

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Полоцкий государственный университет»

КОНТЕКСТЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

*к 70-летию
профессора А. А. Гугнина*

Новополоцк
ПГУ
2011

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(0)я43

Редколлегия:

Д. А. Кондаков – кандидат филологических наук (отв. ред.);
Т. М. Гордеёнок – кандидат филологических наук;
А. В. Коротких – кандидат филологических наук;
Н. Б. Лысова – кандидат филологических наук;
С. М. Лясович – кандидат филологических наук;
М. Д. Путрова – кандидат филологических наук;

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Г. Н. Ермоленко;
кандидат филологических наук, доцент С. М. Сороко

Контексты мировой литературы : сб. науч. ст. : к 70-летию профессора
А. А. Гугнина / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: Д. А. Кондаков (отв. ред.) [и др.]. –
Новополоцк, 2011. – 380 с.

ISBN 978-985-531-205-6.

Сборник посвящен 70-летнему юбилею литературоведа-германиста, слависта, переводчика Александра Александровича Гугнина, зав. кафедрой мировой литературы и культурологии, профессора, доктора филологических наук. Представлены работы его коллег и учеников из Полоцка, Витебска, Бреста, Минска, Смоленска, Санкт-Петербурга, Москвы, Бамберга, отражающие широкий спектр научных и творческих интересов юбиляра: история немецкоязычных, англоязычных, славянских литератур от истоков до наших дней, славянско-германские литературные взаимосвязи, литературная критика. Приведена библиография его научных трудов и переводов, научно-педагогической и учебно-педагогической деятельности, а также отклики на его труды в российских, белорусских и зарубежных изданиях.

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(0)я43

ISBN 978-985-531-205-6

© Учреждение образования
«Полоцкий государственный университет», 2011

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий коллективный научный сборник приурочен к 70-летию профессора Александра Александровича Гугнина и составлен в основном из статей его друзей, соратников, коллег по профессии, московских и полоцких учеников. В то же время мы сочли возможным и полезным публикацию нескольких его собственных небольших работ по проблемам, которые он начал разрабатывать еще в Москве, но продолжал и завершал уже в стенах Полоцкого государственного университета, где ему на первых порах становления кафедры мировой литературы и культурологии приходилось читать лекции не только по литературе, но и по культурологии и этике. Свою первую лекцию в ПГУ «О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки» он прочитал в феврале 1999 года и вскоре опубликовал ее тезисы, которые вызвали позитивные отклики в среде математиков и физиков, но пока, кажется, не затронули самих гуманитариев. Весьма весомым вкладом в методологию современного литературоведения является разработанный им историко-контекстуальный метод в изучении мировой литературы, к которому он на интуитивно-эмпирическом уровне пришел еще в своей дипломной работе (1972), но окончательно теоретически осознал и сформулировал в процессе работы над докторской диссертацией. Мы предлагаем вниманию специалистов 14 вводных тезисов монографии «Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте» (2001), где некоторые фундаментальные основы метода представлены применительно к литературе самого малочисленного славянского народа, сохранившего свой язык и культуру через все зигзаги истории. Мы публикуем также начало монографии «Введение в анализ поэтического текста», которую А.А. Гугнин неоднократно «проговорил» на лекциях по «Введению в литературоведение» в Москве и на курсах «Введение в изучение мировой литературы» и «Анализ художественного текста», которые он читал в ПГУ. В настоящее время некоторые идеи получают дальнейшую разработку в исследованиях его учеников. Но и исходный текст, впервые опубликованный в 2003 году, отнюдь не утратил своего значения.

Безусловно, не все статьи имеют одинаково высокий научный уровень, поскольку они написаны как опытными специалистами-филологами, так и начинающими исследователями. Данный сборник интересен, прежде всего, как место встречи различных концепций и подходов, проявления различного опыта в исследовании литературы и языка.

СЛОВО О БОЛЬШОМ УЧЁНОМ И БОЛЬШОМ ЧЕЛОВЕКЕ

Есть такие люди, при знакомстве с которыми вдруг ощущаешь, что с ними знаком уже давно, хотя ни времени, ни места знакомства, как не бьёшься, припомнить не можешь. К числу таких людей относится и Александр Александрович Гугнин, профессор, доктор филологических наук и прочая, прочая. Перечислять все его титулы и звания я не буду, потому как не они характеризуют его человеческую и научную сущность, а его безмерная доброта, открытость и некое благорасположение к людям, в особенности к тем, кто питает страсть к науке.

Древнеримский поэт Катулл долго бился над тем, чтобы найти наиболее точное определение любви, ибо слово *amor* не обозначает высокого чувства, а лишь констатирует наличие плотского влечения. В итоге ему удалось найти слово *benevolencia*, что означает благорасположенность. Правда, последующие поколения не поняли высокого полёта чувств римского поэта и продолжали отдавать предпочтение старому слову, но мне кажется, что именно благорасположенность отвечает тому состоянию души, когда человек всем сердцем обращён к предмету своей страсти и к людям вообще, и отдаёт им всего себя без остатка. По этой причине и вьются вокруг Александра Александровича студенты и аспиранты, ищут дружбы с ним коллеги по цеху. Все они видят в нём не просто маститого учёного (слово совершенно неприемлемое во всех отношениях к Александру Александровичу, но употреблено здесь для порядка), а друга, учителя (без указующего пальца!), готового всегда придти на помощь, передать свои знания, направить на жизненный путь, и просто человека, ходящего по земле и мыслящего земными категориями.

Александр Александрович Гугнин родился 3 мая 1941 года, за месяц с небольшим до начала Великой Отечественной войны, и все последующие события в его жизни прямо или косвенно связаны с этой трагической и героической страницей истории. Все трудности послевоенного времени научили А.А. Гугнина воспринимать жизнь в её реальной открытости, сочетая работу бетонщика и арматурщика на ударной комсомольской стройке, совхозного рабочего, службу в армии с непреодолимым влечением к науке, что и привело его в конечном итоге в Московский государственный университет. После окончания МГУ А.А. Гугнин прошёл редакторскую школу в журнале «Иностранная литература», в издательствах «Прогресс», «Радуга»¹. Дальнейшая научная деятельность А.А. Гугнина связана с Институтом славяноведения РАН, где он с 1993 по 2007 годы возглавлял Научный центр славяно-германских исследований², совмещая с преподавательской деятельностью в ряде московских вузов³. Этот период в жизни А.А. Гугнина отмечен обилием всевозможных публикаций различного свойства, поездками на международные конференции, участием в ряде научных проектов.

Казалось, в этой круговерти событий, важных и нужных для становления учёного, прежнему восприятию жизни не могло остаться места. Но вот что удивительно, в этом земном человеке, обременённом огромными знаниями, совершенно естественным образом уживается неугомонный фантазёр, мечтатель, всегда готовый изумляться всем проявлениям жизни, влюблённый в природу до самозабвения. И это находит своё выражение не только в его научных трудах (свыше 600 наименований!), но и в поэзии. Конечно, здесь сыграла свою роль фанатичная приверженность Александра Александровича к творчеству В.А. Жуковского, к его переводам немецких и английских баллад, нашедшая своё выражение в двухтомном издании «Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского» (1985) и значительно расширенном

¹ Эта работа позволила ему лично познакомиться со многими немецкоязычными писателями, литературоведами и литературными критиками, брать у них интервью, составлять, редактировать и издавать их книги. С некоторыми из них его в дальнейшем связывало близкое знакомство (Ф. Фюман, К. Вольф, Й. Новотный, Г. Кант и др.) и даже дружба (Х. Мюллер, Ф. Браун и др.).

² А.А. Гугнин был непосредственным инициатором и редактором около 40 изданий этого центра, в т.ч. 3-х томов «Славяно-германских исследований» (2000–2008) и монографий своих соратников и учеников. Кроме того он был в течение 10 лет координатором РАН в рамках сотрудничества в Международном центре, созданном по инициативе Тюбингенского университета в 1990 году и ставившего своей целью развитие научного диалога между западноевропейскими (в работу Центра были вовлечены также 7 университетов США) и восточноевропейскими учеными.

³ Следует упомянуть хотя бы работу в МГОПУ (Московский государственный открытый педагогический университет, ныне МГГУ – Московский государственный гуманитарный университет), где он заведовал кафедрой зарубежной литературы в 1994–2001 гг. и где сумел не только открыть аспирантуру, но и – после успешных защит докторских диссертаций преподавателями кафедры – создать условия для открытия специализированного совета для защит диссертаций по литературам народов стран зарубежья. 8 московских аспирантов А.А. Гугнина стали кандидатами наук.

затем издании «Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского»⁴ (2000). Однако основной творческий посыл ему дала невзрачная, тихая красота новгородской природы, очарованию которой Александр Александрович поддавался ещё в детские годы, и по-своему родственная ей скромная красота белорусской природы. В одном из интервью А.А. Гугнин вспоминает: «Однажды утром, выйдя на покрытое прохладной росой крыльцо деревянного дома, я увидел не просто обычный лес, начинавшийся сразу за огородом, не просто лохматую дворнягу Жучку, приветливо вилявшую мне хвостом, услышал не просто переключку нескольких хуторских петухов, заглушавших гортанным оптимизмом ласковое щебетанье скворцов и синиц, вдохнул не просто чистый деревенский воздух – но как будто всё, что я видел, слышал, обонял, осязал и чувствовал, слилось во мне в единый образ, который целиком заполнил меня и которому я остаюсь верен до сегодняшнего дня. Сейчас, приближаясь к семидесяти годам, я не нахожу в своей жизни другого *события*, которое бы до такой степени определило всё моё последующее *бытие*». Посыл этот был настолько мощный, что и по сей день рука А.А. Гугнина тянется к перу и строки сами собой ложатся на бумагу.

Манера письма А.А. Гугнина неброская, он редко прибегает к словесным играм, хотя и отдаёт должное их значимости в поэзии других авторов (например, Эрнста Яндля, великого экспериментатора поэзии XX века, или своего ученика Саши Никифорова).

Не меньший посыл получил А.А. Гугнин и от знакомства с мировой поэзией. Будучи блестящим знатоком мировой литературы, а немецкой и австрийской – в особенности, он воспитывал свой поэтический талант в неустанных переводах немецких и австрийских поэтов, что не могло не сказаться на стилистике его поэтического мышления, да и на мастерстве. Эта школа мастерства позволяет А.А. Гугнину и в собственных стихах проявлять разборчивость, лексическую осторожность, и одновременно обрести профессиональную крепость и выработать свой собственный стиль.

Поэзии А.А. Гугнина свойственна философская глубина, но без философской зауми, и юношеское восприятие радостей жизни. Это особенно ощущается в стихах последних лет, отмеченных склонностью к ландшафтной лирике, как это понимали немецкие натурфилософы, но без их мистических интенций и горьких lamentаций по поводу жестокой действительности. В стихотворении «Думающему о вечности» эта мысль выражена особенно ярко:

Открой окно, вдохни прохладный воздух,
Оставь тоску, не думай о себе!
Накинь пальто – иди, пока не поздно
На улицу – там снег, осенний первый снег.

Иди, топчи тропу, пока он не растаял:
Ты будешь ближе к вечности, поверь,
Она ведь тоже женщина, живая,
И нужен ей не евнух – человек.

Однако не только вечность, но и повседневная жизнь, лишённая прелестей высокого полёта, волнует А.А. Гугнина. Это чувство особенно сильно проявилось в цикле стихов «Конец XX века»:

Скончался век. Обыденно и скучно,
Без торжества нас усадил за стол.
И мы обзираем равнодушно,
Чего хотел он и куда он шёл.

Ему Прекрасной Дамы так хотелось,
Но кончил с проституткой в кабаке,
И, проявив отчаянную смелость,
Он сбросил всё, помчавшись належке.

Смеясь и даже трупы не считая,–
За ложными кумирами вослед.
Всё сгинуло. Воронья скрылась стая.
Но Истины и не было и нет.

⁴ Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского: Сборник с параллельным текстом на немецком языке. Составление, предисловие и комментарии А. Гугнина. М., 2000. – 624 с. Немецкую и австрийскую литературу представляют в этом издании 21 писатель и 107 произведений, переведенных В.А. Жуковским. Но из-за ограниченного объема книги связи (и переводы) В.А. Жуковского с немецкой литературой представлены здесь далеко не полностью.

Зато какое пиршество поэтов! –
Иль канет в Лету с белых яблонь дым?
Нет, пусть останется хотя бы это,
Хотя бы это вечно молодым!

И всё же чувство ожидания чего-то радостного, нового, неизвестного не покидает А.А. Гугнина, чья лирика, при всей её кажущейся неслышной созерцательности, отмечена радостным восприятием жизни:

Лето прошло.
И опять мы
не сходили к заветным местам,
где под ивами речка
прозрачно, как счастье, звенела,
и на мелкой стремнине
скользили в руках пескари.

Багряные крылья
над нами раскинула осень,
словно Жар-птица
из сказки далёкой
прилетела и душу
рвёт на части
красотой несказанной.

И в душе моей всё смешалось:
то ли весна звенит
недосягаемым звоном,
то ли клён золотой
ласкает мои седины,
то ли из снов позабытых
любовь меня опалила...

Осень для А.А. Гугнина – это межвременье души и обретение новых сил, поэтому в этих строках всё находится в движении, всё неопределённо, лишено какой-либо конкретики. Это диалог с самим собой на языке, понятном только поэту, и предмет обсуждения не должен быть понятен читателю, более того – он будет мешать ему в ходе постижения сути стихотворения, важно уловить интонацию, настроение, и таким образом ввести в действие, разбудить собственные пласты переживаний, очиститься самому. Именно такой внутренний призыв заключен в стихах А.А. Гугнина.

Столь тонкое понимание движений души человеческой, столь мощное слияние с природой, казалось бы, не должно было завлечь А.А. Гугнина в науку, которая довольно скептически относится к поэтическим взлётам и мечтаниям. Однако именно поэтическая составляющая внутреннего мира этого человека, всегда открытая всему новому, необычному, и определила его путь в науку, в неизведанное, в новое. Путь этот был нелёгким, и характеризовался активными попытками определения своего места в науке, что на первых порах нашло своё выражение в многочисленных рецензиях на всевозможные литературоведческие, социологические сборники, во вступительных статьях к поэтическим и прозаическим произведениям авторов, по которым трудно было определить основную составляющую научных интересов учёного А.А. Гугнина. Отсюда эти непонятные на первый взгляд переходы со славянского на русское отделение МГУ, а оттуда – на романо-германское. Сознательно или бессознательно, но А.А. Гугнин нашупывал свой ареал научных интересов, который в конечном итоге оформился в сложный комплекс взаимосвязанных проблем германо-славянских взаимоотношений в самых различных их проявлениях.

Казалось бы, какая связь между увлечением А.А. Гугнина серболоужицким языком и его стойким интересом к немецкоязычной литературе? Однако именно познание глубинных языковых процессов народов, живущих веками бок о бок, позволило учёному определить некую составляющую родственных проявлений, которые формировались не указами, а человеческими взаимоотношениями, обогащая язык и культуру славянских и германских народов. Степень проникновения пытливого учёного в языковые тонкости литературы лужицких сорбов была настолько велика (одна книга А.А. Гугнина «Введение в историю серболоужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней» (1997) чего стоит!) и в какой-то степени неожиданна для человека хотя и родственной, но другой культуры, что А.А. Гугнин был избран в 1997 году иностранным членом Матицы серболоужицкой в Будишине (Баутцене, ФРГ). Столь высокое признание его заслуг в изучении культуры небольшого народа, сохранившего свою самость в немецком окружении, вероятно, подвигло А.А. Гугнина и на дальнейшие исследования в этой области, о чём свидетельствует его монография «Серболоужицкая литература XX века в славянско-германском

контексте» (2001), а также многие другие работы⁵, сопровождавшиеся переводами и изданиями серболужицких писателей, знакомством и естественно вытекающей дружбой с ними (Ю. Брезан, Ю. Кох, К. Лоренц, А. Стахова и др.)

История русско-немецких и немецко-русских литературных взаимосвязей⁶, вкуче с личными поэтическими опытами, в значительной степени определяет и не утихающий интерес А.А. Гугнина к немецкоязычной поэзии. При этом надо отметить, что интерес этот не определяется временным фактором. Учёный в равной степени отдаёт должное как классикам немецкой, австрийской и швейцарской литературы, так и представителям литературы XX века, о чём свидетельствует огромное количество его статей и исследований, в которых А.А. Гугнин пытается определить, как это представлено, например, в противопоставлении поэзии Гёльдерлина и Эриха Арендта, заметную творческую взаимосвязь прошлого с настоящим. Понятно, что нет нового без старого, и в оглядывании на прошлое нет ничего зазорного, хотя литературоведческая молодёжь нашего времени полагает, что можно спокойно судить о современной литературе, не имея представления о её предшественниках.

Ещё в начале XX века Арнольд Шёнберг, всемирно известный австрийский композитор-новатор, основоположник атональной музыки, создатель додекафонии, то есть авангардист в высшей степени, говорил своим студентам о том, что сначала они должны выучить или ознакомиться с тем, что было сделано до них, а потом уже делать всё, что они пожелают.

А.А. Гугнин не принадлежит к разряду авангардистов, хотя о некоторых из них – например, об экспрессионистах – пишет много и интересно, но он явно следует заветам А. Шёнберга, неустанно прокладывая мосты между прошлым и настоящим. В этой связи примечательным событием является его «Материалы по истории и теории экспрессионизма. Австрия и Германия». Часть первая – 2000. Часть вторая – 2001, а также 28 статей в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» (2008), посвящённых отдельным проблемам и авторам этого направления, которые знаменуют собой новый подход к изучению экспрессионизма, долгое время находившегося не то чтобы в небрежении, а, скорее всего, на подозрении в некоей несостоятельности как литературного направления и – *horribile dictum* – политической неблагонадёжности.

Появление этих и ряда других работ более фундаментального плана свидетельствует о некоторой смене вектора в творческой деятельности А.А. Гугнина, которая проявляется в стремлении осмыслить накопленный опыт исследователя, лектора, руководителя многочисленных аспирантов, заполнить лакуны, возникшие по политическим или по каким-то другим, совсем не литературным причинам. Наконец, это смена вектора говорит и о возросшем творческом потенциале А.А. Гугнина, позволяющем ему браться за разрешение задач общенаучного плана.

