изучению этого жанра литературы. Но поскольку В.О. Ключевский ставил перед собой конкретную задачу – получить материал для изучения истории колонизации русского Севера, в результате источниковедческого исследования он вынес приговор житиям как историческому источнику, сформулированный в следующих тезисах:

1. По литературной задаче жития биографические факты служат в нем только готовыми формами для выражения идеального образа подвижника.
2. Из описываемой жизни житие берет лишь такие черты, которые идут к означенной задаче.
3. Избранные черты обобщаются в житии настолько, чтоб индивидуальная личность исчезла в них за чертами идеального типа.
4. Агиобиограф и историк смотрят на описываемое лицо с разных точек зрения: первый ищет в нем отражение отвлеченного идеала, второй индивидуальных исторических черт.
5. Обилие и качество биографических фактов в житии находится в обратном отношении к развитию чествования святого, к торжественности повода, вызвавшего житие, и к хронологическому расстоянию, лежащему между кончиной святого и написанием жития [8].

Но, сделав столь неутешительные выводы по поводу исторической достоверности житий как исторического источника, В.О. Ключевский, тем не менее, дал первый анализ житий, их специфики именно как жанра литературы.

На наш взгляд, выявленное и охарактеризованное Ключевским качество агиографии по отношению к историчности и фактологичности, не снижает того значения, которое имеет житийная литература для истории развития мировой литературы, а взаимоотношение вымысла и факта является одной из специфических черт житийной литературы как жанра.

Как справедливо отмечали А.И. Плигузов и В.Л. Янин в послесловии к упомянутой работе В.О. Ключевского, жития являются «свидетельством особого средневекового мироощущения, вне которого не постигаем феномен средневековой культуры» [7, с. 13].

Важным является изучение нравоучительных задач, которые ставил биограф святого, и которые давало читателю житие, а также того религиозно-нравственного мировоззрения, которым оно проникнуто. Например, о нравоучительных задачах житий пишет С.П. Шевырев в лекциях по истории русской словесности: «При известном религиозном направлении древней литературы и

очевидном уважении, которым пользовались среди нее жития, в них естественно видеть памятники, имеющие культурно-историческое значение, отражавшее интересы, взгляды, стремления, идеалы лучших людей эпохи, по крайней мере, в области религиозно-нравственной, и, стало быть, могущие в свою очередь служить для определения религиозно-нравственного мировоззрения эпохи, содержания ее духовной жизни» [9, с. IV, 60].

Вопрос о житии как о литературной форме ставился уже Ключевским, который рассмотрел эволюцию житийной литературы как органическую часть литературного процесса средневековья; этот подход предвосхитил будущие исследования по средневековой поэтике. Попытку описать литературный процесс в агиографии как прямое выражение поляризованных общественных интересов делает А.П. Кадлубовский. Его книга – шаг вперед по сравнению с исследованием Ключевского: Кадлубовский начинает анализ жития с выявления его идеального образца в контексте агиографии православного мира, предугадывает законы внутренних принципов построения житийных форм.

На наш взгляд, для культурологического исследования как раз интересен такой подход в изучении агиографии, который предполагает нахождение новых ее соотношений с реальностью, приметы которой «свой подлинный смысл обретают лишь в идеальной парадигме жития. Агиографическая поэтика общих мест, описанная Ключевским, значительно ограничивает возможности традиционной исторической критики и подталкивает исследователя на путь изучения средневекового сознания» [7, с. 13].

Этот метод изучения агиографии был подхвачен русскими учеными-эмигрантами, группировавшимися вокруг русского православного богословского института в Париже. В частности, Г.П. Федотов делает попытку описания русского религиозного сознания на житийном материале. Интересной с этой точки зрения является статья под много говорящим названием «Читатель жития» (автор Б.И. Берман)[1], где исследуются традиции восприятия читателем агиографического канона средневековья. Именно человек, создатель жития – с одной стороны, и читатель жития – с другой, в конечном итоге и интересует нас как исследователей.

Как же выстраивается житийный образ? Мы видим, что достаточно традиционно для логики создания жития. «Не практику человеческой жизни, всегда так или иначе причастную греховности хочет изобразить житие, а находящееся вне эмпирической действительности состояние безгрешности» [1, с. 159].

Специфика изображения святого определяется, прежде всего, основными чертами житийного жанра, которые во многом отличаются как от законов художественной литературы последних веков вообще, так и от логики историзма в частности.

Специфика жития как жанра литературы заключается в ряде общих мест, канонически регламентированной схеме, в том, что повторяется, что переходит из текста в текст. То, что можно назвать влиянием действительности, авторской индивидуальности или чужеродной традиции, является ничем иным как нарушением закономерностей жанра. Составители житий совсем не стремились привлечь читателя неожиданностью содержания и формы, напротив, своеобразие самого материала любыми средствами приглушалось и в процессе обработки его приводилось к общему знаменателю с помощью определенных приемов унификации. Моделью для канона служили классические православные жития греко-византийских писателей, которые и были «типическими» образцами, определяющими жанр. Схема агиографического сочинения, как отмечал еще Х. Лопарев [6, с.15.], была определена образцом «биографий знаменитых мужей древней Греции, например биографий, вышедших из-под пера Ксенофонта, <...> Тацита, Плутарха и т.д. Как памятник литературы, такая биография всегда состоит из трех основных частей – предисловия, главной части и заключения». Риторическое вступление обычно содержит уничижительные высказывания автора о своих литературных способностях, оправдание своей дерзости и обоснование необходимости, несмотря на дерзость, написать житие, а также возвеличивание подвигов святых. В главной части обычно содержится сообщение о родителях святого, благочестивых или, наоборот, чью волю на пути к праведности приходилось нарушать. Также сообщается о месте рождения святого и о его учении. Обычно житие рассказывает о том, что с детства будущий святой чуждается игр и забав, прилежно учится. Далее главная часть содержит рассказ о жизни святого и кончается моментом его смерти. Описание кончины святого – также важный момент житийного повествования. Далее следует рассказ о чудесах от гроба и мощей святого. В заключении жития – похвала святому.

Агиография не столько искусство в традиционном смысле, сколько «искусство спасения», стремящееся обрисовать образец спасительной, то есть святой жизни и предполагающее подражание. Как, собственно, и пишет Ключевский, «житие было неразлучно с представлениями о святой жизни, только она имела право на такое изображение. Единственный интерес, который привязывал внимание общества, подобного древнерусскому, к судьбам отдельной жизни, был не исторический или психологический, а нравственно-назидательный: он состоял в тех типических чертах или

нравственных схемах, которые составляют содержание христианского идеала, осуществление которых, разумеется, можно найти не во всякой отдельной жизни» [26].

Поэтому одной из главных черт житийного жанра была идеализация, которая, как отмечал Д.С. Лихачев, являлась «... одним из способов художественного обобщения в средние века. Писатель влагал в создаваемый им образ человека свои представления о том, каким должен быть этот человек, и эти свои представления о должном отождествлял с сущим» [5, с. 104].

Но совершенно очевидно, что несмотря на то, что каноническая схема устойчива и направлена на идеализацию образа, именно в этой части (идеализации) агиография также имеет тенденции к изменению, поскольку сами эти идеалы могут меняться. Понятно, что главный христианский идеал – крестный путь к спасению – остается неизменным. Меняется герой, тот, кого идеализируют, важнейший персонаж эпохи. В частности, Г.П. Федотов в своем исследовании пытается представить динамику изменения этих идеалов святости [8].

Поэтому изучению нужно подвергнуть не то, что на первый взгляд кажется отличным, оригинальным, и даже не характерные общие места, а то, что происходит в истории культуры с этими общими местами, динамику канона, каким это парадоксальным ни кажется. Таким «общим местом» и является схема идеального героя, накладываемая на исторический прототип. И с одной стороны можно рассматривать те черты, которые выбираются для создания образа святого, с другой же стороны – это не происходит раз и навсегда, этому процессу свойственна определенная динамика, поступательное развитие образа и смещение акцентов.

В этом смысле прекрасной иллюстрацией сказанного может быть изучение житий ярославских святых, а именно, св. благоверного князя Федора Ростиславича Черного, история жизни которого на сегодняшний день реконструируется несколько шире, чем тот материал, который представлен в нескольких редакциях его жития [3]. На примере канонизации и прославления ярославского святого мы установили принципы, в соответствии с которыми формируется житийный образ: необходимость создания своего идеала-образца, соответствующего как общим церковно-религиозным, так и нравственно-этическим и патриотическим представлениям Ярославцев [10; 12]. Как и любой «классический» тип жития, жизнеописание Федора Черного во главу угла ставит сакральные ценности: благочестие, молитвенность, преданность вере, пост и милостыню. Кроме того, мы видим и такие его черты, как местный патриотизм, забота о городе и его жителях, воинские доблести. В канонизированном изображении ярославского князя прослеживается динамика в сторону более полной и подробной характеристики его добродетелей. Это происходит с постоянным нарастанием от редакций XV века к редакциям века XVII. Ряд же событий, известных нам по летописям, и не вполне вписывающихся в концепцию жития, просто не вошел ни в одну известную редакцию. Процесс канонизации местного князя и превращение его в общерусского святого представляется как воплощение некоего универсума русской культуры с четко выраженной иерархией ее ценностей.

Как справедливо отмечали А.И. Плигузов и В.Л. Янин в послесловии к работе В.О. Ключевского «Древнерусские жития святых как исторический источник», жития являются «свидетельством особого средневекового мироощущения, вне которого не постигаем феномен средневековой культуры» [7, с. 2].