Особый разговор – переводческая деятельность А.А. Гугнина. Один только перечень авторов, далеко не полный, к творчеству которых обращался А.А. Гугнин, говорит не только о широте его интересов, но и о его стремлении ознакомить читателя с лучшими образцами немецкоязычной поэзии прошлого и настоящего. Кроме Л. Уланда, первой любви А.А. Гугнина (его творчеству посвящена кандидатская диссертация молодого учёного⁷) в этом перечне можно встретить имена М. Опица, Ф. фон Логау, Г.А. Бюргера, К. Брентано, Й. фон Эйхендорфа, Ю. Кернера, Г. Веерта, но и Ф. Ницше, Г. Гессе, В. Лемана, М.Л. Кашниц, Г. Айха, С. Георге, Э. Фрида, Г. Калау, Г. Бенна, О. Гомрингера, Й. Вайнхебера, П. Целана и многих-многих других поэтов. Здесь в полной мере проявились поэтические наклонности А.А. Гугнина. При переводе поэтического текста переводчик находится в плену у оригинала, и для того чтобы как можно ближе передать дух и поэтическую форму оригинала он вынужден долго и тщательно искать подходящие слова, не говоря уже о рифмах. Работа эта адова, требует терпеливого поиска, мучительной игры словами, образами, что и развивает у переводчика обострённое чувство к слову, его значимости, наполняемости, его способности вызывать соответствующие ассоциации у русского читателя. Все

⁵ Прежде всего это – главы и статьи в фундаментальных трудах Института славяноведения РАН, в том числе: История литератур западных и южных славян в трех томах. М., 1997–2001 (6 глав по истории серболужицкой литературы от истоков до 1945 г.); История литератур Восточной Европы после второй мировой войны в двух томах. М., 1995–2001 (2 главы по литературе ГДР и 2 главы по серболужицкой литературе) и многих других.

⁶ Этой проблематикой А.А. Гугнин начал заниматься со студенческих лет и опубликовал более 100 статей и материалов, посвященных самым различным ее аспектам (см. Библиографию трудов А.А. Гугнина в настоящем издании).

⁷ В самом методе изучения этого поэта и ученого проявилась характерная особенность творческой личности А.А. Гугнина – углубляясь в первоисточники и совершая научные изыскания, он постоянно думает о популяризации исследуемого автора: в 1977 году в издании «Европейская поэзия XIX века» (БВЛ, т. 85) были опубликованы его переводы стихотворений Л. Уланда, Л. Тика и Г. Веерта; в 1980 году в книге «Литературные манифесты западноевропейских романтиков» он перевел несколько эссе Л. Уланда, а в 1988 году в издательстве «Художественная литература» издал книгу: Уланд Л. Стихотворения, где выступил в качестве составителя, переводчика и комментатора. И подобных примеров немало, что свидетельствует о стремлении сблизить науку с текущей культурной жизнью, актуализировать культурное наследие.

эти качества переводчика-поэта нашли, на мой взгляд, полное воплощение в переводческой деятельности А.А. Гугнина.

Менее известны прозаические переводы А.А. Гугнина. И здесь, скаётся мне, действовал несколько иной принцип отношения переводчика к тексту, который с наибольшей ясностью проявился в переводе в 1992 году романа Г. Казака «Город за рекой» и последовавшей вскоре солидной монографии «Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века» (1998). Проникновение в фактуру текста способствовало осмыслению изнутри сути этого литературного явления, находившегося в нашей германистике в некотором небрежении по тем же соображениям, что и экспрессионизм. В обращении к этому произведению сработал чисто научный интерес А.А. Гугнина, где на первое место вышел вопрос о том, как сделан этот роман с тем, чтобы понять, что стоит за магическими превращениями, и в таком отношении к тексту можно усмотреть и отголоски поэтических увлечений А.А. Гугнина, отмеченных огромным вниманием к глубинным смыслам употреблённого автором слова.

Говоря о научных и художественных проявлениях натуры А.А. Гугнина нельзя обойти стороной и его кипучую организаторскую деятельность, что отнюдь не является последним делом в такой трудноуправляемой сфере как наука. Несомненной его заслугой является становление кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета, которой он заведует с 1999 года и которая, благодаря инициативе А.А. Гугнина, стала с 2001 года центром проведения ежегодных международных конференций. Эти конференции имеют значение не только как научный форум, но и как своеобразный полигон, на котором аспиранты, соискатели оттачивают своё мастерство, проходят своеобразную школу выживания, участвуя на равных в научных дискуссиях. Значимость кафедры мировой литературы и культурологии выражается ещё и в том, что она, под началом А.А. Гугнина, выпускает научное издание «Проблемы истории литературы» (20 выпусков, издание было начато еще в Москве, затем перенесено в Новополоцк и приобрело международный статус), в котором публикуются труды как известных учёных, так и аспирантов.

Сама кафедра мировой литературы и культурологии, расположенная в великолепном старинном здании бывшего иезуитского коллегиума и располагающая не менее великолепной библиотекой (дар А.А. Гугнина), давно уже потеряла свой официальный статус и превратилась в некое собрание друзей и соратников А.А. Гугнина, куда можно придти как в свой дом, где можно получить поддержку словом и делом, будь то научная консультация или личная проблема. И в этом, конечно, несомненная заслуга А.А. Гугнина, умеющего сочетать научно-образовательную деятельность с дружеской беседой, воспитывать будущих учёных в атмосфере, отчасти напоминающей платоновскую академию или, по крайней мере, аристотелевский лицей. Учёные именно такого типа, как Александр Александрович Гугнин, могут и вершат науку.

КОНТЕКСТЫ

А.А. ГУГНИН

О НЕИЗБЕЖНОМ ЕДИНСТВЕ
ЕСТЕСТВЕННОЙ И ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ¹

1. Существующее ныне разделение науки на естественную и гуманитарную противоестественно и ложно. Вся и всякая наука есть создание (вымысел, миф) человека. Единственный источник, до сих пор создававший и создающий науку, – человеческое сознание, единственная легитимная форма бытия человеческого сознания – Слово. И физику и филологию творит человек, и там и здесь в равной мере возможны как открытия, так и заблуждения. Уже на вышеназванном основании можно признать всего лишь логической уверткой попытки разделить науку на две половины по принципу сосредоточенности на самом человеке (психология, социология, политология и т.д.) или же направленности вовне человека (геология, ботаника, география и т.д.). Эта логическая увертка, игнорирующая единственный источник науки, повлекла за собой длиннейшую цепь недоразумений, в результате которых западный человек оказался выключенным из единой системы природы и космоса, словно бы он и не является их творением, а прибыл на Землю неизвестно из каких миров и сам целеполагает и себя, и природу, и космос. Знаменитый для старшего поколения советских людей лозунг дедушки Мичурина «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее – наша задача» (на самом деле скорее всего придуманный каким-нибудь ушлым журналистом) есть квинтэссенция всей западной цивилизации, гнавшей ее колумбов грабить открываемые земли и материки и уничтожать всякое сопротивляющееся этому разбою коренное население. Фашистская Германия, Советский Союз и США – три наиболее ярких – хотя и очень разных примера воплощения самого духа западной цивилизации в XX веке. Первых двух уже нет, и в последние годы США наиболее выпукло демонстрирует, как на практике действует основной принцип цивилизации данного типа.

Оставив здесь в стороне вопрос о праистоках западной цивилизации, отметим лишь, что современный этап этой цивилизации обозначился уже в эпоху Реформации и Возрождения, когда были сломаны основные догматы католической церкви и сделан важнейший шаг к свободе и произволу индивидуального человеческого сознания. Ничего нового европейский человек в дальнейшем пока не изобрел – вся новая и новейшая история легко может быть описана как последовательное разворачивание (и воплощение в жизнь) свободы человеческого сознания, когда те или иные мыслительные идеи, зарождаясь в отдельных "головах", постепенно "овладевали массами" и тем более доводились до полного абсурда, чем целенаправленнее и ожесточеннее поверившие в них люди пытались воплотить их в реальной жизни (*tabula rasa* просветителей, идея арийской избранности германцев у национал-социалистов; в настоящее время США, используя инструмент НАТО, доказывают неопровержимую мощь идеи свободы и демократии с помощью бомбовых ударов и иных форм силового нажима). Европейское сознание, пошедшее путем наиболее радикального разрыва личности с унаследованной традицией, обеспечило себе стремительное развитие, которое, однако, напоминает и стремительную скачку к пропасти, ибо быстрое движение при ложных посылах рано или поздно, но все же неизбежно подводило западный мир (и Россию также – по мере ее интенсивной включенности в западную модель сознания) к очередной катастрофе. Современное западное сознание сейчас смоделировано таким образом, что ложные послышки об индивидуальной свободе личности в рамках социальной и космической среды жестко и напрямую связываются со страхом потерять эту индивидуальную свободу, если со всей решительностью не выступить против ее врагов (сербов, например). И эта модель работает пока совершенно безупречно в головах подавляющего большинства западной интеллигенции – именно потому, что эта модель освящена многовековым развитием рационалистического европейского сознания; она кажется солидной и научно обоснованной – несмотря на все несуразности и абсурд реальной европейской истории.

¹ Настоящая работа является попыткой автора максимально кратко сформулировать наиболее общие итоги 40 лет эмпирической литературоведческой работы, отчасти отраженной в кандидатской и докторской диссертациях и в 500 научных публикациях, см.: Гугнин А.А. Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов. Москва – Новополюцк, 1995. – 63 с.; продолжение в кн.: Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четвертый. М., 1998. С. 106 – 108. (Библиография литературоведческих и литературно-критических публикаций кафедры зарубежной литературы МГОПУ в 1995–1997 гг.). В публикуемых тезисах автор стремился развить некоторые идеи монографии: Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998 (Доклады Научного центра славяно-германских исследований). Данные тезисы впервые опубликованы в сб.: Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М.: МГОПУ, 1999. – С. 3 – 12.

И весь этот абсурд не имеет шансов быть прекращенным, пока европейское сознание не попытается найти для себя более надежный фундамент и поставить на этот фундамент всю систему воспитания и образования. При том, что сегодня в школах и вузах репродуцируется массовое рационалистическое сознание, идеалом которого является развертывание индивидуальной свободы отдельной личности, практически почти нет надежды, что будут правильно поняты и восприняты голоса отдельных мыслителей, предупреждавших о вредности этого идеала и о губительности этого типа сознания (Гёте в «Фаусте», например, или Достоевский в «Преступлении и наказании» и «Бесах»). Современное прагматическое сознание легко находит уловки и лазейки, чтобы обойти суть проблемы, заключающуюся в ложных исходных посылах европейского массового научного мышления Нового времени, до сих пор не желающего расставаться с положительной верой в созидательные способности европейского рационального сознания.

2. Одним из пробных камней и ловушек стало для европейского сознания отношение к мифу. Вместо того, чтобы продолжать осмысление исходного этимологического содержания понятия древнегреческого *Mythos* = Слово, европейское сознание устремилось в русло Логоса, довольно быстро оформившись в риторику. В рамках европейской риторической культуры миф не только утратил свою ключевую роль, но уже в эпоху Просвещения подвергся уничтожающей критике со стороны авторитетных представителей элитарного научного сознания (Вольтер) и был затем решительно вытеснен на роль примитивно-го «детства человечества» в позитивистской науке XIX века. Эта ситуация в своих основных чертах сохраняется и по сей день, несмотря на усилия Гердера и Гёте, романтиков и символистов, Джойса, Кафки, Мейринка и магических реалистов в XX веке, несмотря на уже существующие сотни книг и статей, где вырабатывается совершенно иной взгляд на особую роль мифа во всей человеческой истории. Но поскольку не преодолено размежевание естественных и гуманитарных наук и господствующей формой современного сознания является прагматизм, сосредоточенный на достижении сиюминутных благ и не заглядывающий в будущее, то остается неизменной позитивистская схема воспитания и образования, репродуцирующая массовое прагматическое сознание, чреватое дальнейшими катастрофами.

3. Миф – исходная и единственная форма бытия человеческого сознания, ибо миф есть слово, а слово есть миф. Миф – образ (фрагмент) мира в человеческом сознании, выраженный словом. У человеческого сознания нет иной, более мощной формы выражения своего бытия, чем слово. Все другие семиотические системы коммуникации, разумеется, важны и интересны, но вся человеческая цивилизация как таковая основана на слове, и, значит, на мифе. Но слово – двуликий Янус, распахивающий перед человеком мир истины и тут же искажающий и затуманивающий ее. Словом мы осваиваем мир и одновременно же заслоняем его от себя, потому что мы переводим предметный мир (реальность) в мир нашего сознания. Происходит своеобразный "перевертыш" – реальность нашего сознания становится для нас часто важнее, весомее самой реальности – мы больше верим образам нашего сознания, чем самим фактам. В нашем сознании факты и предметы внеположенной нам реальности, то есть по отношению к нам независимые и объективные, становятся зависимыми и субъективными.

Таким образом, Слово для человека стало величайшим благом и одновременно величайшим злом. Словом он может прояснить и высветить картину мира и состояния собственного сознания и словом же может затемнить и сфальшивить ее. Слово стало в руках (устах) человека необходимым инструментом, подобным молотку, которым можно забить полезный гвоздь, но можно же проломить череп своему ближнему.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его», – замечательные слова, которыми открывается святое благовествование от Иоанна. Эти слова свидетельствуют о Добре Слова, завершившего сотворение человека. Но уже с первых веков христианская религия постоянно порождала мощные ереси, а затем и вовсе распалась на православие, католичество, многочисленные течения протестантизма, униатскую церковь и трудно исчислимое количество разнообразных сект – это ли не лучшее подтверждение двуликости Слова, даже столь божественного как Библия. Уже только это должно было бы настраивать любого образованного и мыслящего человека христианского мира (и, не в последнюю очередь, разросшуюся секту атеистов) весьма скептически по отношению к собственному сознанию, искать возможности критического дистанцирования от собственной субъективности, во всяком случае – смягчения ее. Но образование в большинстве случаев в силу уже названных причин становится скорее тормозом, чем проводником взаимопонимания. Нравственный подвиг В. Соловьева, с трагическим самоожжением искавшего выход из этого тупика, кажется, еще не скоро будет оценен по достоинству, то есть как предвестие необходимого и неизбежного будущего. А пока почти каждый утверждает единственную истинность собственного субъективного сознания, упрямо репродуцируя свой индивидуальный миф и свое личное слово. Исходя из этой абсурдной ситуации, постмодернизм, устраняющий саму мысль о возможности единственной Истины, можно считать явлением естественным и закономерным, ибо теперь один абсурд (наличие многих Истин, утверждающих свою единственность) уравнивается другим абсурдом

(избирай любую из наличного арсенала Истин и тешься с ней, пока не надоеет, но не мешай и другим играть в свои игрушки, ибо единственной Истины не было, нет и не будет).

4. В эпоху Просвещения окончательно сложилась концепция рассмотрения человеческой истории с точки зрения идеи непрерывного общественного прогресса. Идея прогресса захватила в свою орбиту все науки – и естественные и гуманитарные – и господствует в массовом сознании до сегодняшнего дня, показателем этого опять-таки является вся система европейского школьного и вузовского образования. Этот предвзятый взгляд на человеческую историю и культуру вольно или невольно привел к субъективной идеализации прогресса, к выпячиванию положительных (вершинных) достижений и к затушевыванию или даже игнорированию всего остального, не укладывающегося в идею прогресса или даже опровергающего ее. Вся культура христианского мира с точки зрения идеи прогресса построена на долженствовании, на нравственном императиве Нового Завета, процитирую для наглядности лишь небольшое стихотворение швабского романтика-протестанта Л. Уланда, которое можно было бы поставить эпиграфом (или эпитафией) ко всей истории европейского гуманизма:

Власть

Из всех властей, что о Земле радеют, –
Пусть рады им народы иль не рады,
Есть лишь одна: чем большим завладеет,
Тем больше будет на Земле отрады.
Краса, добро и правда не стареют –
Они не ждут ни славы, ни награды,
Пред властью их обязаны склониться
Сыны свободы и ее убийцы².

Христианские гуманисты несколько столетий взывали к идеалам «добра, красоты и правды», но реальная история христианской цивилизации шла своим кровавым путем, наиболее очевидной чертой которого была агрессивная нетерпимость к инаковерующим и инакомыслящим, к инакоживущим и вообще ко всем более слабым. Американская протестантская цивилизация, начавшая с безжалостного вытеснения и уничтожения коренного населения Америки, продолжает и сегодня совершенствовать ту же тактику собственного диктата (но теперь уже распространяя ее постепенно на весь мир), поддерживаемую все более совершенным и все более сокрушительным оружием и основанную все на той же идее нетерпимости к инокодумающим и инакоживущим и на уверенности в своем праве и превосходстве.

Гуманистическая концепция культуры в XX веке повсюду обнаруживает свою односторонность и несостоятельность. Первое условие преодоления этой возрастающей субъективности – это отказ от оценочного подхода к человеческой истории и культуре, ибо всякая оценка еще более усугубляет аксиоматическую субъективность нашего сознания. Все наличные попытки оценочных подходов к человеческой истории и культуре представляют собой безнадежный тупик, потому что сразу же обнаруживают субъективность оценивающего, представляющего ту или иную религию, политическую партию, философскую или эстетическую концепцию и так далее. Абсолютно все, что претерпевает или творит человек в ходе тысячелетий своей истории, – все это и есть его реальная история и его реальная культура. Каков сам человек, такова и его история и культура.

5. Это категорическое требование полного отказа от оценочных подходов в сфере человеческой истории и культуры, равно как и в сфере всех гуманитарных наук, на практике, видимо, неисполнимо, во всяком случае в настоящее время: все христианство основано на разделении «добра» и «зла», вся критика и публицистика в конечном итоге сводится к оценкам, все гуманитарные науки исходят из тех или иных концепций и тратят десятилетия или столетия для доказательства тех или иных оценочных позиций. Так было и, видимо, так всегда и будет. Каждому отдельному человеку – писателю, ученому или критику – отпускается для жизни слишком малый срок, но, как правило, все же достаточный, чтобы выговориться, раскрыть неповторимые черты своей оригинальности и субъективности, обогащая тем самым представление о человеческом многообразии и о неисчерпанности его возможностей, выражением которой именно и является своеобразие и оригинальность каждого творческого художественного или научного (или вообще любого) дарования. Но и само это бесконечное разнообразие форм проявления человеческих возможностей должно же иметь под собой более глубокое основание и объяснение, чем объяснение человеческих деяний только собственной человеческой волей и собственным человеческим хотением или не хотением. Ведь жизнь на Земле все же сотворена не человеком, и уж никаким образом человек не мог сотворить себя сам. Только самонадеянность и особая субъективность европейского сознания позволили ему выдвигать идеи о целесообразности человеческого существования и о смысле человеческого бытия. На вопросы о цели и смысле человеческого бытия (равно как и мироздания в целом) серьезная наука

² Перевод мой. – А. Г.

ответов дать не может, ибо это не входит в ее компетенцию. Но как же тогда возможны оценочные подходы в науке, если у человека нет и не может быть ответов на основополагающие вопросы собственного бытия? Круг замыкается, если мы повторим, что возможность целелогагать, отвечать и оценивать дает человеку субъективность его сознания, субъективность, носящая, однако, объективный, то есть не зависящий от самого человека, характер. Вопрос, следовательно, в том, чтобы понять, способен ли человек в полную меру осознать эту объективную субъективность своего сознания и, осознав ее и законы ее функционирования, попытаться скорректировать, устранить или нейтрализовать ее негативные последствия для своего мышления? Речь здесь идет, в первую очередь, о научном мышлении.