Литература

1. Берман, Б.И. Читатель жития / Б.И.Берман // Художественный язык средневековья. – М., 1982.
2. Кадлубовский, А. П. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых / А. П. Кадлубовский. – Варшава, 1902.
3. Клосс, Б.М. Житие Федора Ярославского / Б.М. Клосс // Клосс Б.М. Избранные труды. – Т. II. – М., 2001. – С. 247-330.
4. Ключевский, В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник / В.О. Ключевский. – М., 1871 (репринт М., 1988.)
5. Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси / Д.С. Лихачев. – М., 1970.
6. Лопарев, Хр. Византийские жития святых VIII–IX веков / Хр. Лопарев // Византийский временник. – Т. XVII (1910 г.). – СПб., 1911.
7. Плигузов, А.И., Янин, В.Л. Послесловие / А.И. Плигузов, В.Л. Янин // Ключевский, В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. – М., 1988.
8. Федотов, Г.П. Святые Древней Руси / Г.П. Федотов. – М., 1990.
9. Шевырев С.П. История русской словесности / С.П. Шевырев. – М., 1858. – Ч.3.
10. Юрьева, Т.В. Канонизация ярославских святых в культурно-типологическом аспекте (Федор Ростиславич Черный) / Т.В. Юрьева // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева. – Саранск, 1998.
11. Юрьева Т.В. Русская агиография: специфика изучения / Т.В. Юрьева // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Художественный текст как предмет изучения в школе и вузе: материалы III всероссийской научно-практической конференции, посвященной 1000-летию Ярославля и Году учителя. Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского; Науч. ред.: И.Ю. Лученецкая-Бурдина. – Ярославль, 2010. – С. 34-45.
12. Юрьева, Т.В. Федор Черный – человек и икона (Канонизация ярославских святых в культурно-типологическом аспекте) (2-е издание, дополненное) / Т.В. Юрьева. – Ярославль, 2014.

**The lives of the Yaroslavl saints:
the correlation of historical truth and fiction in Russian hagiography**

Key words: russian literature, hagiography, lives of Russian saints, axiology, Christian values, the image of the Saint.

The article reveals the relationship between historical truth and fiction in Russian hagiography on the example of the life of St. Fyodor Rostislavich Cherny of Yaroslavl. the author substantiates the value approach to creating a hagiographic image that is the basis of the genre of old Russian hagiographic literature.

В.Д. Янченко, О.С. Астахова
Московский педагогический государственный университет
e-mail: v.d.yanchenko@gmail.com
ms.cinik@mail.ru

УДК 811.161.1'243(07):821.161.1

**СПОСОБЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ
В ПРОЦЕССЕ ЧТЕНИЯ ТЕКСТОВ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ**

Ключевые слова: тексты русской классической литературы, русский язык как иностранный, аксиологический (ценностный) потенциал, методические рекомендации, межкультурная интерференция.

В статье раскрываются методические приемы, способствующие преодолению межкультурной интерференции, которая наблюдается в процессе чтения иностранными студентами текстов русской литературы. Подчеркнут аксиологический (ценностный) потенциал русской литературы в обучении РКИ. Предложено сопоставительное изучение, параллельное прочтение текстов на двух языках (русском и родном), историко-культурный комментарий. Представлены методические рекомендации для организации процесса обучения РКИ.

Одним из основных умений, определяющих высокий уровень знания иностранного языка, является способность читать и понимать оригинальные художественные тексты на изучаемом языке. Чтение аутентичных текстов русской классической литературы представляет сложность для иностранцев, поскольку для понимания необходимы не только знание русской грамматики и высокий уровень владения лексикой, но и осведомленность о фактах культуры, русской истории и национальных особенностях мышления и поведения, проявивших себя в языке. Если эти знания не сформированы в должной мере, перед преподавателем будет поставлена задача предупреждения и преодоления случаев межкультурной интерференции при чтении обучающимися инофонами художественных текстов.

Межкультурные интерференционные ошибки связаны с отсутствием у студентов знаний о внеязыковых элементах культуры изучаемого языка (в первую очередь, о концептах и культурных кодах), которые так или иначе отражены в языке.

Для решения данной проблемы не является существенно важным, на материале прозаического или поэтического текста проводится практическое занятие, так как благодаря внушительной доле средств художественной выразительности любое классическое произведение русской литературы обладает многослойным смысловым и культурным наполнением, что затрудняет понимание такого ценностного текста [1] носителями иной культуры.

Несомненно, классический художественный текст имеет богатый потенциал [3] благодаря своей функциональности: материал может быть использован не только для выработки речевых умений обучающихся, но и для передачи сведений о языке и культуре страны изучаемого языка, что способствует формированию у студентов лингвокультуроведческой компетенции. Соответственно, в зависимости от тех целей, которые ставит преподаватель, художественный текст может решать следующие задачи: формирование речевых навыков и умений, иллюстрирование языковых явлений, овладение культурными кодами, особенностями культуры, которые отразились непосредственно в лексике изучаемого языка.

Художественный текст для проведения работы, способствующей преодолению межкультурной интерференции, должен знакомить студентов непосредственно с культурой страны изучаемого языка. Это обусловлено тесным взаимодействием фактов культуры и лексики, которая используется в современной устной и письменной речи носителей языка.

Поскольку авторы через создаваемый художественный текст пытаются осмыслить мир [7], то художественный текст, на наш взгляд, следует рассматривать как объект лингвокультуроведческого анализа.

Укажем критерии отбора художественных текстов для обучения РКИ: тексты должны обладать эстетической ценностью, обладать воспитательным потенциалом [2], быть образцовыми с точки зрения языка, соответствовать профилю обучения и уровню владения студентами русским языком. Поскольку в классической художественной литературе отражён русский национальный характер, запечатлён опыт целого народа, то лексический материал, который обучающиеся встречают в процессе чтения прецедентных художественных текстов, должен быть не просто прокомментирован и семантизирован, но и включён в активный словарный запас с поправкой на соответствие современным языковым нормам.

Преодоление межкультурной интерференции при чтении классического художественного текста требует приобретения студентами контекстных знаний, которые являются обязательным компонентом коммуникативного поведения носителей языка [4]. Таким образом, работа с культурно значимыми лексемами, встречающимися в художественном тексте, должна происходить в несколько этапов:

1. Попытка семантизации слова исходя из контекста.
2. При необходимости — установление лексического значения с помощью словаря.
3. Стилистический анализ прецедентного слова/высказывания, отнесение его к числу актуальных в современной коммуникации лексических единиц или определение его как устаревшего.
4. Поиск эквивалентных культурно значимых лексем в родном языке учащихся. На данном этапе педагогу важно не допустить включения в дискуссию псевдоэквивалентных категорий, что, безусловно, требует от преподавателя знаний о родной языковой картине мира студентов.
5. Если слово является полисемантическим, необходимо установить, какое именно из его значений является культурно значимым в русской языковой картине мира и может коннотационно отличаться от прямого перевода на родной язык обучающихся.
6. Прослеживание функционирования выделенной лексемы в других классических художественных текстах.
7. Выполнение притекстовых и послетекстовых коммуникативных упражнений с теми лексемами, которые соответствуют языковым нормам употребления современного русского языка.

Необходимо отметить, что трудности при чтении классического художественного текста [6] могут возникнуть не только в понимании концептуально значимых лексем, но и на глобальном уровне социального посыла произведения, его иронической или, наоборот, трагической смысловой нагрузки. К примеру, рассказ А.П. Чехова «Унтер Пришибеев» будет без подробного комментария понятен китайской аудитории, так как образ жестокого и несправедливого чиновника можно встретить как в русской, так и в китайской классической литературе. Но такой рассказ А.П. Чехова, как «Злоумышленник», требует историко-культурного комментария преподавателя для понимания студентами иронии произведения, поскольку эта история, где «всей деревней отвинчивают гайки» и нарушают закон, в китайской картине мира абсолютно не является юмористической. Дело в самом расхождении концепта закона: в русской картине мира закон может быть нарушен и часто противопоставлен правде (о чем свидетельствуют многие логоэпистемы[5], к примеру: *По закону или по правде решать будем*). В китайской картине мира закон – незыблемая основа жизни общества, поэтому многие художественные тексты русской классики, содержащие иронию, связанную с этим концептом, требуют глубокого осмысления и дополнительного объяснения.

Наши наблюдения показали, что в китайской аудитории (уровень В1) хорошо воспринимается содержание художественного текста и четко прослеживается сюжетная линия рассказов А.П. Чехова «Размазня», «Человек в футляре», «Толстый и тонкий» и др. Вместе с тем китайским магистрантам и аспирантам, изучающим русский язык в рамках филологического профиля (уровень В2-С1), необходим лингвокультурный комментарий для понимания авторского замысла и философской глубины пьес А.П. Чехова.

Для постижения ценностного смысла произведений русской классической литературы мы предложили обучаемым прочитать текст русской классики сначала на родном языке (внеаудиторная работа), а затем на русском (работа в аудитории). Сопоставительное изучение литературных текстов способствовало лучшему пониманию авторского замысла. Для семантизации незнакомых слов, отражающих факты культуры, нами были использованы контекст (развивалась контекстная догадка), семантическое определение (для слов с абстрактным значением), подбор синонимов, подбор антонимов, наглядность, в редких случаях – перевод на родной язык обучаемых. Высокий обучающий эффект был достигнут в диалоге с текстом, при сопоставительном изучении, параллельном прочтении на двух языках (китайском и русском), которое сопровождалось историко-

культурным и бытовым комментарием. Такая работа на занятиях по РКИ способствовала раскрытию аксиологического потенциала русской литературы [3].

Классические художественные тексты являются сокровищницей русской культуры, отражением языковой картины мира русского народа и его исторической памяти, основой для постижения культурных кодов современного общества, благодаря чему они представляют особый интерес для методики обучения РКИ. Чтение таких текстов способствует предупреждению межкультурной интерференции, формированию вторичной языковой личности, позволяет студенту включать в собственную речь культурно значимую лексику и не только понимать прецедентные тексты, но и успешно участвовать в общении, основываясь на принципе диалога культур.