6. Корректировка объективной субъективности сознания возможна, на мой взгляд, при условии упразднения разделения естественной и гуманитарной науки, их взаимопроникновения, восстановления единого облика и образа науки как науки всегда и неизбежно гуманитарной и всегда и неизбежно очеловеченной. Тогда все достижения современных естественных наук, изучающих Космос, Землю, проблемы происхождения жизни на Земле и характер бытия и эволюции населяющих Землю живых организмов, – все это будет корректировать человеческое сознание в сторону большей объективности.

Я хочу здесь предложить некоторый набросок, эскиз концепции человека, человеческой культуры и некоторых возможных направлений (поисков) в современной науке, которые, по моему разумению, вытекают из научно-культурологических идей Владимира Ивановича Вернадского (1863–1945). В научном творчестве Вернадского фанатический позитивизм строгой европейской экспериментальной науки поразительным образом соединился с так называемым русским космизмом (Н.Ф. Федоров, К.Э. Циолковский, А.Л. Чижевский и др.). Под многие "сногшибательные", но эмпирически недоказанные идеи и прозрения русских космистов Вернадский подвел максимально возможную в его время экспериментальную эмпирическую базу.

7. Несколько основополагающих идей Вернадского, которые необходимо учитывать в любой гуманитарной науке: от юриспруденции до культурологии и литературоведения.

1) В 1908 году Вернадский впервые ввел понятие «живое вещество» и «живое вещество Природы», которое разрабатывал затем до конца жизни, создав совершенно новую науку *биогеохимию* и рассмотрев в ее рамках проблему жизни и проблему человека. Вернадскому удалось то, что не удалось, например, З. Фрейду, который в молодости мечтал найти химические формулы для психических процессов, но стал вместо этого гениальным писателем-фантастом, создателем жанра документальной психомифологии.

2) Развивая понятие *биосферы*, то есть сферы живого, Вернадский стал истолковывать ее как планетное явление космического характера, а человечество рассматривать как часть живого вещества природы: «Человечество как живое вещество неразрывно связано с материально-энергетическими процессами определенной геологической оболочки Земли – с ее биосферой. Оно не может физически быть от нее независимым ни на одну минуту» [1, с. 305].

3) Вернадский развил идеи о человечестве как «мощной геологической силе», которая, входя неотъемлемой частью в состав биосферы, в то же время представляет собой «совершенно новое геологическое явление на нашей планете» – ноосферу, сферу разума, – «современную стадию, геологически переживаемую биосферой». По определению Вернадского, «ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой» [1, с. 309].

4) Из многочисленных определений ноосферы, которые давал Вернадский, я приведу здесь еще одно: ноосфера – это «новый стихийный геологический процесс», в рамках которого можно рассматривать «исторический процесс человечества как продолжение биогеохимической истории живого вещества» [2, с. 185].

5) «Нет той инертной, безразличной, с ним не связанной среды для живого вещества, которое логически принималось во внимание при всех наших представлениях об организме и среде; организм – среда; и нет того противопоставления: организм – природа, при котором то, что происходит в природе, может не отражаться в организме, а есть неразрывное целое; живое вещество – биосфера, причем совокупность организмов представляет живое вещество.

Целый ряд следствий, которые можно было делать, когда говорилось об организме-среде, не может иметь места, когда мы имеем отношение: живое вещество – биосфера» [3, с. 544].

6) Особенно важное и трудно переоценимое значение для гуманитарной науки на пути преодоления ею объективной субъективности сознания имеет тезис Вернадского о том, что каждое новое, эпохальное достижение человеческого разума «было бы увенчанием долгой палеонтологической эволюции, явилось бы не действием свободной воли человека, а проявлением естественного процесса. Человеческий разум этим путем не только создал бы новое большое социальное достижение, но ввел бы в механизм биосферы новое большое геологическое явление» [4, с. 302].

8. Самый первый вывод для современного гуманизма, который напрашивается даже из поверхностного обращения к идеям крупнейшего геобиофизика XX века, состоит, кажется, в том, что гуманистический, имея дело прежде всего со «свободной волей человека», не может останавливаться на стадии

любования или негодования по поводу этой «свободной воли», а должен стремиться осознать эту кажущуюся «свободную волю» как закономерное следствие «естественного процесса», идущего в «живом веществе природы» в направлении, заданном или диктуемом его космическим окружением. Постепенное раскрытие законов, характера и направления этого диктата – вот задача, которую можно разрешить лишь совокупными усилиями всех наук без исключения. И первое, что для этого необходимо, – это разрушение искусственных перегородок между естественной и гуманитарной наукой.

Кажется, после сказанного уже очевидно, насколько мало могут способствовать развитию подлинной науки оценочные (и моральные) категории и подходы, пока мы не уяснили, «куда несет нас рок событий». Коли уж человечество представляет собой новую геологическую силу, а ноосфера есть «новый стихийный геологический процесс», то есть ли смысл повторять землетрясению, что оно «плохое», а к разрушившему город вулкану подступаться с моральными увещаниями: как плохо ты поступил, разве сам не видишь, никогда больше этого не делай. Лучше уж научиться вовремя предсказывать землетрясение или извержение вулкана и заранее принимать охранительные меры. Именно это и есть дело науки, а не оценочные или моральные заклинания естественных стихийных процессов. Если с этой точки зрения посмотреть на бомбежки НАТО в Сербии, то Россия, похоже, занимается именно моральными увещаниями стихийного вулкана, на первый взгляд, тщательно спланированного, но без учета дальних последствий.

9. При изучении человеческой истории и культуры для их глубокого понимания вовсе недостаточно расположить факты в некоей умозрительно-логической последовательности и рационально сориентированной направленности. Ни одна умозрительная концепция в истории европейской культуры не была осуществлена – все они рано или поздно оборачивались фарсом.

1789 – Свобода, равенство, братство → Наполеон.

1917 – Коммунистический рай на Земле → перестройка.

Отражением инстинктивного понимания этого является современный постмодернизм в философии, культуре и гуманитарных науках – некое игровое состояние культуры, утратившей все ориентиры и ценности.

10. Со всех сторон приходит понимание того, что человечество и его культура – имеют, по крайней мере, двусоставный характер – с одной стороны, человечество идет – как геологическая стихийная сила и часть живого вещества **неизвестно откуда и неизвестно куда**, с другой же стороны, человечество обретает все большую силу и энергетику и, как ему представляется, может развивать эту свою силу и энергетику практически беспредельно, высвобождая все новые виды энергии и обретая с помощью ноосферы все большую мощь. Важнейшая для человека и создаваемой им культуры задача: попытаться понять **соотношение между стихийностью и целеположенностью** его существования и жизнедеятельности. Гуманитарные и естественные науки должны слиться воедино, ибо с помощью философствования (например, Бердяев или философия экзистенциализма, да и, пожалуй, любая другая философия) эту проблему можно только запутать, но не разрешить.

11. Как представляется, развитие человечества пока все еще идет по принципу развития «живого вещества» – это принцип бесконечных проб эволюции: природа словно хочет перепробовать все мыслимые возможности, которые может предоставить достигнутый ярус эволюции. Эти возможности или пробы с точки зрения нашей морали или идеалов сознания могут быть прекрасными или отвратительными, но Природу это не волнует, она ищет что-то свое, какой-то оптимальный вариант для каких-то неведомых целей. И этот вариант рано или поздно утверждается, хотя бы на некоторое время.

12. Ноосфера, судя по ее нынешнему состоянию, весьма далекому от всяких человеческих представлений о добре и справедливости (я уже не говорю об Иисусе Христе и Новом Завете), не конечный, но всего лишь промежуточный пункт в истории человечества. Это переходное состояние с его бесконечными пробами конфликтов, вырастающих на почве примитивных инстинктов и сугубо прагматических интересов, не может продолжаться бесконечно долго. Видимо, ноосфера рано или поздно, достигнет нового яруса эволюции, перейдет в какое-то иное качество.

Самый интересный вопрос: зависит ли это будущее новое качество ноосферы от самого человека или же это – осуществление не зависящего от человека общего космического замысла? Но ответа на этот вопрос современная наука дать не может.

1999, февраль–апрель

ЛИТЕРАТУРА

1. Вернадский, В.И. Несколько слов о ноосфере // Русский космизм: Антология философской мысли / В.И. Вернадский; составление С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой. – М., 1993.
2. Переписка В.И. Вернадского с Б.Л. Дичковым. – М., 1979.
3. Вернадский, В.И. О логике естествознания // Вернадский В.И. – Т. 1. О науке. – Дубна, 1997.
4. Вернадский, В.И. Автотрофность человечества / В.И. Вернадский // Русский космизм.

ИСТОРИКО-КОНТЕКСТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТЕЗИСЫ И ПОЯСНЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. Всякая национальная литература создается и развивается в обширном историко-культурном контексте – природно-космическом, национальном, региональном и мировом. Все эти контексты, постоянно изменяясь и взаимодействуя, так или иначе сохраняют свое присутствие на протяжении всей обозримой истории, определяя изменчивость форм конкретной общественной реальности и многоярусно пронизывающей ее человеческой культуры. Литература, по сути представляющая собой определенную историческую стадию развития языка (устного и письменного) и немислимая вне предоставленных языком способов коммуникации, являет собой сложнейший многофункциональный общественный механизм, в котором изначально господствует *коммуникативная* функция – какие бы оттенки эта функция на протяжении доступной наблюдению истории ни принимала.

2. Сравнительно-исторические и типологические исследования литературного процесса при всей их очевидной важности, на наш взгляд, слишком далеко уведут литературоведение в сферу глобальных обобщений, зачастую лишая эти обобщения конкретно-эмпирической достоверности. Например, многочисленные истории немецкой литературы, продолжающие создаваться и в наши дни, практически почти полностью игнорируют факт длительной исторической раздробленности Германии и тех реальных последствий, которые имела эта раздробленность для судеб немецкой литературы и культуры. Создается приглаженная и обобщенная картина некоего логического и последовательного литературного развития, которая, однако, становится безжизненной, схематичной и искусственной, как только мы начинаем пристальнее вглядываться в реальное литературное развитие в 300-х немецких государствах с их специфическими историческими традициями, условиями и возможностями, с их соперничеством и враждой, постоянно разводившей их по разные стороны баррикад. История немецкой литературы может быть на самом деле адекватно изображена как сложная метасистема, внутри которой самостоятельно пульсируют многочисленные подсистемы, определяемые своими собственными локальными, региональными и национальными контекстами. В рамках таких локальных и региональных контекстов, самостоятельно породивших, к примеру, с конца XVIII века невиданное в других странах количество романтических центров, кружков, течений и школ, совершенно естественно выглядит и серболужицкий романтический кружок, возникший в 1814 году в Лейпцигском университете в студенческом обществе Сорабия. Верхнелужицкий предромантизм и романтизм формировался вплоть до 1820-х годов исключительно в серболужицко-немецком протестантском и протестантско-пиегистском контексте.

3. С помощью историко-контекстуального подхода, то есть в данном случае конкретного учета переменчивого славянско-германского контекста серболужицкой литературы, на наш взгляд, удастся вполне удовлетворительно уточнить периодизацию историко-литературного процесса в Сербской Лужице и, в первую очередь, провести более четкие границы литературных эпох и направлений: Просвещения, романтизма, национального возрождения, реализма и модернизма.

4. С позиций историко-контекстуального подхода очевидна необходимость самостоятельной разработки истории верхнелужицкой и нижнелужицкой литератур и теперь уже вне всякой зависимости от разноречивых мнений лингвистов о статусе верхнелужицкого и нижнелужицкого языков и степени их самостоятельности. Историко-контекстуальный подход позволяет четко систематизировать религиозные, политические, социокультурные, социолингвистические и прочие многочисленные различия локальных контекстов литературного развития в Верхней и Нижней Лужицах и объяснить разительные расхождения в типологии историко-литературного процесса в верхнелужицкой и нижнелужицкой литературах и часто не складывавшийся «диалог» этих литератур – то есть все то, что историки литературы долгое время и безуспешно пытались игнорировать и лишь в последние десятилетия постепенно начинают осознавать как насущную проблему, хотя истории нижнелужицкой литературы до сих пор не существует, а потому и история всей серболужицкой литературы продолжает оставаться незавершенным фрагментом.

5. Серболужицкая литература представляет собой метасистему, в которую на равных правах входят две подсистемы, верхнелужицкая и нижнелужицкая литературы, и их история должна выстраиваться как описание подсистем и метасистемы, и это описание при историко-контекстуальном подходе перестает быть простой суммой входящих в нее подсистем и неизбежно приобретает новые качественные характеристики.

6. Наиболее сложным и, может быть, требующим дальнейшей разработки является вопрос *о принципах включения* в историю серболужицкой литературы многочисленных текстов на немецком языке, созданных серболужицкими писателями, но особенно также весьма многочисленных литературных (и публицистических) текстов, написанных этническими немцами, чехами, словаками и поляками на верхнелужицком, нижнелужицком и немецком языках.

7. «Чистого» этнического самосознания у серболужицан уже давно нет, но от этого они никак не перестают оставаться серболужицанами. Историко-контекстуальный подход позволяет анализировать весь многосложный процесс многовековой адаптации этнического самосознания серболужицан к изменчивому серболужицко-германскому контексту и вместо малосущественной проблемы «чистоты» этнического самосознания говорить о его характерных и отличительных чертах, о его национальной и региональной специфике, причем и с этой точки зрения совершенно отчетливо просматриваются различия ситуации в Верхней и Нижней Лужицах: в Нижней Лужице этническая «чистота» еще более «замутнена», акцент на «немецкости» у нижнелужицан проступает еще более очевидно. Но последовательное применение историко-контекстуального подхода позволяет сделать и еще одно важнейшее наблюдение, помогающее объяснить, почему пророчества М. Лютера (к которым присоединялись в XIX–XX веках также и отдельные слависты) о скорой ассимиляции серболужицан за прошедшие 500 лет так и не сбылись. Отчетливая специфика серболужицко-немецкого регионального контекста состоит еще и в том, что он не был четко однонаправленным, то есть воздействовал не только на серболужицан, в этническом самосознании которых появлялась доля «немецкости», но он отражался и на немцах, поселявшихся на серболужицких территориях. Эти немцы зачастую овладевали серболужицкими языками, включались в традиционную систему местных обрядов и обычаев, что в конце концов (осознанно или неосознанно) приводило к модификации их этнического самосознания, в котором появлялась определенная доля «серболужицкости».

8. «Дух» народа и его литературы не надо конструировать априорно, но нужно внимательно и непредвзято изучать движущийся и постоянно изменяющийся историко-культурный контекст. Историко-контекстуальный подход позволяет увидеть, что на протяжении обозримой истории национальный контекст многократно «загрязняется» и «очищается», что зачастую случалось в истории серболужицкого этноса и литературы и обнаруживало несостоятельность односторонних культурологических прогнозов.

9. Основное различие национального и регионального контекстов в том, что при изучении той или иной литературы в национальном контексте мы учитываем региональную специфику (то есть развитие соседних стран и народов и их культур) лишь в той мере, в какой она влияла на *непосредственное* развитие изучаемой нами литературы по тем результатам, которые предстают перед нами в виде произведений национальной литературы и письменно зафиксированных свидетельств текущей литературной жизни. Разумеется, речь идет не о проведении каких-то строгих границ, но лишь о расстановке акцентов. При изучении литературы в национальном контексте исследователь должен знать по возможности *все* об этой литературе, а из регионального контекста только самое необходимое, помогающее объяснить или оттенить национальную специфику изучаемой в национальном контексте литературы. Сравнительное литературоведение возникло в Германии как вспомогательная наука, которая должна была методом сравнения отдельных литератур выявлять черты своеобразия национальной литературы. В этой своей функции оно во многих случаях продолжает существовать и до сих пор, и подобные работы при необходимости можно было бы классифицировать как сравнительное литературоведение в национальном контексте. Изучение же национальной литературы в региональном контексте требует перехода на *качественно иной уровень*: исследователь должен по возможности в равной степени хорошо владеть фактическим историко-литературным материалом всего окружающего исследуемую им литературу *историко-культурного ареала* и, опираясь на все это добытое по первоисточникам знание, описывать историю исследуемой им национальной литературы. Разумеется, результаты двух исследований одной и той же литературы, но написанных в одном случае с позиций национального, а в другом случае с позиций регионального подходов, будут заметно отличаться друг от друга и в общем, и в частности.

10. Серболужицкая литература – сложное единство двух литератур (верхнелужицкой и нижнелужицкой), каждая из которых имеет свою собственную длительную историю, совершавшуюся в собственном специфическом историко-культурном контексте. Историко-культурный контекст нижнелужицкой литературы включает в себя *прежде всего* Пруссию, Польшу и Верхнюю Лужицу (как часть Саксонии); в историко-культурный контекст верхнелужицкой литературы входит Саксония и Пруссия, Чехия (и Словакия), Польша и Австрия, Словения и Россия. Через католический «канал» верхнелужицане имели доступ к культурам католического мира (очень многие крупнейшие верхнелужицкие писатели и ученые XIX – первой трети XX века подолгу жили в Праге, обучаясь сначала в Серболужицкой семинарии, и далее – в Пражском университете), через протестантский и пиетистско-протестантский (Галле, отчасти Лейпциг и др.) – могли общаться со всем обширным протестантским миром. Через протестантско-пиетистские и масонские каналы (Г. Рушка) у них укрепились связи даже с Россией. Нижнелужицкие писатели могли подолгу жить в Берлине (Д.Б. Глован, М. Виткойц), но не получали чешского и австрийского гражданства (как Я.П. Йордан) и не добивались его (Ю. Хежка). Приведенные здесь примеры сами по себе известны, но и литературные связи должны *системно* включаться в контекстуальный анализ. То есть, если к примеру, подсчитано, что 50 верхнелужицких писателей и ученых окончили Пражский университет, и в то же время ни один нижнелужицкий писатель и ученый в Праге не учился, то очевидно,

что в истории верхнелужицкой литературы проблема чешско-верхнелужицких литературных взаимосвязей и их последствий должна получать специальную разработку и качественную оценку. Историка нижнелужицкой литературы эта проблема вообще может не заинтересовать, потому что названный факт в нижнелужицкой литературе отсутствовал. Но как отнестись к этому факту историку серболужицкой литературы? Очевидно, что простой констатацией только самого факта он ограничиться не может. Очевидно, ему придется попытаться понять, как сказался этот факт *на обеих литературах* (нижнелужицкой и верхнелужицкой), какие дополнительные оттенки он внес в их и без того уже заметные различия. Далее он попытается определить, как изученный им факт повлиял на *диалог* обеих литератур: ведь не на пустом же месте возникло *полное непонимание* крупнейшими верхнелужицкими патриотами (Г. Зейлер, А. Смолер, К.А. Енч и др.) замечательной поэмы нижнелужицкого патриота К.Ф. Стемпеля, приведшее в том числе и к утрате части его рукописного наследия. В рамках *всей* серболужицкой литературы данный конфликт (и многие другие конфликты подобного рода) имеют *совершенно иное значение*, чем в рамках верхнелужицкой или нижнелужицкой литератур *по отдельности*. Но чтобы изучить и описать обе литературы вместе, в неразрывном единстве притяжений и отталкиваний, необходимо одинаково доскональное знание обеих литератур. Этого и требует историко-контекстуальный подход при переходе от локального или национального уровня исследования на региональный: прежде чем делать выводы о метасистеме той или иной культуры, нужно изучить составляющие ее системы и их противоречивое взаимодействие.