Литература

1. Дейкина А.Д. Формирование языковой личности с ценностным взглядом на русский язык: методологические проблемы преподавания русского языка: Монография. – М.; Оренбург: ООО «Агентство «Пресса», 2009. – 305 с.
2. Дейкина А.Д. Аксиологическая методика преподавания русского языка / монография. – М.: МПГУ, 2019. – 212 с.
3. Русская литература: история и современность. для специальностей филологического факультета. Составители: Е.В. Крикливец, С.В. Лапунов, Н.В. Голубович. – Витебск: ВГУ им. П.А. Машерова, 2018.
4. Прохоров Е.Ю. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. – М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 224 с.
5. Бурвикова Н.Д., Костомаров В.Г. Об одной из единиц диалога культур применительно к практике обучения РКИ // Язык и культура в филологическом вузе. Актуальные проблемы изучения и преподавания: сб. науч. тр.-М.: Филоматис, 2006. – С. 92–101.
6. Кулибина Н.В. Образность русского художественного текста в лингвострановедческом рассмотрении // Художественный текст как объект лингвострановедческого анализа. М.: Изд-во ИРЯ им. Пушкина, 1997.
7. Курегян Г.Г. Границы и грани русского текста в процессе изучения русского языка // Русское слово на Северном Кавказе: история и современность. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Пятигорск, 2016. – С. 3–6.

V.D. Yanchenko, O.S. Astahova

Russia, Moscow, MSPU

e-mail: v.d.yanchenko@gmail.com

ms.cinik@mail.ru

The methods for overcoming intercultural interference in the process of reading the texts of Russian classical literature in teaching Russian as a foreign language

Key words: texts of Russian classical literature; Russian as a foreign language; axiological potential; guidelines; intercultural interference.

The article reveals methodological techniques that contribute to overcoming intercultural interference, which is observed in the process of reading texts of Russian literature by foreign students. The axiological (value) potential of Russian literature in teaching Russian as a foreign language. A comparative study is proposed, parallel reading of texts in two languages (Russian and native), historical and cultural commentary. Methodical recommendations for organizing the learning process are presented.

А.У. Ярмоленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту

e-mail: ermolenko80@tut.by

УДК 821.161.09(092)

ТРАДЫЦЫЙНЫЯ СЯМЕЙНЫЯ КАШТОЎНАСЦІ Ў АПОВЕСЦІ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА “КАМАРОЎСКАЯ ХРОНІКА”

Ключавыя словы: сямейныя каштоўнасці, выхаванне, аксіялагічная структура, Максім Гарэцкі, фальклорныя абрады і рытуалы.

У артыкуле аналізуецца сістэма традыцыйных сямейных каштоўнасцей аповесці Максіма Гарэцкага “Камароўская хроніка”. Асэнсаваны традыцыйныя формы і функцыі сям’і, роля і месца яе членаў у сямейнай іерархіі, асноўныя задачы і спосабы выхавання. Вызначаны дамінуючы ўплыў на фарміраванне і развіццё сям’і фальклорных абрадаў і рытуалаў, якія рэгламентуюць жыццё супольнасці.

На працягу стагоддзяў у беларускім грамадстве сямейныя каштоўнасці займаюць дамінуючае становішча ў аксіялагічнай іерархіі. З цягам часу сістэма традыцыйных сямейных каштоўнасцей трансфармуецца і відазмяняецца, але аснова, закладзеная народнымі абрадамі і звычаямі, шматвекавымі рытуаламі сямейнага ўкладу, застаецца нязменнай. У XXI стагоддзі важнасць асэнсавання, захавання і перадачы традыцыйных сямейных каштоўнасцей для падтрымкі жыццядзейнасці грамадства выступае на першы план па цэлым шэрагу прычын. Па-першае, каштоўнасці фарміруюць у сям’і погляд на жыццё, спосаб ацэнкі свету і асабістага становішча чалавека ў сацыюме, а таксама нацыянальную ідэнтычнасць і менталітэт. Па-другое, традыцыйны

сямейны лад упывае на меркаванні, паводзіны і стыль выхавання, служаць асновай для абароны, кіраўніцтва, узаемаразумення і падтрымкі ў сям’і. Па-трэцяе, прывіццё сямейных каштоўнасцяў выступае асноўным фактарам развіцця і ўдасканалення будучага пакалення, усведамлення аксіялагічнай структуры чалавечай цывілізацыі.

Творы класікаў беларускай літаратуры служаць прыкладам захавання і перадачы нашчадкам традыцыйных сямейных каштоўнасцей. Мадэль традыцыйнай беларускай сям’і адлюстравана ў аповесці Максіма Гарэцкага “Камароўская хроніка”. Маштабны твор пісьменніка з’яўляецца своеасаблівай энцыклапедыяй традыцыйнага сямейнага ўкладу, якая адлюстроўвае, як на працягу стагоддзяў на тэрыторыі Беларусі на аснове міфалагічных і фальклонных абрадаў і звычаяў фарміравалася мадэль сямейных адносін, аксіялагічная канцэпцыя традыцыйнай беларускай сям’і.

У аповесці “Камароўская хроніка” паказана традыцыйная сям’я беларусаў у XIX – пачатку XX стагоддзяў, якая прадстаўлена дзвюма асноўнымі відамі: вялікая і малая сем’і (у залежнасці ад колькасці шлюбных пар і ступені сваяцкіх адносін) і двума асноўнымі тыпамі: бацькоўская і брацкая сем’і (у залежнасці ад асобы, якая кіравала сям’ёй) [1, с. 14]. У творы Максіма Гарэцкага асэнсаваны важныя функцыі традыцыйнай сям’і: рэпрадуктыўная, эмацыянальная, выхаваўчая, сацыяльная, эканамічная [2, с. 172], якія рэалізуюцца ў будзённым і святочна-рытуальным існаванні сям’і: “Калі прыйшла вольніца і пачалі даваць зямлю, Стахван Мікалаевіч, з бацькам сваім старым і з усёю сям’ёю, з панскага двара выйшаў і пайшоў на зямлю, у сяло Хорошае. Там нарэзалі ім сем надзелаў зямлі, па надзелу на мужчынскую [душу]. І збудаваўся яны там на высокай гары, над ракою, водаць ад іншых хат, у прыгожым месцы. Але выйшаўшы на земляробства з панскага двара, яны каля зямлі добра хадзіць не ўмелі і гора нацярапеліся. Янка Стахвановіч, самы старшы сын, мусіў, праз нястаткі, у заробкі пайсці, таго ж году ў Пецярбург паехаў, там служыў. І хоць сям’я была вялікая, рабочай сілы было мала. Праўда, другога сына, Тамаша, скоро жанілі, каб мець памочніцу Зяноўі Раманаўне” [3, с. 19].

Пачынаючы з 1863 да 1936 года пісьменнік падрабязна апісвае колькасны і якасны састаў сялянскай сям’і; дэталі жыцця кожнага з членаў сям’і; сацыяльныя, палітычныя і эканамічныя абставіны існавання малай сацыяльнай групы; функцыі старэйшых і малодшых членаў сям’і. Аўтар акцэнтую асаблівую ўвагу на абрадах і звычаях, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне, дапамагаюць захаваць пераемнасць традыцый, строга рэгламентуюць паводзіны родных і блізкіх, бацькоў і дзяцей у святочным і будзённым жыцці: “Калі Ганна зацяжарыла, дык клала сабе кніжку пад падушку, з Хорошага прынясла. А калі 17 тыдняў стала, дык пільнавалася, як вучылі яе, каб пасцеля чысценькая была, і сама, калі кладзецца, каб сарочка чысценькая. Бо пад палавіну прыходзіць, дык ангел прылятае, – вучылі яе, – душу прыносіць. Калі чыста, ангел дасць душу хорошую. А калі нячыста, – ён толькі махане душу і сам паляціць” [3, с. 26].

У сялянскай сям’і XIX – пачатку XX заключэнне шлюбу разглядаецца як адзін з абавязковых этапаў жыцця, на які ўплывае шэраг сацыяльна-эканамічных, фізіялагічных, псіхалагічных фактараў. У “Камароўскай хроніцы” Максім Гарэцкі дэталёва апісвае абрады сватання, заручын, уступлення ў шлюб, вячання. Асабліва цікавяць аўтара паводзіны і эмацыянальны стан бацькоў маладога і маладой, жаніха і нявесты: “І засваталі Вусцінку ў Калюжнае... Пачалі рыхтавацца к вяселлю. Вяпра забілі, кілбас начынілі, хлеба напеклі. Скамарохаў нанялі: Вірыса з Івон са скрыпкаю і бубен павінен быць – каго сам Вірыс прывядзецц. У суботу пачаліся заручыны. Вусцінка, як звычай вялеў, усім кланялася. Дзеці яе дужа любілі і яна дзяцей. К Лявону падышла. Ён на палу, з крайчыку, стаяў. І яму ў пояс скланілася, і жартуе, і сумна ўсміхаецца. Пацалавала яго. І заплакала... «Ты ж не ідзі, калі плачаш», – кажа ёй Лявон (гадоў восем яму было). – «Трэба, Лявонічка, трэба». – кажа, і нібы жартуе, і разам так жа сумна кажа” [3, с. 44].