11. Серболужицкая литература – это литература, включающая в себя произведения серболужицких писателей *на всех языках*, которыми им приходилось пользоваться, исходя из обычаев эпохи (средневековая латынь), исторических форм собственных языков (верхнелужицкие и нижнелужицкие диалекты, затем – литературные языки), языков тех государств, в которых им приходилось или приходится жить (чешский, венгерский, немецкий и др.). Для окончательного изживания трансформированных в нашу современность славянофильских идеалистических концепций (то, что прекрасно звучало – и продолжает звучать – в устах И.И. Срезневского, выглядит сегодня как недостаточное знание реального историко-культурного контекста) необходимо ясно видеть, что немецкий язык в ходе многовековой совместной истории стал равноправным и *родным* языком серболужицкой литературы – прежде всего потому, что они были коренными жителями Германии, и немецко-серболужицкое языковое пространство уже со средних веков было их единственным реальным ландшафтом. О том, что это был действительно *единый культурный контекст*, можно написать очень большую и насыщенную конкретными фактами монографию, но здесь укажем лишь на то, что не только серболужичане «онемечивались», но и немцы «осерболужичанивались», и это происходило именно потому, что и те и другие жили в *едином* историко-культурном пространстве (контексте, регионе). Уже в 1656 году на нижнелужицком языке была опубликована книга «Выдержки из Священного писания Ветхого и Нового Завета», авторами которой были два нижнелужичанина, два словака (Каспер Яношик и Ян Лупин) и немец (Кристиан Фридрих); вдохновителем, меценатом и непосредственным участником этого издания был немец Готфрид Тройер (1600–1666), владевший нижнелужицким языком прежде всего потому, что он был для него *своим* и привычным с детства – так же, как и немецкий. Заметным нижнелужицким писателем стал Юро Зуровин (Георг Заурвайн, 1831–1904), в верхнелужицкой литературе добился большой популярности Ян Валтар (1860–1921), чьи стихи, но особенно рассказы, исторические повести и романы сыграли заметную роль даже в историко-литературном процессе в целом, способствуя популяризации повествовательных жанров и расширению читательской аудитории. Названными именами данная тема далеко не исчерпывается. Разумеется, произведения, написанные этими немцами на серболужицком языке – неотъемлемая составная часть серболужицкой литературы. Вообще проблема национально-этнического происхождения писателя при историко-контекстуальном подходе не может быть совсем опущена, но она решается на этапе историко-генетического анализа творчества писателя и в рамках исторической поэтики, которая, сталкиваясь со спецификой и неповторимостью конкретного произведения, не может опустить ничего, что могло бы помочь ей ответить на важнейшие для нее вопросы. Характерно, что феномен написанной евреями *пражской немецкой литературы* (Г. Мейринк, Ф. Кафка, М. Брод и др.), внесшей огромный и трудно переоценимый вклад в историю австрийской, немецкой, да и мировой литературы, очень трудно поддается освоению с позиций компаративистики, с помощью типологических сопоставлений и т.д. Однако тщательное (и, естественно, весьма трудоемкое, поскольку одних литературоведческих приемов и методов здесь явно недостаточно) *восстановление исторического контекста*, связанного с длительным совместным проживанием и постоянным взаимодействием в Праге чехов, немцев и евреев, помогает постепенно понять, что в творчестве Ф. Кафки средствами немецкого языка выразился своеобразный *синтез мироощущений трех культур*: еврейской, чешской и австрийско-немецкой. Типологию здесь пришлось бы проводить *внутри* одного писателя и сравнивать его с самим же собой, поскольку его естественной питательной почвой были все три культуры: еврейская, австро-немецкая и чешская. И понять Кафку по-настоящему можно лишь в контексте всех трех культур, которые литературовед к тому же должен знать *одинаково* хорошо.

12. На протяжении всей истории серболужицкой словесности и литературы огромное (и даже, видимо, центральное) место занимали поистине героические усилия писателей, направленные на сохранение и развитие родного языка, что вплоть до XX века было *равнозначно* сохранению самого народа, его самосознания, его этнической целостности. Если бы серболужицкий народ *полностью* утратил свой исконный язык, то разрабатываемая нами проблематика перешла бы в совершенно иную плоскость ¹. В такой экзистенциальной борьбе за физическое и духовное выживание очень мало места остается для эстетических упражнений и игр. Серболужицкая литература (в ее фольклорных, религиозных и светских формах) была *важнейшим* средством борьбы за сохранение и развитие родного языка, выполняя посредством языка целый ряд специфических идеологических функций:

а) литература вырабатывала и формировала духовную национальную идеологию, прививавшую серболужичанам идею необходимости осознания своей этнической и национально-культурной целостности и борьбы за сохранение этой целостности ²;

б) литература давала единственную продуктивную возможность преодоления чувства национальной неполноценности и ущербности, естественно возникавшего в силу политики национальной дискриминации, прослеживающейся в тех или иных формах практически во всей истории обеих Лужиц;

в) начиная с эпохи Просвещения литература была еще и неисчерпаемым стимулом и источником *духовного могущества*, позволявшим серболужичанам хотя бы в лучших достижениях своего национального этноса (вопреки своей малочисленности и постоянной *реальной ущемленности*) чувствовать себя *наравне* с другими, более многочисленными, сильными и свободными народами.

13. В связи с вышесказанным неизбежно встает вопрос о формировании и развитии *эстетической коммуникативной функции в истории серболужицкой литературы*. К сожалению, этот вопрос совершенно не исследован в литературоведении (разве что в работах В. Кошмаля, который – исходя из теории «первичных» и «вторичных» стилевых формаций – стремится проследить, каким образом «вторичная» стилевая формация складывалась в верхнелужицкой литературе, начиная с Я. Барта-Чишинского [2, S. 51 – 58]). Но даже и в теоретически насыщенных и последовательно выполненных работах В. Кошмаля мы сталкиваемся с одним из крупных недостатков, характерных, пожалуй, для большинства современных литературоведческих работ с теоретической «подкладкой». Литературоведы словно забывают, что всякая литературоведческая теория, *во-первых*, всегда условна, так сказать *гипотетична*, и, *во-вторых*, перво создатель той или иной теории создает ее на основе своих собственных знаний конкретного литературного контекста («участка» литературы), который он освоил более основательно (всего не знает никто). *И здесь не бывает исключений* (именно поэтому и бахтинские теории подвергаются в последние годы иногда открытой, но чаще завуалированной критике) [4]. Всякая литературная теория хорошо «работает» на своем литературном материале и в своем контексте, но наивно полагать, что может быть универсальная литературная теория, дающая ключи ко всем проблемам истории литературы. В этом смысле и наш историко-контекстуальный подход – всего лишь рабочая гипотеза, которая «выросла»

¹ О том, что она не исчезла бы полностью (мы опускаем здесь тот факт, что наука изучает и «мертвые» языки – прусский, полабский и т.д.) свидетельствует хотя бы то, что многие славянские привычки и обычаи стали привычками и обычаями немцев (или это бывшие славяне, онемеченные в предшествующие столетия?), проживающих в Сербской Лужице. От нижнелужичан мы с интересом узнали о том факте, что в последние годы увеличился приток немцев в кружки и на мероприятия Домовины: эти немцы хотят лучше узнать исторический культурный контекст (ландшафт), в котором они живут. Сознание человека исторически изменчиво, и как знать, не суждено ли ему когда-нибудь повернуться в сторону исчезнувших и исчезающих культур и народов. Господствующий ныне взгляд на историю только с точки зрения идеологии «победителей» может когда-нибудь оказаться полностью исчерпанным (духовно и фактически), и тогда может возникнуть другая оптика истории: истории с позиций побежденных, уничтоженных, подавленных культур – и, может быть, именно отсюда человечество сможет извлечь новый и необходимый для него нравственный опыт (и «прогрессивная модель мира», все еще представляемая позитивистской наукой, тогда, видимо, тоже окончательно расшатается).

² Эта функция литературы, требовавшая активного диалога и взаимопонимания интеллигенции и народа, до определенной степени осуществлялась в Верхней Лужице, что же касается Нижней Лужицы, то плодотворного диалога интеллигенции и народа (по многим причинам) так и не получилось. По поводу этих причин см. в том числе очень емкую и точную по сути статью: [1]. И в то же время Л.Э. Калнынь, как славист, прослеживает лишь одну сторону многоступенчатого процесса ассимиляции: она совершенно верно отмечает, что сохранение большого числа нижнелужицких диалектов (едва ли не в каждой деревне свой, отличный от других, диалект) связано с особенно ревностным желанием сохранить именно «свое», оградив его от «чужого». На уровне этнокультурном и этнопсихологическом нижнелужицкие «венды» порой весьма открыто противопоставляли (уже в XIX веке да и сейчас) себя верхнелужицким «сорбам» (Sorben), – в то время как верхнелужичане и до сих пор воспринимают этноним «венды» как оскорбление (это хорошо отражено в художественной литературе, например, у А. Стаховой, и проверено на уровне психологических тестов). То есть они в этом случае приняли издавна внушавшийся им немцами этноним (и этот пример можно прибавить к тем двум, которые специально обсуждены в статье, где говорится о принятии нижнелужицкими диалектами немецких лексем для названий *отца* и *матери* – [1, с. 8]).

на конкретном, серболужицком, историко-литературном материале, когда другие теории уже не давали возможности понять и описать этот материал в его совокупности. Наш подход диктуется в то же время *необходимостью перехода* от историй национальных литератур в национальном контексте к историям региональных литератур в региональном контексте.

Возвращаясь к вопросу о развитии эстетической коммуникативной функции в истории серболужицкой литературы, можно еще заметить, что здесь пока отсутствуют предварительные наработки в виде историй отдельных жанров, не говоря уже о попытках рассмотреть систему жанровых взаимосвязей на протяжении всей истории или даже на примере какого-то одного периода развития. Без всех этих – и других – разработок и предлагаемые ниже соображения могут носить лишь самый предварительный характер:

а) эстетическая коммуникация как таковая специально не выделялась (и чаще всего даже не осознавалась) серболужицкими писателями из других вышеозначенных функций литературы, но это отнюдь не означает, что она вообще отсутствовала. Ее можно довольно легко «вычленить» из самих текстов и из литературных манифестов писателей (Х. Тара, Ю. Мень и т.д.). Но *формулирование* эстетической функции литературы как особой, специфической и ничем не заменимой *формы сознания и формы коммуникации* начинается, видимо, все-таки только в творчестве Я. Барта-Чишинского (отсюда, на наш взгляд, и его полемика с Г. Зейлером, который эстетическую коммуникацию *полностью подчинял* идеологическим целям – в самом широком, выше уже разъясненном смысле; в смысле идеи «соборности», если это может быть понятнее);

б) подчеркнуто *индивидуальное начало*, понимаемое здесь как открытое выражение личности и позиции автора от первого лица, появляется в серболужицкой литературе едва ли не с первых памятников (даже в фольклоре оно выражено, но в связи со спецификой фольклорного «я» этот вопрос требует специального рассмотрения). И здесь мы решительно расходимся с В. Кошмалем, приписывающим открытие этой позиции Я. Барту-Чишинскому. Пронзительно-интимные стихи есть и у Г. Зейлера, и у Герты Вичазец (1819–1885), но и значительно раньше – уже в стихотворном посвящении «Автор своему катехизису» (1610) Х. Тары, да и значительно раньше – в стихотворениях и поэмах серболужицких гуманистов. Да и как же могло не прорываться субъективное авторское начало, когда серболужицкий писатель *всегда* находился в *чрезвычайной экзистенциальной ситуации* (образно выражаясь, каждый крупный писатель ощущал себя «последним из могикиан»)! Эта проблема, разумеется требует дальнейшей разработки, но нам пока представляется, что здесь – определенная специфика серболужицкой литературы, отражающая и экзистенциальную ситуацию этого самого малочисленного славянского народа;

в) при изучении серболужицкой литературы создается ощущение, что *игра эстетическими возможностями языка* никогда не была для серболужицких писателей самоцелью, а возникла лишь эпизодически как «*побочный продукт*» индивидуального таланта того или иного писателя. Даже такой изощренный постмодернист, как Кито Лоренц (см. драмы «Вендское судоходство», 1993, и «Колбаса», 1994) продолжает варьировать, но уже постмодернистскими средствами, все ту же экзистенциальную тему: разве может умереть такой виртуозный, с неисчерпаемыми эстетическими возможностями язык («Колбаса» – на верхнелужицком языке), разве может окончательно ассимилироваться и «раствориться» такой своеобразный («чудаковатый») – К. Лоренц использует в том числе приемы романтической иронии и развивает приемы «очуждения» Б. Брехта) народ, такой неповторимый, немецко-славянский ландшафт («Вендское судоходство», в основном на немецком языке, но с большими верхнелужицкими вкраплениями (отдельные диалоги, песни, реплики), а также тирольскими, саксонскими, берлинскими и даже «папуасскими» пассажами)?

14. Для серболужицкой литературы второй половины XX века, развивавшейся в ГДР и (с 1990 года) в ФРГ, особой проблемой стала проблема *двуязычия*. Многие серболужицкие писатели, и так с детских лет владевшие немецким языком, стали активно и вполне осознанно писать и издаваться на немецком языке. Мотивы, разумеется, были разными, и литературовед – не судья жизненного поведения и не публичный моралист, но все же нельзя не заметить тех последствий (одновременно позитивных и негативных), которое имело это поощряемое государством двуязычие для дальнейшего развития серболужицкой литературы. Соблазнов для литературно одаренных серболужичан в ГДР открывалось немало: выход в немецкие издательства сразу же выводил на несравненно более широкую читательскую аудиторию (если даже принять официальную цифру – а статистика серболужицкого населения в ГДР ни разу не проводилась – в 100.000, то немцев в ГДР все равно было в 170 раз больше, чем серболужичан); появилась возможность получать более высокие гонорары (на практике двойные или даже тройные); появилось гораздо больше вероятностей для переводов на другие языки (все многочисленные переводы Ю. Брезана на русский язык сделаны с *немецкого языка*) и – не в последнюю очередь – значительно увеличивались шансы на творческие поездки за границу. В данном случае совершенно не имеет значения неполнота в перечислении названных последствий, важно лишь понять в принципе, что было много

самых разных факторов, побудивших серболужицких писателей совершить невиданный до того в серболужицкой литературе «скачок» в немецкую литературу.

Уже с 1950-х годов серболужицкие писатели – впервые в истории немецкой литературы – стали активно переводить на немецкий язык серболужицкую классику (Г. Зейлер, Я. Барт-Чишинский и др.), а затем публиковать свои произведения в немецких журналах и книги в немецких издательствах. Назовем здесь лишь самые крупные имена, входящие в «золотой фонд» послевоенной серболужицкой литературы: Ю. Брезан, К. Лоренц, Ю. Кох, А. Стахова, Р. Домашцына, Б. Дырлих. Естественно, что их произведения широко обсуждались в критике ГДР, их имена попали в литературные справочники и истории литературы, и творчество их постепенно стало неотъемлемой частью немецкоязычной литературы ГДР, а затем – как показало время – такой же частью литературы ФРГ и всех немецкоязычных литератур, которые и до сих пор по давней традиции чаще всего рассматриваются как единое целое (естественно, при наличии также и *национально ориентированных* историй австрийской и швейцарской литератур). Проблема двуязычия серболужицких писателей могла обсуждаться в ГДР только в своих положительных аспектах. После присоединения ГДР к ФРГ (1990) в литературной прессе появилось немало материалов, позволяющих увидеть далеко не однозначные последствия такого ускоренного многими обстоятельствами «слияния» серболужицкой и немецкой литератур. Полного «слияния», разумеется, не произошло: всегда оставались писатели, создававшие свои произведения только на серболужицких языках, да и крупнейшие писатели, вошедшие в немецкую литературу, отнюдь не стали «ренегатами». Но определенный раскол национальной интеллигенции на «монокультурную» и «бикультурную» или «мультикультурную» все же произошел – эта трещина обнаруживается уже и в 1950-е годы.

В дискуссиях, развернувшихся в этой связи за последнее десятилетие участвуют не только сорабисты из бывшей ГДР, но – все активнее – слависты и даже германисты из многих стран. В этих дискуссиях были затронуты вопросы, относящиеся сегодня не только *непосредственно* к современной Сербской Лунице, но и вообще к проблемам функционирования культур и языков (и выживания) малых народов и этнических групп Европы (которых, как обнаружилось, не так уж мало) и – далее – к значительно более пристальному взгляду на современный культурный ландшафт Европы. В этом нестройном научном (а иногда принимавшем и идеологические оттенки) диалоге постепенно выяснились по крайней мере три ведущие позиции, из которых мы особо выделим одну, наиболее ярко представленную, с одной стороны, немецким славистом и сорабистом Вальтером Кошмалем и, с другой, крупнейшим современным серболужицким писателем Кито Лоренцом, взгляды которых, на первый взгляд, неожиданно, но почти совпали. В. Кошмаль, начинавший с концептуальных статей о специфике серболужицкого модернизма, издал в 1993 году во многом новаторский коллективный труд «Перспективы серболужицкой литературы» и вслед за этим монографию «Основополагающие черты серболужицкой культуры. Типологический анализ» (1995). В. Кошмаль стремится объединить обширный опыт построения типологии культуры, накопленный современной компаративистикой, с максимальным учетом результатов исследований национальных, региональных и этнических моделей культуры, сочетая все это с многолетними штудиями самой серболужицкой культуры. В данном случае нас интересуют прежде всего его конечные выводы.

В. Кошмаль вводит и обосновывает термин «новая немецкая литература славянских серболужичан» [3, S. 9 – 46], что означает в том числе и констатацию того факта, что обширная серболужицкая литература на немецком языке продолжает сохранять свою отчетливо национальную специфику, современные серболужицкие писатели отражают «бытие, конституирующее свою идентичность в противоречии и уже сейчас создают литературу и искусство, обладающее такой огромной коммуникативной интенсивностью, что она легко включается в общий диалог культур, в котором отчетливо слышатся и серболужицкие голоса» [3, S. 41]. Соглашаясь с тем, что европейская культура в целом переживает сейчас стадию постмодернизма, сказывающегося в утрате «доминирующего принципа» и «целостности» и принятию «многообразия» равноправных возможностей, он завершает свою концептуальную главу следующим итоговим выводом: «Серболужицкая литература также пошла по этому пути. Но для нее, как для малой литературы, всегда были характерны специфические условия эволюции. Возникает вопрос: не примут ли процессы саморазрушения у серболужичан теперь уже окончательный характер. Но мы знаем, что этот вопрос столь же древний, как и сами серболужичане» [3, S. 46].