Максім Гарэцкі апісвае асаблівасці паводзін і функцыі членаў сям’і, якія залежаць ад формы і тыпу сацыяльнай групы – аўтарытарны выгляд – у вялікіх бацькоўскіх сем’ях, дэмакратычную мадэль – у вялікіх брацкіх і малых сем’ях. Гаспадар-мужчына ў шматлікіх сем’ях з радаводу “Камароўскай хронікі” выконвае функцыі кіравання сваякамі і блізкімі, прадстаўніцтва і абароны членаў сям’і, размежавання сялянскага надзелу і гаспадарчых абавязкаў, вызначэння складу гаспадаркі, захоўвання і размеркавання сямейных фінансаў, адабрэння тых ці іншых дзеянняў падпарадкаваных яму асоб. Як правіла, у добрай сям’і аўтар адлюстроўвае гаспадара як прыклад у паводзінах, чалавека, які вылучацца рацыяналізмам і разважлівасцю: “Дзяліліся Тамаш з бацькам, калі Ганне гадоў пяць было, яна ўжо помніла (1869). Стахван Мікалаевіч даў Тамашу тры надзелы зямлі: яго надзел, дзед Міколы надзел і Максімаў надзел. А сабе з тымі сынамі пакінуў чатыры надзелы. Дзед Мікола тады яшчэ жыў быў. З печы злез і на паперы крыжык паставіў, за свой надзел, што дастаецца ўнуку яго Тамашу. А дажываць веку застаўся ў сына, Стахвана Мікалаевіча. Максім жа тады ў салдатах быў, у Гародні, пісарам. Калі дзяліліся, Стахван Мікалаевіч захацеў, каб Максім лічыўся ў Тамашовай сям’і, сем’янінам яго. Удзень хлеб дзялілі, у клеці мяшкі рассыпалі” [3, с. 21].

Функцыі жанчыны ў традыцыйнай беларускай сям’і залежаць ад яе ўзросту, сямейнага становішча, асабістых якасцей і здольнасцей. У апавесці “Камароўская хроніка” пісьменнік адлюстроўвае вобразы разумных, працавітых жанчын, не разглядаючы іх як выключна падпарадкаваных і пазбаўленых правоў. Аўтар апісвае строгае раздзяленне працы на мужчынскую і жаночую. Аднак, адзначае выпадкі, калі для мужчыны выконваць жаночую працу лічыцца недапушчальным, а жанчына, у сваю чаргу, выконвае і мужчынскую і жаночую работу. На думку Максіма Гарэцкага, абавязкі жанчыны з’яўляюцца больш адказнымі і напружанымі, чым у мужчыны. Але, у добрай сям’і ў апавесці “Камароўская хроніка” немалую ролю адыгрываюць ўзаемапавага, ўзаемадапамога і здольнасць дасягаць кампрамісу. Сярод фактараў, што негатыўна адбіваюцца на сямейных адносінах, аўтар неаднаразова ўзгадвае п’янства: “Жылося Марыне за Кузьмою цяжка. Ён нерупатлівы быў, неразбітны, і гарэлку любіў піць. Столькі ён і піў, больш людзі гаварылі. Калі выпіў за год рублёў на дваццаць, дык тады гэта здавалася многа. Але ўсё ж траплялася Марыне самай вярхом на кані ў Целяпенічы па соль ездзіць, жывучы за такім мужам. Бо ў каго пасеяна, а ён не хапаецца. У карчомку пойдзе; трапіцца – вып’е, сядзіць задуманы, ціхія песні пяе” [3, с. 9].

У апавесці “Камароўская хроніка” адлюстраваны традыцыйныя погляды на працэс выхавання як на спалучэнне сродкаў, прыёмаў і каштоўнасцей, звязаных з далучэннем маладога пакалення да штодзённай працы, народнага светапогляду, а таксама рытуальна-абрадавага жыцця традыцыйнай сялянскай грамады. Асноўнымі каштоўнасцямі традыцыйнай сістэмы выхавання, асэнсаванымі ў апавесці, з’яўляюцца павага да бацькоў, старэйшых і памерлых продкаў, працавітасць, паслухмянасць, беражлівыя адносіны да навакольнага свету: “Абедалі на Макаравай магіле, усім родам сабраўшыся. Усе, прыйшоўшы, заплакалі, а Дарка наперад, а за ёю Ганна. Качалі на магілцы яечка, казалі яму: «Хрыстос вясцрос!» А ён ляжыць у зямельцы, не адгукаецца. Так па ўсіх магілках – родных і знаёмых – бывала, качаюць і ўспамінаюць нябожчыкаў. Свечку запалілі, памаліліся. Як каля адной магілкі пачнуць маліцца, тады і каля ўсіх радаў. Сёлета першы пачаў маліцца Піліп. І размяшчаюць сем’ямі, раднейшыя, бліжэйшыя, хто з кім, абедаць” [3, с. 267].

Такім чынам, важнейшымі традыцыйнымі сямейнымі каштоўнасцямі, адлюстраванымі ў апавесці “Камароўская хроніка” з’яўляюцца забеспячэнне і ажыццяўленне рабочага працэсу, нараджэнне дзяцей і выхаванне працавітасці і паслухмянасці, павагі да бацькоў і памерлых продкаў, санкцыяванне і выкананне ў адпаведнасці з фальклорнымі абрадамі разнастайных падзей у жыцці сям’і і грамадства ў цэлым (заклучэнне шлюбу, нараджэнне і хрышчэнне дзіцяці, пахаванне). Кожны этап існавання сям’і, статус і функцыі бацькоў і дзяцей, абумоўлены традыцыйным ладам і рытуаламі, якія рэгламентуюць жыццё супольнасці, дапамагаюць захаваць на працягу стагоддзяў і перадаць нашчадкам аксіялагічную канцэпцыю грамадства.