К. Лоренц подобных риторических вопросов не ставит. Он не сомневается в том, что серболужицкая литература, пережившая на протяжении истории многие драматические ситуации, выдержит и испытание постмодернизмом. Сам К. Лоренц, будучи одним из зачинателей и наиболее ярким представителем постмодернизма в современной серболужицкой литературе, постоянно и с одинаковой интенсивностью пишет книги на верхнелужицком и немецком языках и постоянно теоретически (и полемически) обосновывает новую модель развития серболужицкой культуры в современных условиях, главное из которых – исторически обусловленное и окончательно закрепившееся *двуязычие* серболужичан, которое является уже непреложным фактом национального самосознания и считается с которым *национальный серболужицкий* писатель просто обязан. Лоренц предлагает рассматривать отношение серболужицкой истории к

немецкой истории в новейшее время как отношение особенного и общего. Таким же является и национально-этническое самосознание современного серболужичанина, который в более общем, государственном смысле чувствует себя немцем, оставаясь в то же время в частном, особенном смысле серболужичанином. «И общество признает его в равной степени как серболужичанина и как немца, поскольку он свободно и без всяких помех способен осуществлять коммуникацию в обоих коммуникативных сообществах. Так, есть двуязычные серболужичане, которые акцентируют свою сербскость, но есть и другие двуязычные, которые подчеркивают свою немецкость. Между этими двумя позициями есть еще и целый спектр промежуточных позиций» [5, S. 44]. Таким образом, сопоставляя позиции немецкого слависта В. Кошмала и серболужичского писателя, литературоведа³ и критика К. Лоренца, можно сделать следующий вывод: при написании полновесной истории немецкой литературы литературовед должен найти приемы и методы описания, которые позволили бы ему *адекватно* ввести в эту историю «немецкую литературу славянских серболужичан» (не только современную, но, по крайней мере, от Хандроша Тары, то есть с XVII века), то есть литературовед *вынужден* будет соотносить эту *немецкую славянскую литературу* с национальными традициями немецкой литературы и рассматривать эту (немецкую) часть серболужичской литературы в соответствии с теми принципами и правилами, которые он в данном конкретном случае считает наиболее эффективными для понимания истории немецкой национальной литературы. Для историка серболужичской литературы эта проблематика предстает совершенно в ином ракурсе. Он рассматривает историю и сами памятники серболужичской национальной литературы, исходя из специфических условий формирования и развития национального этноса, который в ходе этого развития мог – добровольно или вынужденно – *использовать разные языки* (верхнелужицкие и нижнелужицкие диалекты, затем языки латинский, немецкий, чешский) для создания *адекватного языка собственной национальной литературы*, которая, развиваясь в национальном контексте, неизбежно и органически перерабатывала и включала в себя также и региональный контекст – такой, каким он складывался от столетия к столетию, через все зигзаги национальной, региональной, европейской и мировой истории.

Тем самым необходимость изучения истории серболужичской литературы в региональном контексте находит мощное подтверждение и при анализе современной общественной и литературной ситуации в Сербской Лужице. И если – как мы надеемся – из всего вышесказанного ясно, что изучение немецкоязычной части серболужичской литературы *неизбежно* даже в рамках национального контекста, то оно *совершенно необходимо* в рамках регионального контекста. Различия этих двух контекстов тоже совершенно очевидны. И все же еще раз подчеркнем важнейший из наших тезисов: при региональном подходе к региональному контексту *одинаково важны все составляющие этого контекста*. Компаративистика слишком быстро перешла в область глобальных обобщений и типологических конструкций – отсюда и все ее очевидные сегодня недостатки и попытки (задним числом) опуститься на региональный уровень исследования⁴. Многочисленные труды по межлитературным связям и взаимодействиям (включая сюда и попытки определить типологию этих взаимодействий) сами по себе замечательны и необходимы, но *только* с их помощью названную проблему разрешить невозможно. И еще раз с решительностью подчеркнем: увеличившийся за последнее десятилетие список трудов по межлитературным и межкультурным связям⁵, и даже расслоение этого потока на различные и вполне самостоятельные «течения»⁶ с

³ К. Лоренц несколько лет работал (как литературовед) научным сотрудником Института серболужичского народоведения в Будишине (после 1990 года переименован в Серболужичский институт), издавал литературоведческие работы и монографии, в том числе имевшую очень широкий международный резонанс хрестоматию: [9].

⁴ См. в этой связи показательные книги: [10, 11]. В отечественной науке продуктивная тенденция к проработке регионального контекста отчетливо проявилась в книге: [8]. В принципе схожие идеи лежат и в основе очень важной серии трудов «Славяне и их соседи», см. в том числе последний: [7].

⁵ Институт всеобщей истории РАН после документальных книг «Россия и Швеция» и «Россия и Испания» объявил об издании приоритетной серии «Россия и Европа», которую начал выпуском весьма любопытного научно-культурологического сборника: Россия и Италия. Отв. редактор Н.П. Комолова, Е.С. Токарева. М., 1993. – 456 с.

⁶ Мы имеем в виду, например, такой вполне самостоятельный (и с определенной методикой) род исследований, как изучение оппозиции «свой» – «чужой», или получившие тоже достаточно широкое распространение темы вроде «русские глазами немцев» и «немцы глазами русских», наиболее объемно разработанные в широко известном Вуппертальском проекте под руководством Л. Копелева, см. подробнее: [6, с. 6 – 22]. Но именно этот труд (нами изучено пока 6 томов) со всей очевидностью показал, насколько сложна даже проблематика «взаимоотражений»: Россия «глазами немцев» показана значительно основательнее и документированнее и – главное – точнее, чем Германия и немцы «глазами русских» – только ли потому, что «русская сторона» в авторском коллективе представлена в этих томах только одним Л. Копелевым? Представляется, что подходя к теме Германия и немцы «глазами русских» научно, то есть максимально *непредвзято*, трудно избежать представления *нескольких точек зрения* на заявленную проблематику (хотя бы западной и славянофильской, которые имеют свою давнюю и продолжающуюся до сих пор традицию). Успешным продолжением современной разработки проблематики «взаимоотражений» является, на наш взгляд, книга «Поляки и русские», изданная в 2000 году в Институте славяноведения РАН под редакцией В.А. Хорева.

собственной методикой освоения историко-культурного материала⁷, – все это необычайно важно и необходимо науке и по-своему подводит ее к вычленимой здесь нами проблематике, то есть конкретно, хотя и постепенно обнаруживает, насколько непросто будет переход от истории национальной литературы в ее национально-региональных аспектах к воссозданию истории литературного региона во всей полноте его регионального контекста. Чтобы выразиться еще яснее: центр тяжести на современном этапе должен переместиться от исследования взаимосвязей – к исследованию подвижной динамики регионального контекста; лишь потом, изучив множество региональных контекстов (и постепенно расширяя само понятие регион – поскольку *каждый регион* – будучи сам частью более обширного региона – может включать в себя и более мелкие регионы, которые сами по себе могут включаться еще и в другой региональный контекст), можно будет заново осмыслить и проблематику литературных взаимосвязей. Сколько всего позабытого и еще не освоенного (якобы за ненадобностью – да оно и действительно казалось ненужным при написании историй национальных литератур в национально-историческом контексте) нам придется при этом вспомнить или заново разыскать! И какие новые связи и закономерности нам при этом откроются! Но нетрудно предположить, что после этой, на практике гигантской, работы и истории национальных литератур станут точнее и вывереннее⁸.

Завершая это тезисное введение, хочу подчеркнуть, что сколь бы скромными ни были мои успехи по освоению проблематики серболужицкой литературы, они оказались возможными лишь потому, что я с 1983 года работал в Институте славяноведения РАН и – оставаясь преимущественно германистом – постепенно включался в комплексное изучение проблематики славянских литератур и культур. Взгляд на «германский мир» со стороны «славянского мира», оказался весьма полезным и для дальнейшего углубления в историю немецкоязычных литератур: исторические «расхождения» и «схождения» немецкой, австрийской и швейцарской литератур становятся гораздо понятнее в изменчивом региональном контексте, который складывался в результате постоянного взаимодействия славянского и германского культурных ареалов. Это взаимодействие было неравномерным не только в диахроническом разрезе, но и территориально – даже в границах собственно Австрии, Швейцарии или Германии. Практически каждая территория является в этнокультурном плане «пограничной», но эти границы подвижны и исторически изменчивы, в каком-то одном смысле постоянны и в каком-то другом смысле трудноуловимы...

Хочу от всей души поблагодарить всех моих друзей и коллег в Институте славяноведения. Хотелось бы назвать всех по именам, но их слишком много. Может быть, судьба предоставит для этого более благоприятную возможность...⁹

2 февраля 2001 г., Новополоцк

⁷ Наиболее богатой по методологии и достигнутым конкретным результатам в научном плане на сегодняшний день представляется коллективная разработка проблематики «балканской модели мира», представленной в «Балканских чтениях» и многих авторских монографиях по данной проблематике.

⁸ Но, хотя бы в примечании, необходимо заметить, что наиболее болезненный процесс в истории изменения функционирования общественного сознания – это ломка стереотипов, в том числе и научных. Функционирование стереотипов в общественном сознании – это нормальная форма его бытия. Но стереотипы так же успешно функционируют и на уровне научного сознания, это, так сказать, *обызденные научные стереотипы*. Так, гениальные идеи В.И. Вернадского (1863–1945) о «живом веществе природы» и «ноосфере» как «геологической силе», продолжающей по-своему деятельность «живого вещества природы», сформулированные в основных чертах еще в начале 1920-х годов и требующие совершенно новой оптики и методологии также и в сфере общественных наук, пока доходят к нам в заметно популяризованном виде. Но *региональный контекст* – это и есть то «живое вещество природы», в «котле» которого «варится» уже доступная нашему наблюдению человеческая цивилизация. Всемирный или мировой контекст на данном этапе развития гуманитарных наук возможен, к сожалению, пока лишь как попытка *приблизительного суммирования* национального и регионального опыта. Именно поэтому – при огромной затрате сил и времени огромным авторским коллективом – наши представления о действительном развитии всемирного историко-литературного процесса по прочтении «Истории всемирной литературы» (т. 1 – 8. – М.: Наука, 1983–1994) остаются почти на прежнем уровне: механическое соположение отдельных национальных литератур, дополненное попытками обобщений регионального развития, дает, конечно, некую *сумму*, но эта сумма пока еще далеко не равняется всемирному историко-литературному процессу, этому движущемуся и развивающемуся из ноосферы «живому веществу природы...».

⁹ Однако, не могу не поблагодарить директора Серболужицкого института в Будишине Дитриха Шольце, который в обстоятельной рецензии на мою книгу «Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней» (1997) ("Lětopis". Vudušin, 1998. – N 2 (45). – S. 126 – 129) наряду с высокой общей оценкой книги указал на целый ряд фактических неточностей, относящихся к историко-литературному процессу XX века (даты жизни отдельных писателей и др.). В настоящей книге я попытался перепроверить факты и даты по доступным мне новейшим источникам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калнынь, Л.Э. Особенности языковой ситуации в Нижней Лужице как следствие языковой ассимиляции / Л.Э. Калнынь // "Славяноведение". – М., 1997. – № 2. – С. 4 – 10.
2. Koschmal, W. Die sorbische Moderne // "Lětopis". – Reihe D. – N 3. – Budyšin, 1988.
3. Koschmal, W. Perspektiven sorbischer Literatur / W. Koschmal (Hrsg.) // Perspektiven sorbischer Literatur.
4. Реутин, М.Ю. Народная культура Германии: позднее средневековье и Возрождение / М.Ю. Реутин. – М., 1966. – 217 с.
5. Lorenc, K. Bikulturalität und Selbstverständnis / K. Lorenc // "Theater der Zeit". – N 1. – Berlin, 1995. – S. 44.
6. Гугнин, А.А. Вуппертальский проект «Германия и немцы глазами русских» и его историко-культурное значение / А.А. Гугнин // Немцы в России: Историко-культурные аспекты; отв. редактор Т.Г. Биткова. – М., 1994.
7. Славяне и немцы. Средние века – раннее Новое время // Сборник тезисов 16 конференции памяти В.Д. Королюка; отв. редактор Л.В. Заборовский. – М., 1997. – 167 с.
8. Австро-Венгрия: интеграционные процессы и национальная специфика; отв. редактор О. Хованова. – М., 1997. – 319 с.
9. Lorenc, K. Serbska čitanka – Sorbisches Lesebuch / K. Lorenc. – Leipzig, 1981. – 730 S.
10. Strunz, J. Literatur und Interkulturalität. Komparatistische Studien zur Literatur und Kultur in Italien, Kroatien, Slowenien, Österreich / J. Strunz. – Klagenfurt/Celovec, Hermagoras/Mohorjeva, 1993.
11. Strutz, J. "Komparatistik regional – Venetien, Istrien, Kärnten" / J. Strunz // P.V. Zima. Komparatistik. – Tübingen, 1992. – S. 294 – 331.

ВВЕДЕНИЕ В АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА¹

Пояснение от автора

I

Данная книга задумывалась как учебное пособие по курсу «Анализ художественного текста» для студентов *факультетов иностранных языков* педвузов и университетов – в первую очередь для дополнения и углубления слишком уж кратких курсов английской, немецкой, французской (и других) литератур, предлагаемых программами этих факультетов. Но на практике я сразу же столкнулся с тем, что общелингвистическая подготовка студентов факультетов иностранных языков в целом заметно уступает общелингвистической подготовке студентов романо-германских отделений филологических факультетов, – подобная ситуация сложилась исторически, но она вовсе не является непреодолимой и (или) само собой разумеющейся. Лучшие преподаватели факультетов иностранных языков отчетливо осознают ущербность названной ситуации, но исправить ее – увы! – в силу многих причин возможно лишь постепенно (См., например: [1, с. 212 – 214]).

В то же время и ситуация на филологических факультетах вузов с точки зрения общего прогресса науки за последние десятилетия весьма далека от идеальной. Курсы «Введение в литературоведение» и «Теория литературы» нередко дублируют друг друга, о чем свидетельствуют не столько даже одновременно функционирующие (и переиздаваемые) учебники 1920–2000-х годов², сколько в целом неплохо известная мне реальная вузовская практика. Попытки преодоления этой ситуации, которые предпринимает в последние годы кафедра теории литературы филологического факультета МГУ³, свидетельствуют – при всей их важности – скорее об огромных трудностях вузовского литературоведения, пытающегося сохранить гегелевско-марксистский понятийный аппарат советского литературоведения с помощью

¹ Публикуется начало книги. – А. Г.

² Назову лишь некоторые: Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика (учебник издавался 6 раз в 1925–1931 гг. и сейчас снова рекомендуется студентам под рубрикой «классический учебник»); Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций (этот курс ученый читал в Петербургском (тогда Ленинградском) университете в 1945–1949 гг. и затем – в основательно доработанном виде – во второй половине 1950-х годов) [2 – 6].

³ Хализев, В.Е. Теория литературы. Учебник. – М., 1999 (Этот учебник на данном этапе является, пожалуй, самым лучшим «связующим перекидным мостом» между лучшими учебниками советского периода и будущими учебниками XXI века); Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие (В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалек и др.). – М.: Высшая школа, 1999. Особенность этих изданий в том, что они, являясь учебными пособиями, построены по словарному принципу: в немногих, но достаточно обширных статьях авторы стремятся вывести рассмотрение некоторых литературоведческих категорий на современный научный уровень.

«вливания нового вина в старые меха». В огромном современном потоке литературоведческих, но чаще всего «окололитературоведческих» (этим неологизмом я условно обозначаю тысячи книг и статей, в которых литература – художественное произведение прежде всего – анализируется с философских, культурологических, лингвистических, семиотических, гендерных... и каких угодно еще, но только не с литературоведческих позиций) работ очень трудно не только отделить зерна от плевел, но даже и очевидные «зерна» (то есть интересные новые идеи, возникающие на стыках различных наук и методик) разместить и систематизировать в какой-то новой системе координат, поскольку эти новые идеи не хотят «втискиваться» в прокрустово ложе нормативных учебников. Но даже и литературные энциклопедии – при всей нынешней свободе от идеологической цензуры – оказываются не в состоянии освоить новые факты и знания, добываемые кропотливым ежедневным трудом многочисленных исследователей⁴.

Обозначенные выше трудности, казалось бы, не имеют прямого отношения к теме данной книги. И это действительно так, если просмотреть вышеназванные (и многие здесь не названные) учебники и учебные пособия. Но если все же принять за аксиому предположение, что основой основ литературы является **литературное произведение**, то эта общая ситуация разворачивается к нам новой стороной. Вряд ли можно оспорить утверждение, что без литературных произведений не было бы ни литературы, ни истории литературы, и, следовательно, не могло бы быть теории литературы и – тем более – введения в литературоведение. А если это так, то столь же верным должно быть и следующее предположение: все литературоведческие дисциплины (как основные, так и вспомогательные) имеют смысл и действительно научно ценность лишь постольку, поскольку они не выпускают из виду **литературное произведение** как именно тот первоэлемент литературы, без которого не может быть ни истории, ни теории, ни исторической поэтики художественной литературы, ни истории жанров, ни истории литературных стилей, ни литературных направлений и течений – то есть всего того огромного разветвления отдельных литературоведческих дисциплин и областей исследования, которые растекаются и разбегаются во все стороны, обособляясь от своего первоэлемента и друг от друга настолько, что обыденное научное сознание уже вполне примирилось с мыслью о их самостоятельности, о наличии у них собственных оснований и почвы, в то время как единственным легитимным основанием для всех литературоведческих дисциплин и областей было, есть и будет **литературное произведение**.

Такая прямая (и безоговорочная) постановка вопроса отнюдь не снимает всех конкретных проблем и сложностей, возникающих в процессе естественной дифференциации науки и необходимости особых методик на каждом обособляющемся участке, но упрощает работу литературоведа хотя бы в одном, – по сути, важнейшем – смысле: все же есть в науке о литературе единый стягивающий центр, единый надежный компас и единый настраивающий камертон – **литературное произведение**. Я назвал это утверждение аксиомой лишь с целью подчеркнуть категоричность и *концептуальную ясность* своей позиции, которая сама по себе не является исключительной, – по крайней мере еще в 1948 году Вольфганг Кайзер в своей знаменитой (и переведенной на многие языки) книге «Словесное произведение искусства» утверждал, что «художественное произведение является центральным предметом литературоведения» [10, S. 17]⁵. И он был далеко не единственным, кто утверждал нечто подобное. Основные разногласия начинаются дальше – в определении самого художественного произведения, смысла и целей его литературоведческого анализа, принципов, методов и методик этого анализа.

За более чем двухтысячелетний период самоосмысления европейской литературой своей собственной истории накопился огромный теоретический и описательный материал, необъятный количественно, богатый и разнообразный по качеству, но и весьма разнородный и противоречивый по принципам, на которых основывалась теоретическая и систематизирующая работа. В первую очередь, это – многочисленные «Поэтики», написанные крупнейшими философами (Аристотель), поэтами (Гораций, М. Опиц, Н. Буало), «культурологами»⁶ (Скалигер); все эти поэтики вплоть до XVIII века носят строго

⁴ Наиболее значительное издание последних лет: Литературная энциклопедия терминов и понятий // Гл. редактор и составитель А.Н. Николюкин. – М., НПК «Интелвак», 2001. В это очень важное издание, освобожденное от многих идеологических наслоений и догм прежних лет, к сожалению, «перекочевали» в неизменном виде некоторые статьи из «Краткой литературной энциклопедии» – то есть 30–40-летней давности, которые, как правило, выглядят достаточно анахронично (ведь по каждому вопросу за эти годы защищены десятки диссертаций и написаны сотни книг). В связи с темой данной книги приходится констатировать, что в энциклопедии нет статей «художественное произведение» или «литературное произведение».

⁵ Во введении к своему переводу эссе В. Кайзера «Литературная оценка и интерпретация» я перевел название процитированной книги упрощенно как «Искусство слова», но речь в книге все же идет о целостном понимании художественного произведения как «словесного произведения искусства», как произведения искусства, сотворенного писателем с помощью слова [11, с. 133].

⁶ Слово **Polyhistor**, которым в Средние века называли разносторонне подготовленных и умеющих блеснуть эрудицией ученых, без особой натяжки можно переводить как «культуролог», поскольку содержательное наполнение стоящих за этими словами понятий одинаково смутно.

описательно-нормативный характер, с XVI–XVII веков отчетливо прослеживается манифестирующая интонация защиты национальных (родных) языков и литератур, на них создаваемых (Ронсар и Дю Белле – во Франции, Опиц – в Германии, Ломоносов – в России). К примеру, «Книга о немецкой поэзии» (1624) Мартина Опица, самая авторитетная немецкая поэтика XVII века, дает достаточно ясное представление обо всем огромном (более чем двухтысячелетнем) массиве подобных поэтик. Эти поэтики и до наших дней не утратили своего значения – как неотъемлемая часть историко-литературного и – шире – историко-культурного процесса (а если взять уже, то истории литературы и литературоведения), и как неисчерпаемая *эмпирическая лаборатория*, в которой собирались, систематизировались и осмыслились не только сами художественные произведения, но литературные роды и жанры, приемы композиции, типы героев и конфликтов, разрабатывались проблемы языка и образности художественной литературы⁷. И хотя эта огромная лаборатория почти целиком умещается в границах риторической эпохи (или эпохи «готового слова», как это обозначили выдающиеся российские филологи А.В. Михайлов и С.С. Аверинцев⁸), реальное состояние школьного и вузовского преподавания (и прежде всего – учебной литературы) показывает, что мы и сегодня весьма активно (и не особенно задумываясь) используем это наследие.

С конца XVIII века (в эпоху романтизма) происходит решительный пересмотр риторической традиции. Осознанно выступая против многовековой иерархии жанров и (менее осознанно) против «готового слова», йенские романтики (Л. Тик, братья Шлегели, Вакенродер, Новалис, Brentano) пускают в ход «тяжелую артиллерию»: **романтическую иронию** (материалистически заземленно переформулированную через 40 лет К. Марксом в девиз «подвергай все сомнению»), **универсальный романтический роман** (в основе – идея смешения и взаимопроникновения жанров), который, с одной стороны, должен был отражать космический универсум, а – с другой – быть духовным воплощением вечнотворящего (животворного) природного (космического) Хаоса, и **принцип фрагмента** – как единственную практическую возможность художественного воплощения двух вышеназванных принципов и как гениально прозорливый взгляд в далекое будущее⁹. Но творчество романтиков – при всей бесспорности их художественных свершений и философско-эстетических озарений – только в последние десятилетия, в эпоху постмодернизма, начинает постепенно осознаваться как нечто эпохально новое, – не столько даже в смысле новизны самой эпохи романтизма (это ощущение никогда не уходило из самой литературы), сколько в смысле *новизны всей эпохи, начавшейся романтизмом, но не завершившейся еще и в наши дни*¹⁰. Выделенное курсивом утверждение на сегодняшний день (особенно это относится к учебникам и к преподаванию культурологических дисциплин – и в школе и в вузах) вовсе не является само собой разумеющимся, но одинокие прежде голоса постепенно перерастают в нестройный хор, который всегда угрожает перерасти в моду. Тем более взвешенной и аккуратной должна быть аргументация.

С эпохи романтизма в литературе (и культуре в целом) начинает по-настоящему утверждаться *принцип историзма* (он утверждается и уточняется до сих пор), *принцип самобытности и самоценности каждого народа и каждого культурного феномена* (нужно ли говорить, что осознание этого принципа в литературе и культуре и сегодня далеко еще не завершилось¹¹), и – главное, что нельзя забыть в данном контексте – впервые начинает теоретически осознаваться (и практически реализовываться в художественных произведениях) *проблема мифа* и *принцип мифологизма* как стержневой принцип человеческого сознания и человеческой культуры. Это последнее – самое фундаментальное утверждение йенских романтиков – даже и сегодня многим литературоведам и культурологам (не говоря уже о обыденном сознании) представляется не только весьма спорным, но зачатую и просто абсурдным (примерно так же, как в XVI веке представлялась абсурдной мысль Коперника о том, что не Солнце вращается вокруг Земли, а Земля вокруг Солнца). Судя по огромному (и все возрастающему) количеству книг и статей о мифе в конце XX столетия (тенденция эта, видимо, сохранится и в XXI веке), проблема мифа из сферы интуитивных догадок и озарений (что было характерно для многих романтиков и модернистов) постепенно перемещается в сферу само собой разумеющейся убежденности, которая, однако, требует разносторонних обоснований – теоретических, фактических и даже учитывающих специфику обыденного сознания¹².

⁷ Для первичного представления о сказанном здесь достаточно (после «Поэтики» Аристотеля) прочитать сборник характерных «Поэтик»: [12].

⁸ См. соответствующие статьи [13; 14 – Особенно второй раздел книги «Эпоха "готового" слова и ее кризис»].

⁹ См. по этому поводу интересную (и, на мой взгляд, весьма убедительную) книгу: [15].

¹⁰ В этом смысле весьма характерно уже само название книги: Толмачёв, В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры [16]. Правда, автор пишет [16, с. 15], что парадоксальное название он позаимствовал у Т. Карлайла, но подобные «заимствования» никогда не бывают случайными.

¹¹ На эту тему можно было бы привести сотни примеров (сослаться хотя бы на бесспорный факт роста национального культурного самосознания народов бывшего Советского Союза), но в данном контексте сошлось на менее очевидные (и тем более интересные) факты в статье «Парадигмы гибридации в современном британском романе» [17].

¹² Таковы, на мой взгляд, многочисленные труды о мифе М. Элиаде; особенно же – в плане популяризации – показательна книга: [18].

Ключевой фигурой для понимания реального (то есть – в данном контексте – наиболее репрезентативно представленного в вузовских и школьных и учебных программах) развития философско-эстетическо-культурологических и собственно литературоведческих идей и концепций XIX–XX веков оказывается Гегель, аккумулировавший в своей «Эстетике» все существенные открытия и разработки риторической эпохи (от Аристотеля до Канта) и уже тем самым вписавшийся в университетскую науку своего времени. Но Гегель (1770–1831) был ровесником старших романтиков (йенского призыва), с двумя из них (Гёльдерлин, Шеллинг) он дружил в годы общей юности в Тюбингенском университете, и он, естественно, не мог совсем уж равнодушно пройти мимо опыта «века Гёте» и «эпохи романтизма», включавших в себя сентиментализм и «Бурю и натиск», веймарскую классику и романтизм, Французскую буржуазную революцию и наполеоновские войны... В его «Эстетике» все эти веяния чувствуются (в высокой оценке **жанра романа** как эпоса Нового времени¹³, в равноправном включении **жанра баллады** в предложенную им иерархию системы родов и жанров¹⁴ и т.д. и т.п.). Но «Эстетика» Гегеля, именно своей компромиссной итоговостью и самоуверенной завершенностью очень легко интегрировалась в позитивистскую науку XIX века. Эта наука, бурно разрастаясь на «дрожах романтизма» умудрилась, однако, проигнорировать многие его важнейшие прозрения (теорию мифа, принцип фрагмента, универсальный романтический роман, романтическую иронию и т.д.); единственно, пожалуй, принцип историзма – несмотря на все зигзаги самой истории – продолжал неуклонно совершенствоваться в целом и в частности: свидетельством чего является прежде всего **история исторического романа** (от «Мучеников» Шатобриана и творчества Вальтера Скотта до Питера Акройда и других представителей современного «историографического метаромана»¹⁵).

Но если учесть буйное разрастание в XX веке **мифологического романа** («Иосиф и его братья» Т. Манна), **«мифологизирующего» романа** (См. статьи: [24 – 26]) («Последний мир» К. Рансмайра), **«мифического» романа** (См. например: [27]) («Пока мы лиц не обрели» К.С. Льюиса, «Порог» У.Ле Гуин), **мистически-«концептуалистского» романа**¹⁶ («Ангел западного окна» Г. Мейринка), **романа-«фэнтези»** (См.: [29]) (Толкиен, Ле Гуин и др.), **романа «магического реализма»**¹⁷ («Город за рекой» Г. Казака) и других разнообразных форм проникновения магического и мифического начала в художественную литературу, то становится совершенно очевидно, что реальное развитие литературы идет все же в русле идей и прозрений, в наиболее объемном виде предложенных йенскими романтиками. Курсы же теории литературы, введения в литературоведение и базирующиеся на них курсы истории литературы в школе и в вузах продолжают оставаться «гегельянскими», безнадежно отставая от самого историко-культурного процесса.

Новое понимание историко-культурного процесса на самом деле происходит непрерывно с конца XVIII века по всем направлениям науки и сегодня уже является реальным инструментом мышления многих ученых (и не только ученых), не затрагивая, однако, основ (программ, учебников и т.д.) школьного и вузовского образования. Не имея возможности здесь развернуть эту тему подробно, ограничусь лишь несколькими примерами.

Первый пример. Йенским романтикам (и Гёте) было совершенно очевидно, что наука едина, как един космос, едина природа и едино человеческое сознание. То есть никакого принципиального разделения науки на «естественную» и «гуманитарную» нет и в принципе быть не может: методологически это разделение возможно, полезно и неизбежно – как всякая дифференциация, но принципиально (то есть в голове настоящего современного ученого) вопрос о подобном разделении после всех открытий науки XIX–XX веков противоестествен¹⁸.

¹³ В рассуждениях Гегеля о романе нельзя не заметить, с одной стороны, перекличку с идеями братьев Шлегелей и Новалиса об «универсальном романтическом романе» и, с другой стороны, учета реального (бурного) развития европейского романа в XVIII веке, завершившегося в «Годах учений Вильгельма Мейстера» (1796) созданием «универсального романа веймарской классики» – своеобразного синтеза просветительских, постпросветительских и романтических идей и поэтик.

¹⁴ После Гегеля о жанре баллады (с точки зрения теории литературы, эстетики и теории жанров) фактически ничего принципиально нового не сказано – при всем бурном и непрерывном развитии самого жанра в XIX–XX веках (См.: [19; 20; 21]). Но саму историю жанра баллады в конкретных балладных регионах мы знаем сегодня, конечно же, гораздо лучше Гегеля [22].

¹⁵ Эту тему проработала в ряде статей, кандидатской диссертации и монографии Ю.С. Виноградова (см.: [23]).

¹⁶ См. в этой связи статью одного из самых талантливых моих студентов (в МГОПУ), написанную по материалам дипломной работы: [28].

¹⁷ См. мои собственные попытки соотнесения «магического» реализма с традиционно-нетрадиционными представлениями о реализме в XX веке: [30, с. 55 – 67; с. 68 – 82].

¹⁸ Декларативно я попытался это выразить в статьях: [31; 32]. В то же время я должен со всей категоричностью подчеркнуть, что вовсе не хочу выставить себя в роли какого бы то ни было первооткрывателя, потому что настоящие ученые (В.И. Вернадский, например, но и сегодня В.Н. Топоров, Вяч.Вс. Иванов и наряду с ними другие работали и работают именно по принципу единства науки). Но я просто вынужден бываю обращаться к этой теме, когда накопленный конкретный материал не укладывается в общепринятое русло. Речь, разумеется, идет о методической и дидактической стороне преподавания общих курсов в школе и в вузе.

Второй пример. Мысль о том, что весь Космос (вселенная) – единый живой организм, все части которого взаимосвязаны и взаимоуязваны между собой, присутствует как сама собой разумеющаяся очевидность в исходных представлениях всех народов мира и находит свое разветвленное и полное выражение в мифологии и фольклоре. Как и почему европейский человек утратил это естественное чувство **одушевленности Вселенной** – проблема для особого рассмотрения, но ведь романтики снова «оживили» Космос, и европейская наука – при всем своем «позитивизме» и материализме все чаще и чаще наполняет романтические интуитивные озарения именно реальным и вполне материальным содержанием. Разве можно сегодня все еще делать вид, что не существует открытий В.И. Вернадского, А. Чижевского, Л.Н. Гумилева? Но если ноосфера – «самая мощная геологическая сила» (В.И. Вернадский), то каким же образом эту «геологическую силу» можно изучать с помощью раздробленных наук, уродливо обособившихся друг от друга? Для многих ученых (и не ученых) все эти вещи вполне очевидны, но кто возьмется написать *нормативную* теорию и историю литературы, исходя из этих очевидностей? Необходим качественный скачок в самом уровне мышления, поиски всех опосредующих звеньев, когда из отдельных достижения отдельных ученых, изо дня в день обрабатывающих свои собственные «приусадебные участки», вдруг «сама собой» сложится простая и ясная «ноосферическая» теория и история литературы¹⁹.

Третий пример, последний и стержневой. Все современные проблемы литературоведения (да и культурологии, как науки молодой и все еще находящейся в поисках своего собственного предмета и его нормативного определения) так или иначе упираются в понимание сущности мифа, его места и роли в человеческой истории, в человеческой культуре и в человеческом сознании. Европейское сознание – при всем огромном современном интересе к мифу – никак не может смириться с простой мыслью, что миф это – не ранняя форма сознания, не определенная стадия человеческого мышления, и, наконец, не одна из форм человеческого мировосприятия, но – *единственный способ мировосприятия*, доступный человеку и обусловленный прежде всего специфической структурой человеческого мозга, конденсирующего все ощущения (чувственные, душевные и духовные) человеческого организма в сознании, высшей (а по сути и единственной) формой самовыражения которого является **человеческое слово**.

Миф – это образ мира (или фрагмент этого образа), сложившийся в человеческом сознании и выраженный словом²⁰ – одно из рабочих определений мифа, которое я в последние годы обычно предлагаю студентам на одной из первых лекций по литературе или культурологии, чтобы затем начать более обстоятельный разговор о сознании, о слове, об образе, о мире и о мифе. Но опыт показывает, что разговор об этих предметах упорно не хочет укладываться ни в какие лекции, потому что приходится шаг за шагом «демонтировать» стереотипное школьное сознание (речь ведь идет не об «избранных», а об обычной аудитории в сто и более человек) и одновременно пытаться закладывать фундамент «ноосферического» знания/сознания.

Самой большой загадкой и тайной для человеческой науки еще долгое время будет оставаться человеческий мозг, этот небольшой комочек «серого вещества», вбирающий в себя все импульсы ощущений (воспринимаемых органами чувств или проходящими «мимо них»); помимо известных нам органов чувств, мозг имеет и свои собственные органы, способные улавливать и перерабатывать недоступные непосредственно органам чувств природно-космические импульсы, психическую энергию и т.д.)²¹, перерабатывающий их сначала на уровне инстинктивного сознания/поведения, а затем переводящий это «первичное сырье» на все более и более высокие уровни сознания/слова и слова/мифа. Если бы даже кому-нибудь когда-либо удалось осуществить наивную мечту З. Фрейда – выразить психические процессы в сознании человека с помощью химических формул (то есть найти совершенно точные ответы – с позиций позитивистской науки) – то и это очень мало приблизило бы нас к пониманию действительных тайн и загадок человеческого мозга. Нерасторжимая взаимосвязь структуры человеческого мифа и структуры человеческого мозга – очевидна: развивается миф, развивается и человеческий мозг, утончается и дифференцируется человеческий мозг – утончаются и дифференцируются формы человеческого мифотворчества. Удастся ли когда-нибудь человеческому мозгу перебраться (перепрыгнуть, переползти) через

¹⁹ Отдельных статей, книг и сборников «ноосферического направления» на самом деле не так уж мало (см., например: [33]). Особенно любопытна завершающая сборник большая статья В.Н. Топорова «Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд)» [33, с. 200 – 279], которая, однако же, и показывает, сколь трудно будет сходить с подобных высот на уровень нормативных школьных и вузовских учебников. Но прежде всего – где взять необходимую массу преподавателей, чтобы обеспечить подобный уровень в школе и в вузе? Но пока «ноосферическое» образование не станет массовым, школа и вуз будут продолжать «идти за жизнью» с двухсотлетним отставанием...

²⁰ См.: [34]. Статья была впервые опубликована в сборнике: Литературный авангард. Особенности развития. – М., 1993. – С. 36 – 52.

²¹ При совершенно необъятном море специальной литературы на эту тему хотелось бы порекомендовать самые «кликбеговские» (но зато популярно вводящие в различные аспекты затрагиваемой здесь проблематики) издания: [35; 36; 37]. Все три издания снабжены репрезентативными списками литературы, выводящими на многие смежные проблемы и дисциплины.

свою изначально заданную обреченность на миф? Хотелось бы надеяться, что это произойдет – хотя бы в отдаленном будущем, потому что без этой надежды будущее представляется не иначе, как в безысходномрачноватом освещении.

Но и **магистральное направление науки XXI века** тем самым обозначается вполне отчетливо: **мозг – сознание – слово – миф**. Инстинктивно наука уже давно идет по этому пути. Лингвистика развивается стремительно, захватывая в свою орбиту новые и новые области, «выплескивая» из себя семиотику, структурную лингвистику, информатику, психолингвистику и десятки других, вполне уже оформившихся в самостоятельные, отраслей науки. Я уже упоминал о лавинообразно нарастающем интересе к мифу – весьма показательно в этой связи и заметное возрастание интереса к трудам и идеям Александра Афанасьевича Потебни (1835–1891), который – пожалуй, как никто до него, – увязал неразрываемым узлом проблемы слова и языка с проблемами мифа (словомифа, мифослова), а изучение генезиса мифослова поставил в прямую связь с развитием человеческой психики и сознания.