Літаратура

1. Бандарчык, В.К. Беларусы / В.К. Бандарчык [і інш.]; рэдкал.: В.К. Бандарчык [і інш.]; Ін-т маст-ва, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5 : Сям’я. – 375 с.
2. Беляева, А.Б. Традиционные семейные ценности / А.Б. Беляева // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – № 11(67). – С. 170–175.
3. Гарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1984–1986. – Т. 4. Камароўская хроніка : апавесць. Летпіс жыцця і творчасці. – 1986. – 384 с.

A.U. Yarmolenka

Belarusian State University of Transport
e-mail: ermolenko80@tut.by

Traditional Family Values in Maksim Haretski’s Story “Komarovskaya Chronicle”

Keywords: family values, upbringing, axiological structure, Maxim Goretsky, folklore rites and rituals.

The article analyzes the system of traditional family values of Maksim Haretski’s story “Komarovskaya Chronicle”. The traditional forms and functions of the family, the role and place of its members in the family hierarchy, the main tasks and methods of upbringing are evaluated. The dominant influence on the formation and development of the family of folklore rites and rituals that regulate the life of the community is estimated.

АВТОРСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Авдейчик Л.Л.	4	Малиновская Д.К.	147
Авраменко В.И.	8	Малкина В.Я.	149
Алейнік Л.В.	11	Мартынкевіч С.В.	152
Алёхина А.А.	14	Микулич Н.В.	59
Альшевская А.С.	17	Минералова И.Г.	96, 155, 196
Андреева В.А.	278	Михалевич И.А.	159
Астахова О.С.	293	Михеенко Я.С.	162
Бабичева С.К.	20	Молчанова Д.А.	164
Байкова А.С.	20	Муратова Е.Ю.	168
Біляцька В.П.	22	Навасельцава Г.В.	176
Богданова О.В.	25	Некрасов С.М.	25
Богданова Ю.А.	29	Нестерук В.В.	170
Борбаченко Д.А.	31	Неустроев Д.В.	137
Бароўка В.Ю.	35	Нікіфарава В.Б.	173
Брынина Е.С.	38	Оксенчук А.Е.	179
Будько М.С.	41	Падстаўленка В.Ф.	191
Букарева Н.Ю.	44	Первушина Л.В.	182
Васильева И.В.	46	Пивовар Е.С.	185
Васильева С.Г.	49	Синцорова М.А.	185
Гембицкая В.А.	51	Пісарэнка А.М.	187
Гладкова Г.А.	54	Польников М.О.	193
Глазман Л.Я.	57	Пуштаева Е.И.	196
Гниломедов В.В.	59	Пятроўская Т.М.	199
Голубович Н.В.	65	Райхлина Е.Л.	202
Гончарова-Грабовская С.Я.	67	Рогалев А.Ф.	204
Гранкина Е.В.	71	Рогачевская М.С.	208
Гурина Т.С.	73	Романов Д.А.	212
Гущина Д.А.	76	Романова С.В.	215
Данилович Т.В.	79	Романовская Е.И.	219
Дарвин М.Н.	81	Русілка В.І.	222
Дисковец А.В.	85	Сенькова О.Ф.	224
Долгов В.Г.	88	Сивакова Н.А.	227
Дормидонтова А.Ю.	91	Слесарева Т.П.	230
Дрозд Д.Я.	93	Смирнов С.Р.	232
Ермакова А.Р.	96	Сомов С.Э.	235
Жишкевич А.И.	257	Стулов Ю.В.	238
Кибальник С.А.	99	Тернова Т.А.	241
Комаровская Т.Е.	103	Тимашкова Л.Н.	245
Коноплева Н.Н.	106	Трацяк З.І.	247
Костючков С.К.	112	Фролова А.В.	241
Косціна Ж.В.	109	Хаўстовіч М.В.	249
Крикливец Е.В.	115	Цветова Н.С.	254
Кудрявцева И.К.	117	Церковский А.Л.	257
Кузнечик Е.В.	121	Чарнавокая А.М.	264
Куликова И.М.	124	Чеботарева С.В.	259
Лагун А.И.	185	Чеснокова Е.В.	268
Лапунов С.В.	127	Чурляева Т.Н.	271
Леська Л.П.	129	Шадурский В.В.	274
Ли Вэнь Янь	132	Шарафадина К.И.	278, 282
Линкевич А.В.	134	Шевцова Л.И.	285
Логвинова И.В.	137	Шилина В.Г.	288
Ломоносова Е.Ю.	139	Юрьева Т.В.	290
Луговский А.И.	141	Янченко В.Д.	293
Лукьянчикова Н.В.	145	Ярмоленка А.У.	295

Научное издание

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.Р. Жигунова

Подписано в печать 13.04.2020. Формат 60х84 ¹/₈. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 34,76. Уч.-изд. л. 34,16. Тираж 185 экз. Заказ 45.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.