В свете сказанного понятно, что основные проблемы современной теории литературы (и литературоведения в целом) не могут быть разрешены без более основательной постановки их на «фундамент» слова и мифа²². Но пока фундаментальные проблемы слова и мифа будут решаться совокупными усилиями многих наук и многих ученых, литературоведы могут и должны заниматься своим истинным делом – литературой, при этом, однако, четко понимая, что основой основ литературы является художественное произведение, и от глубины и полноты понимания текста, в первую очередь, зависит все остальное. Художественный текст представляет собой сложноорганизованную многоуровневую структуру, понять и раскрыть (и объяснить) которую можно лишь постепенно, опускаясь в бездонные глубины просто (или загадочно) сцепленных между собой «звукосмыслов»²³, мифослов, фраз и предложений, ритмов и интонаций, очевидностей и тончайших намеков и много чего еще другого, и поднимаясь с помощью всего этого к высотам духовных смыслов, заключенных в художественном произведении. Казалось бы, чего легче: прочитать и понять текст! Но столь же очевидно, что учиться читать и понимать можно и нужно в течение всей нашей – увы, короткой! – жизни. Для наглядности представьте себе, что значит прочитать Ф.М. Достоевского или А.П. Чехова в 15, 30 или 50 лет? Это значит всякий раз читать их заново – в соответствии со своим изменившимся и приумножившимся жизненным опытом. И это относится не только к обычному читателю, но – в равной, а скорее даже еще большей степени – к ученому-литературоведу. Человеческий мозг обладает уникальной способностью (в отличие от самых совершенных компьютеров!) саморазвиваться и самосовершенствоваться в течение всей жизни – если он, конечно, сам этого захочет (?)...

II

В первом разделе мы, хотя и приблизились к предмету данной книги с очень важной – сущностной – стороны, но приблизились пока еще несколько декларативно, лишь приоткрыв вершину айсберга, который в целом (учитывая и скрытую его часть) представляет собой **комплексный анализ художественного произведения**. Но если даже конспективно затрагивать все вопросы, связанные с эволюцией представлений о художественном произведении, а также перечислять принципы и методы литературоведческого анализа, выдвинутые и разработанные многочисленными исследователями, то намеченное краткое «пояснение» перерастет в толстую книгу. Поэтому и далее мне многое придется опускать или ограничиваться беглыми упоминаниями и ссылками. Все это, однако, вовсе не означает недооценки трудов предшественников – просто цель данной книги менее всего связана с задачей энциклопедической систематизации и последовательно взвешенной оценки на каждом из упоминаемых здесь направлений науки²⁴. Грубо говоря, я предпочел бы в данном конкретном случае, чтобы мои рассуждения и предло-

²² Я в последние годы постоянно употребляю понятия «словомиф» и «мифослово», не претендуя, однако, на то, что именно я их придумал – наверняка их придумал кто-то другой и значительно раньше.

²³ Этим словом Ю.С. Рассказов в темпераментном послесловии «Пророк в отсутствие отечества» обозначил «порождающий принцип, методу» «науки-поэзии» [38, с. 256].

²⁴ Эта очень важная работа ведется многими исследователями, например: [39 – 47].

жения были названы прямолинейными, схематическими и грубыми, чем если бы от них отвернулись как от заумных и непонятных.

Итак, **комплексный анализ художественного произведения, его суть и методика**. Но прежде чем предложить новые определения и схемы, я вынужден кратко пояснить, чем же неудовлетворительны прежние определения и схемы, выдвигавшиеся крупными, а иногда и совершенно выдающимися учеными, как, например, Юрий Михайлович Лотман (1922–1993), чьи книги «Структура поэтического текста» (1970) и «Анализ поэтического текста» (1972) составили целую эпоху в истории отечественного литературоведения, став на какое-то время настольными книгами преподавателей и любознательных студентов. Вклад Ю.М. Лотмана в науку в целом настолько значителен, что вряд ли нуждается здесь в дополнительных комплиментарных оценках. В данном контексте я подчеркну лишь то, что Ю.М. Лотман, расчищая «авгиевы конюшни» традиционных поэтик и освобождаясь от односторонних подходов к художественному тексту в рамках прежних литературоведческих школ, **подошел к конкретному (всегда конкретному) художественному произведению ближе**, чем А.Н. Веселовский в «Исторической поэтике», ближе, чем западная и отечественная психологическая школа (См., например: [48]), ближе, чем ОПОЯЗ, в работах представителей которого – при всем их внимании к тексту – формальный анализ все же слишком часто обретал самодовлеющий характер (См., например: [49]), и, разумеется, намного ближе, чем советское социологизированное (марксистско-ленинское) литературоведение. В своих многочисленных анализах конкретных поэтических текстов он выработал простой и естественный язык рассказа о тексте, привлекающего внимание к тексту, а не отвлекающего от него наукообразной пеленой. Но сегодня, по прошествии тридцати с лишним лет (хотя некоторые интерпретации были написаны им позднее), кое-что все же в логике его подходов к тексту начинает вызывать недоумение. Сошлюсь лишь на два примера.

В 1983 году Ю.М. Лотман опубликовал статью «В.А. Жуковский. "Три путника" (анализ стихотворения)», которая затем неоднократно перепечатывалась. Статья предназначена для школьных учителей, написана просто, ясно и доступно, в целом хорошо раскрывает смысл баллады, и сам текст хорошо подходит для школьного урока. Смущает только одно. Ю.М. Лотман нигде в статье не упоминает, что «Три путника» – не оригинальное произведение В.А. Жуковского, а довольно точный *перевод* стихотворения немецкого (швабского) романтика Людвиг Уланда (1787–1862), ставшего одной из популярнейших *немецких народных песен* (сам Уланд, в свою очередь, использовал для создания своей песни-баллады уже бытовавшие до него фольклорные мотивы, обыгрывавшие данный сюжет). Допустим ли анализ перевода как оригинального художественного произведения безо всяких оговорок? Может ли анализ *перевода* обойтись без сличения с оригиналом и соответствующего анализа «диалога» двух поэтик, двух текстов: оригинального и переводного? Думаю, что не может.

Во второй части своей книги «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотман поместил свои разборы отдельных стихотворений: от К.Н. Батюшкова до Н.А. Заболоцкого. Разборы совершенно замечательные, уже хрестоматийные и классические. Но вот одна (не случайная) оговорка, которую делает ученый, приступая к анализу стихотворения «Прохожий» Н.А. Заболоцкого: «Предварительной работой, которая должна предшествовать анализу текста этого стихотворения, является реконструкция общих контуров модели мира по Заболоцкому. Эта система, восстанавливаемая на основании других текстов поэта, являющихся для данного стихотворения контекстом, по отношению к анализируемому стихотворению выступит в качестве *языка*, а стихотворение по отношению к ней – в качестве *текста*» [50, с. 240]. При всех оговорках, которые исследователь делает во «Вводных замечаниях» и в других местах книги, подобная методика сегодня кажется уже неоправданной и необидительной. Художественный текст *всегда может ответить за себя сам*, он всегда содержит в себе все необходимые ответы, по крайней мере, ученый должен сделать все возможное, чтобы в этом убедиться. И уж в любом случае названный текст Заболоцкого настолько «информативен», что может рассказать о себе гораздо больше, чем о нем рассказал Ю.М. Лотман с помощью «предварительной работы». Как ни резко звучит данное утверждение, оно ничуть не умаляет ни анализа Ю.М. Лотмана, ни его книги в целом. Дело даже не в том, что прошло тридцать лет, и многие из нас – в том числе и благодаря Ю.М. Лотману – кое-чему научились. На мой взгляд, дело гораздо больше в том, что задачи и масштабы у Ю.М. Лотмана были совершенно иные – не педантичным методизмом он руководствовался, а увлеченно летел на крыльях интуитивных озарений и вдохновений, которые зачастую бывали не только талантливыми, но и гениальными. Его методические ошибки сегодня легко поправимы, но каждый ли из «методистов» способен на его вдохновляющие озарения?²⁵

То, что я здесь сказал о некоторых методических «недоработках» Ю.М. Лотмана, относится – и до сих пор еще – практически ко всем имеющимся сегодня методическим пособиям и разработкам по ана-

²⁵ Образ Ю.М. Лотмана – человека и ученого – наиболее ярко воссоздан в книге: [51].

лизу художественного (в первую очередь, поэтического) текста²⁶. Я объясняю это мощным «остаточным магнетизмом» философских, риторических, культурно-исторических, психологических, духовно-исторических, социологических, культурологических и прочих подходов к литературе в целом, продолжающих сказываться и на подходах к анализу отдельно взятого художественного произведения. Не случайно даже у таких выдающихся ученых, как А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, А.В. Михайлов, так мало соотнесенностей с гениальными идеями А.А. Потебни о нерасторжимой связи слова и мифа. Научное наследие А.А. Потебни меньше всего вписывается в академическую позитивистскую науку, оно буквально «вопиёт», взывая к какой-то другой науке. Необходимый науке синтез идей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского и «мифологической» («мифословной») поэтики А.А. Потебни происходит, но пока еще очень медленно...

Еще два предваряющих замечания. Первое касается дискуссий вокруг понятий «произведение» и «текст». Это противопоставление, введенное Роланом Бартом [55, с. 417 – 419], на мой взгляд, надуманное и искусственное, но оно уже так широко распространилось, что требует от каждого исследователя своего отношения к нему. Я употребляю слова «текст», «художественный текст», «произведение», «художественное произведение» как синонимы, различая, однако (вслед за Р. Бартом), что «текст» / «произведение» имеет в себе словно бы две стороны: одна – это то, что сказал (намеревался сказать, хотел сказать) данный, конкретный, единственный автор этого текста, другая же – это то, что говорит нам сам текст, который мы читаем сегодня (или завтра), то, что мы хотим (можем, способны) вычитать из текста. После всех достижений рецептивной эстетики это «раздвоение» («размножение») художественного произведения очевидно – какими бы терминами мы это ни обозначили.

Второе замечание относится уже непосредственно к художественному произведению. Я глубоко убежден в том, что настоящее литературоведение невозможно без самой простой и обыкновенной любви к чтению, без наивного восторга перед творением художника, его фантазией, его мудреностью или наивностью, его непритязательностью или изощренностью. Профессионалы нередко утрачивают эту непосредственность чтения, едва ли не с первых же строк начинают «анализировать» текст. С одной стороны, это вполне естественно, и этого трудно избежать. Но все же нужно стремиться каким-то образом сохранять в себе некоторую наивность, первоначальную свежесть восприятия художественного произведения при первом чтении – простое удовольствие (радость) от текста, является, на мой взгляд, одним из важнейших условий продуктивного научного анализа.

III

Некоторые уровни анализа художественного текста

Художественный текст – это огромная, неисчерпаемая Вселенная, сотворенная писателем (поэтом, драматургом) в результате «овеществления», «материализации» интуитивного творческого импульса (озарения, вдохновения) в слове (тексте, произведении). Автор художественного произведения, с одной стороны, **творец** (Творец), поскольку он абсолютный хозяин создаваемого им текста (он может переписывать его полностью или частично, зачеркивать и исправлять целые страницы или фразы, «убивать» своих героев или оставлять их «живыми», давать им возможность радоваться и наслаждаться или, на-

²⁶ Естественно, я говорю только о тех книгах, которые читал: [52; 53; 54]. Но и в монографических работах часто еще сказывается тенденция к недооценке информативных возможностей художественного текста. Так, В.А. Маслова в весьма интересной в целом монографии «Поэтический текст как объект филологического анализа» (Минск, 1999) в разделе «Приемы анализа поэтического текста» предлагает следующее: «1. Начинать анализ стихотворения нужно с установления фоновой информации, куда входит характеристика эпохи, время создания текста, культурный фон, биографические данные писателя и т.д. Этот этап работы (дотекстовой) абсолютно необходим, потому что, как сказал М.М. Гиршман «в смысловую сердцевину художественного текста, в аккумулярованное в нем жизненное содержание невозможно проникнуть, не охватывая его содержательных связей – и внутрилитературных и общественно-исторических» [53, с. 82 – 83]. Сам Ю.М. Лотман, разумеется, эти вещи столь категорично (и вульгарно) не формулировал. Я же сегодня предлагаю достаточно жесткий тезис: **вся необходимую художественную информацию художественный текст несет в себе сам**, и исследователю (и читателю), не способному «извлечь» эту информацию из самого текста, не поможет ни «характеристика эпохи», ни «культурный фон», ни «биография писателя».

оборот, заставляя их безуспешно терзаться угрызениями совести, страхами, кошмарами...), и, с другой стороны, **раб** (почти безвольный подчиненный), поскольку он зависит (не может не зависеть) от форм и способов выражений языка, который старше и мудрее любого автора в десятки тысяч раз. За сотни тысяч лет существования рода человеческого на Земле язык аккумулировал огромные сгустки психической и духовной энергии, которую каждый отдельный человек получает как ни с чем не сравнимое (бесценное) наследство. Но поскольку это наследство человек получает безо всякого труда (и бесплатно), то большинство людей уверены, что могут распоряжаться языком по своему произволу, и до конца жизни не понимают, что самое большое и самое бесценное (для рода человеческого и для отдельного человека) богатство всегда было при них – нужно было только хотя бы частично овладеть этим богатством и приумножать его. Талант писателя – это природный дар сопричастности Слову, приобщенности к его богатствам, это – ключ, вручаемый Природой отдельным избранным, позволяющий этим избранным войти в храм Слова и стать его скромным служителем. Хотя служитель Слова (писатель) и ставит перед собой сознательно какие-то цели, он никогда не может знать до конца, каким же целям он служит на самом деле, какие последствия вызовет его слово (произведение) в среде его современников или через тысячу лет. Грубо говоря, **талант есть призвание писателя сотворить новый миф** (новый мир) и отдать этот миф другим людям. Но эта передача возможна лишь с помощью слова (в форме слова). И как сам писатель волен думать, что он полный хозяин сотворенного им текста, так и те, кому он отдает этот текст (читатели) волены думать, что они правильно и до конца понимают этот текст. Этот процесс общения писателя с читателем – самое главное в жизни литературы, первое и неперемное условие ее нормального функционирования.

Литературовед, прежде всего, – читатель, как и все другие читатели. И тем самым уже он включен в естественную жизнь литературы. Но – сверх этого – литературовед еще и особый читатель, *талантливый читатель*, ему отпущен дар любить литературу так, чтобы не успокаиваться при беглом чтении, а «зажигаясь» произведением писателя, пытаться логически сформулировать свои ощущения, переживания, чувства и мысли, возникающие при чтении. Если такой читатель излагает свои мысли и чувства о произведении и о писателе достаточно связно и ярко, он становится литературным критиком – посредником между произведением писателя и основной массой читателей. Критик создает (словами) свой миф о произведении и о писателе, но и о самом себе тоже. Миф, создаваемый критиком, может быть настолько оригинальным и ярким (или настолько соответствовать вкусам определенной эпохи), что критик сам «перевоплощается» в писателя, и читатели получают удовольствие от его текстов не меньшее, чем от произведений писателя.

Идеальный литературовед – это тот, у кого к способностям критика присоединяется огромная потребность изучить и понять всё, относящееся к литературе. Идеальный **литературовед – обязательно филолог**, потому что без слова не может быть художественного произведения, а без любви к слову – его действительно глубокого понимания. Но человеческий язык настолько сложен и многофункционален, настолько неисчерпаем в своих очевидных и потенциальных возможностях, что сотни наук, занятых его изучением, до сих пор продолжают открывать все новые и новые «белые пятна» и «лакуны». Если вспомнить, что цифра «живых» и «мертвых» языков приближается к **пяти тысячам**, и «мертвые» языки продолжают активно «жить» и умножать наши знания о мире, потому что на этих языках сохранились памятники письменности (которые постоянно приумножаются благодаря раскопкам и новым находкам) и прочтение этих древних памятников (и расшифровка все еще не расшифрованных древних языков) до сих пор продолжает корректировать наши представления об общем ходе и частных событиях человеческой истории, то уже из одного этого факта можно получить первое наглядное представление о важности филологии для самосознания рода человеческого, для осознания человеком самого себя. Но развитие одной лишь этой темы потребовало бы толстенной книги²⁷. Вернемся к художественному тексту и проблемам, связанным с его литературоведческим анализом.

²⁷ На эту тему существует огромная научная и популярная литература, первое представление дает общий курс «Введение в языкознание», постоянным пособием может быть справочное издание: [56 – Книга переиздавалась].

*Уровни анализа художественного текста (произведения)
(первая рабочая схема)²⁸*

1. Художественный текст как таковой²⁹.
2. Художественный текст в контексте³⁰ творчества писателя.
3. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень синхронии).
4. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень диахронии).
5. Художественный текст в контексте европейской³¹ литературы (уровень синхронии).
6. Художественный текст в контексте европейской литературы (уровень диахронии).
7. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень синхронии).
8. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень диахронии).
9. Художественный текст как хранитель смыслов мировой культуры.

²⁸ В данной схеме не обозначены многие реальные проблемы, встающие при анализе текста: проблема жанра и жанрового сознания, например; проблема хронотопа произведения и т.д. Но данная схема, представляющая *первый ярус* анализа текста, нарочито огрублена, чтобы отчетливее продемонстрировать методiku предлагаемого подхода.

²⁹ Само понятие принадлежит Ю.М. Лотману, давшему в «Анализе поэтического текста» следующее разъяснение: «В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет *художественный текст как таковой*. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную – эстетическую – функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода» [50, с. 21]. Принимая само понятие, я наполняю его, однако, несколько иным содержанием. Для меня остается совершенно туманным вопрос об «эстетической функции», поскольку с точки зрения исторической поэтики и рецептивной эстетики «эстетическая функция» – настолько динамичная, суперподвижная и сверхсубъективная категория, – что вряд ли может вообще служить сколько-нибудь надежным ориентиром. Для меня скорее речь идет просто о всестороннем понимании художественного текста как **факта литературы** (а не как факта самой жизни или биографии писателя и тому подобно).

³⁰ В понятие «контекста» я слеую за М.М. Бахтиным, наиболее ясно сформулированном в статье «К методологии гуманитарных наук» (1974); напомним некоторые важные позиции: «Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами... Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу...» [57, с. 384]. В этой концептивно-тезисной статье М.М. Бахтина, очень кратко, но очень емко и точно названы важнейшие проблемы современного литературоведения – в том числе и относящиеся к сфере анализа художественного текста. Для обучения школьников, студентов и преподавателей методически правильному обращению с текстом на первых порах необходимо постоянно напоминать о многослойности текста, чтобы мгновенное «охватывание» (видение) этой многослойности постепенно становилось едва ли не инстинктивной привычкой. Но начинать, кажется, нужно всегда с главного «двоемирия» текста:

А) Художественный текст всегда ведет сложный **диалог с предметной, вещественной реальностью**, при наивном чтении кажется, что произведение и пишется ради изображения предметной реальности. Но даже если сам художник столь наивен, что действительно хочет изобразить эту самую предметную действительность, она все равно остается **за текстом**. Помещенный внутри художественного текста знак (символ, слово), соотносящийся с предметом реального мира, напоминающий нам об этом предмете, все равно никогда не может стать **самим** предметом. А значит и семантика упоминаемого в тексте предмета будет так или иначе «двулика»: семантика реального предмета никогда не может полностью совпасть с семантикой слова, означающего данный предмет в художественном тексте.

Б) **Художественный текст создает свою собственную**, художественную (мифическую), **реальность**, семантика которой заключена в самом тексте; диалектика (или парадокс) анализа текста состоит в том, что, хотя для понимания и истолкования текста, мы никак не можем обойтись без разнообразнейших контекстов, в которые данный текст «намертво» вписан, но эти же самые – необходимые – контексты могут легко отвлечь от текста и *насилственно исказить внутритекстовую семантику*, то есть попросту говоря: на миф, представляемый самим текстом, всегда будет накладываться миф читателя (интерпретатора, литературоведа) – отсюда вытекают сотни и тысячи разночтений одного и того же художественного текста.

³¹ «Европейский» в данном случае – понятие вынужденное, связанное с тем, что данное введение предназначено для людей, изучающих европейские языки и литературы. Точнее было бы говорить о многих контекстах, постепенно выводящих художественный текст за рамки рассмотрения его исключительно в контексте национальной литературы. Контекстов этих немисливо много, даже в рамках одной национальной литературы они могут в ходе истории существенно изменяться, но и на синхронном срезе контекстуальные ориентации отдельных писателей могут быть разительно непохожими (да и сами писатели на протяжении своей творческой эволюции могут резко менять контекстуальную ориентацию). Я неоднократно пытался обосновать данную проблематику более конкретно, см. в том числе: [58]; см. также введение и библиографию в кн.: [59, с. 5 – 22, 133 – 176].

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Пояснение. Поэтический текст – в художественном отношении наиболее сложно организованный. Уже поэтому навыки, приобретаемые при анализе поэтического текста, могут быть легко использованы при анализе других художественных текстов. В то же время стихотворение, как правило, невелико по объему и методически более доступно для всестороннего рассмотрения. Для того, чтобы уяснить, что нам дает анализ художественного текста, представляется методически полезным рассмотреть самый простой, привычный и всем известный (в большинстве случаев, видимо, даже наизусть) текст.

Первый уровень: Текст как таковой

Пояснение. На этом уровне мы даже имени автора, собственно, не должны знать. Текст как бы случайно попал к нам в руки, и мы читаем его, *освобожденные от каких-либо внетекстовых* (не диктуемых непосредственно **данным** текстом) *соотнесений* (это – как цель и принцип, на практике же, разумеется, в чистом виде это труднодостижимо, да и не о «чистоте» здесь на самом деле идет речь). На самом деле здесь важно воспитание *внимания* к самому тексту, которое, как правило, ослабевает, если мы, отвлекаясь от текста, начинаем апеллировать к внетекстовым знаниям.

Парус

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнётся и скрипит...
Увы, он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Стихотворение состоит из трех строф, почти одинаково организованных: в первых двух строках каждой строфы автор дает пейзажную зарисовку, изображая определенное состояние природы, в двух последних строках каждой строфы изображаются вопросы, восклицания, недоумения, размышления автора, связанные с изображенным пейзажем. Сами пейзажи стремительно меняются: в первой строфе скорее всего изображается спокойное море в безоблачное утро («в тумане моря голубом»), во второй – волнующееся или даже штормящее море («ветер свищет и мачта гнется»), в третьей – скорее всего изображено море днем (после полудня) в состоянии абсолютного штиля и редчайшей гармонии солнца и воды, неба и земли, взаимопроникающих и взаимоотражающихся. Можно сразу предположить, что пейзаж не поглощает внимание автора, является скорее подчиненным, чем основным элементом содержания (три очень разных пейзажа в трех строфах – все же многовато для простого стихотворения о природе). Некоторое недоумение сразу же вызывают и знаки препинания, особенно восклицательные знаки во второй и третьей строфах³². Эти два странноватых (на первый взгляд) восклицательных знака, видимо, несут какую-то специфическую смысловую нагрузку. Для трехстрочного стихотворения, пожалуй, многовато и многоточий – целых четыре! Видимо, многоточия призваны расширить смысловое пространство короткого стихотворения, продлевая (с помощью многоточий) интонационные паузы и давая читателю (или самому автору?) время для осмысления не совсем обычных (и даже парадоксальных) размышлений, навеваемых тремя в общем-то вполне типичными морскими пейзажами. Любопытна и смена перспективы в каждой из трех строф: в первой строфе наблюдатель (автор, повествователь) находится на берегу моря, скорее всего на некотором возвышении и видит белеющий вдалеке одинокий парус; во второй строфе повествователь (наблюдатель, автор) сидит уже на «парусе» – иначе скрип мачты вряд ли услышишь; в

³² Если просмотреть разные издания Лермонтова (школьные и не школьные), то легко убедиться, что редакторы и издатели приходили в полное недоумение от знаков препинания в этом стихотворении и постоянно «поправляли» их – заметные разночтения остаются и до сих пор. В данном случае я взял текст из третьего издания «Библиотеки поэта» [60, с. 268].

третьей строфе лирический герой (автор, повествователь, наблюдатель) перемещается прямо-таки в рай, хотя этот рай его, по всей видимости, вовсе не устраивает.

Таким вот образом, читая стихотворение, вглядываясь (и вслушиваясь) в него, мы, собственно говоря, уже анализируем его. Это и есть **эмпирический анализ текста** (текст как таковой), при котором не может быть четкой последовательности производимых мыслительных операций (априорной схемы), равно как и необходимости в знании биографии писателя, других его произведений, общей характеристики исторической эпохи и всякого прочего «фона». Определяющим моментом анализа на этом уровне является лишь одно: (огромное) **желание понять именно данный текст**, а единственным надежным инструментом – (огромное) **внимание именно к данному тексту**, доходящее до каждой смыслообразующей «мелочи»: ритм, звуковая организация, рифма, образная система, художественные тропы, авторские знаки препинания и т.д. Но то, что я сейчас сказал об «инструменте», вовсе не означает, что нельзя анализировать стихотворение, не проштудировав предварительно теории литературы, стиховедение и т.д. Необходимые понятия и термины на эмпирической стадии анализа должны возникать и формулироваться как бы сами собой в процессе *всматривания* в текст, в попытках понять его смысл через уяснение взаимосвязей смыслов отдельных слов и отдельных структурных элементов, через обычные и необычные словоупотребления (в тексте), через привычные и непривычные синтаксические конструкции, через количественный и качественный анализ определений (эпитетов), сравнений, метафор и прочих способов создания художественной образности и т.д. И все же для филолога, естественно, предполагается постепенное вхождение в обширный мир литературоведческих понятий и терминов – от «школьного» их употребления ко всё более осмысленному и дифференцированному. В дальнейшем я буду использовать без особых разъяснений термины, в целом понятные любому грамотному человеку, но которые рано или поздно студент-филолог должен будет соотнести с их современным научно-содержательным «наполнением». Для этого лучше всего использовать новейшую «Литературную энциклопедию терминов и понятий» (М., 2001), дополняя ее – в случае необходимости – специальными исследованиями.

Итак, давайте двигаться дальше. Перед нами три строфы, изображающие не только три разных пейзажа, но и три разные ступени душевного состояния (автора? повествователя? лирического героя?) и три разных уровня осмысления некой душевно-духовной ситуации. Попробуем разобраться. Стихотворение называется «Парус», и в первых строках каждой строфы действительно повествуется о парусе, то есть лодке под парусом (паруснике?). В первой строке обращает на себя внимание сочетание «парус одинокой», однако, олицетворению паруса поначалу не стоит придавать слишком большого значения (ведь мы до сих пор совершенно естественно говорим *одинокое дерево, одинокий куст, одинокий дом* и т.д.). Тем более, что необычные для современного русского языка формы «парус одинокой» и «скрыпит» намекают на то, что стихотворение это, возможно, написано не сегодня, а намного раньше, скорее всего в XIX веке³³, и тогда, возможно, и семантика прилагательного «одинокий» была несколько иной, чем сегодня.

Гораздо интереснее пока, кажется, другое: каков *характер связей* между меняющимся «парусным» пейзажем и сопровождающими его размышлениями? Кто размышляет, наблюдая за парусом? В любом случае мы можем с уверенностью сказать, что это автор, ибо в конечном счете за художественным текстом всегда стоит его демиург, то есть поэт, автор стихотворения. Автор-повествователь (наблюдатель) видит в море «парус одинокой» и задается вопросом: «Что ищет он в стране далекой»? / Что кинул он в краю родном?» Поскольку «парус» сам по себе ничего «искать» не может, то, значит, парус олицетворяет сидящего в паруснике человека, следовательно «парус» – метафора **одинокого человека**, являющегося в данном контексте **лирическим героем**, за которым неусыпно наблюдает автор-повествователь, стараясь зафиксировать не только *внешнюю видимость* (три разных пейзажа), но и «раскусить» *внутреннюю сущность* лирического героя. Понять эту внутреннюю сущность «паруса» **почему-то** очень важно для автора-повествователя, поэтому он не жалеет времени на свои наблюдения. То, что автор-повествователь в конце концов понимает, можно было бы назвать *постепенным усложнением образа*: от достаточно простой и очевидной постановки вопросов в первой строфе к некоторой удивленно-изумленной растерянности во второй строфе (автор-повествователь, наблюдая за парусом (лирическим героем), обнаруживает в его поведении некую обескураживающую дилемму, которая поначалу изумляет его своей непривычной неожиданностью) и, наконец, к совершенно сенсационному открытию в

³³ Методически, может быть, вернее начинать любой анализ с текстологии: помещенный в «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981) автограф этого стихотворения [с. 366] хорошо читается и является немим укором для современных издателей стихотворения, поскольку они никак не могут найти единых подходов к публикации данного текста: у Лермонтова – шесть многоточий, в современных изданиях их остается всего четыре. У Лермонтова во второй строфе после восклицания «Увы» стоит восклицательный знак и многоточие («Увы!...»), в современных изданиях убирают и восклицательный знак и многоточие, оставляя после «увы» одну запятую или же запятую с тире. Непоследовательно и то, что если уж остается «одинокой» и «скрыпит», то почему же нельзя было оставить и «щастие» (счастье) – ведь в контексте стихотворения это «щастие» понятно любому ребенку не меньше, чем «скрыпит».

третьей строфе, последняя строка которой (завершающая и всё стихотворение) удивительным образом фиксирует сам мыслительный процесс поэтапного *открытия сенсационной истины в считанные секунды ее артикулирования*. Последняя строка как фраза, как словесно-интонационная конструкция – вообще удивительна. Она начинается с неопределенного раздумья («как будто») и завершается ликующим утверждением («есть покой!»). Но сочетание в одной фразе аморфной неопределенности («как будто») и ликующей радости увиденной – наконец-то! – истины («есть покой!») придает завершающей фразе (и уже тем самым всему стихотворению) неисчерпаемое богатство смысла, очерчивая огромное семантическое поле для самых различных толкований конечного смысла. Это семантическое поле, в частности, возникает из какой-то особой (интимно-напряженной) связи между автором-повествователем (наблюдателем) и лирическим героем, которого наблюдающий за ним автор текста силится понять, то вопрошая, то недоумевая, то изумляясь своему же неожиданному прозрению, словно не зная, – можно ли верить этому прозрению и каковы могут быть его практические последствия.

Итак, можно констатировать *особый характер связи* между автором-повествователем и лирическим героем, эта связь *внешне* выступает как прикованность внимания наблюдателя к наблюдаемому объекту (лирическому герою, «парусу»), *интимно-внутренний характер связи* между наблюдателем и объектом наблюдения вытекает из того, что автор-наблюдатель, видимо, знает об объекте своего наблюдения гораздо больше, чем это можно предположить по внешней фактуре текста. Потому что, если мы не знаем каких-то особых (интимных) *внутренних свойств и качеств* лирического героя («паруса»), то, наблюдая за сменой «парусных пейзажей», мы вовсе не обязаны (да и вряд ли будем) делать из этих весьма обычных пейзажей столь же многозначительные, глубокомысленно-философские выводы. Приглядимся к соответствию «парусных пейзажей» и выводов автора-наблюдателя.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Обязательно ли, рассматривая, как «белеет парус одинокой / В тумане моря голубом», задавать те же вопросы (по отношению к «парусу»), которые задаст наш автор-повествователь? Совершенно не обязательно – другой наблюдатель может ограничиться просто чисто эмоциональным (эстетическим) восприятием: «Ах, до чего же это красиво!», «Чудесный вид!» и т.д. Каждый наблюдатель увидит в первом «парусном пейзаже» то, что каким-то образом соотносит этот пейзаж с внутренним душевным состоянием самого наблюдателя³⁴. *Проблема границ объективного и субъективного восприятия* – прежде всего, видимо, проблема психологии, но в принципе это – одна из важнейших проблем всей науки в целом (а не только ее «гуманитарной» части). Но к этой проблеме мы еще вернемся. Пока же вспомним, что перед нами не логически выстроенный научный текст, а художественное произведение, которое крайне редко подчиняется обычной («объективной») научной логике, но обладает зато собственной, художественной, логикой. В первой строфе мы находим два противопоставления: «ищет – кинул», «страна далекая – край родной». Первая строфа задает плоскостной, горизонтальный масштаб художественного пространства, причем автор-наблюдатель явно пытается как-то отгородить себя от наблюдаемого объекта (хотя и находится с этим объектом в какой-то особой, пока еще для нас трудноопределимой связи), мы не можем даже пока, кажется, с полной уверенностью сказать, относится ли оппозиция «страна далекая – край родной» одновременно и к автору-наблюдателю и к «парусу» – сам характер задаваемых вопросов и отчужденных противопоставлений позволяет даже предположить, что автор-повествователь наблюдает за «парусом» не с берега «края родного», а из какой-то не совсем ясной пространственной точки, из которой можно провести перпендикулярную (или не совсем перпендикулярную) линию, которая (почти) под

³⁴ Этот неизбежный момент *субъективности всякого человеческого наблюдения* очень наглядно отражен в популярном армейском анекдоте (я услышал его во время службы в пограничных войсках в Калининграде в середине 1960-х годов): Инспекторская проверка в армейской части. Инспектирующий генерал решил лично проверить идейно-политическую подготовку солдат и, показывая выстроенному в шеренгу взводу солдат кирпич, стал спрашивать: «Рядовой Петров!» – «Я». – «О чем вы думаете, глядя на этот кирпич?» – «Я думаю, товарищ генерал, о том, сколько такого кирпича понадобится для строек коммунизма, о которых нам ежедневно рассказывает старший лейтенант Болтунов». – «Молодец, рядовой Петров! – А вы что думаете, рядовой Иванов?» – «Я думаю, товарищ генерал, что через год я демобилизуюсь, получу комсомольскую путевку на стройку коммунизма, и каждый день буду возводить из таких вот кирпичей прекрасные здания для прекрасного будущего». – «Молодец, рядовой Иванов!» И так генерал прошел вдоль всей шеренги, получая примерно такие же ответы. Довольный, генерал спрашивает последнего оставшегося солдата: «Рядовой Сидоров». – «Я». – «Вы думаете, конечно, так же, как и ваши товарищи?» – «Никак нет, товарищ генерал!» – «А о чем же тогда еще вы можете думать, глядя на кирпич?» – «О бабах, товарищ генерал!» – «Как так?!» – «А я всегда о них думаю, товарищ генерал!..»

прямым углом пересечет линию, связывающую «страну далекую» и «край родной»³⁵. Таким образом в тексте создается обширное горизонтальное художественное пространство, легко измеримое, правда, известными земными масштабами: «море», по одну сторону которого находится «край родной», а по другую – «страна далекая». Наблюдение за «парусом» вызывает у автора-повествователя два вопроса («Что ищет он в стране далекой?» и «Что кинул он в краю родном?...»), на которые – надо полагать будут даны ответы в рамках самого данного текста.

Нерасторжимая внутренняя связь автора-повествователя с лирическим героем гораздо отчетливее просматривается во второй строфе, в которой контраст между изображенным пейзажем и выводом, который делает наблюдатель, логически совершенно необъясним. С точки зрения обычной логики вторая строфа просто абсурдна:

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнётся и скрипит...
Увы, он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Психологический механизм, на основании которого изображение *обычного* волнения на море (все суда, плавающие в море попадают в подобную ситуацию) приводит к столь удивительным выводам об отношении «паруса» к «счастью», нуждается в специальном научном исследовании. Но в данном случае мы исследуем не *жизнеподобность* текста, не его соответствие обычному здравому смыслу и здравой логике, а пытаемся понять, что же сообщает нам художественный текст в своих собственных пределах и на языке своей собственной логики. И мы вычитываем в тексте, что «парус» «счастья **не** ищет» «И **не** от счастья бежит!» Двойное отрицание, но удивительно построенное. Прежде всего заметим, что в первой строфе о счастье речи не было – откуда же возникло «счастье» во второй строфе? После второй строфы уже невозможно отрицать, что «парус» – это действительно метафорическое олицетворение лирического героя, воплощающего определенный человеческий тип, загадку натуры которого силится разгадать наблюдающий за ним повествователь. И если в первой строфе наблюдатель задается самым простым вопросом о цели и смысле плавания (не может ведь плавание в море быть совершенно бесцельным?), то во второй строфе он, по сути, просто еще более конкретизирует свой вопрос по отношению к высшей цели и высшему смыслу в общем-то любой нормальной человеческой жизни: разве кто-то добровольно может захотеть быть несчастным? Восклицательный знак в конце второй строфы вызван удивлением, даже некоторого рода шоком от полученного ответа – лирический герой остается, по сути, безучастным по отношению к «счастью» – а ведь счастье есть не более, не менее как *предел человеческих желаний и мечтаний*, ибо в это абстрактное понятие любой человек может вложить любой приемлемый для себя смысл. Очевидно, мы попадаем в некий логический тупик:

... счастья **не** ищет
... **не** от счастья бежит!

Если лирический герой не ищет счастья и не бежит от него, значит он нейтрален, равнодушен к важнейшей для всех (абсолютно большинства) людей ценностной категории. Значит, лирический герой по меньшей мере не такой как все, если он пассивен по отношению к счастью. Автор-повествователь заинтригован объектом своего наблюдения. Он удивлен, наблюдает за ним дальше и размышляет:

Что такое счастье? Каким содержанием наполнено это понятие и почему лирический герой вдруг оказывается столь нерешительным, что не может определить своего отношения к счастью: **искать** счастья или **бежать** от него? Наблюдающий за своим лирическим героем автор-повествователь констатирует эту странную нерешительность как стихийную позицию героя и пытается уже сам (независимо от героя) поставить эти вопросы перед самим собой. Восклицательный знак в конце второй строфы, означающий удивление и недоумение, **отстраняет** автора (повествователя) от лирического героя и переводит вопрос в совершенно иную плоскость: повествователь удивлен тем, что не может понять своего героя, но он понял, что попытка подойти к герою с обычными человеческими мерками явно не удалась ему (обычно человек **ищет** счастье, счастье является смыслом жизни для человека). Но удивление повествователя пока этим и ограничивается, оно не переходит в явную **саморефлексию**: повествователь хочет остаться в роли наблюдателя, пытающегося постичь смысл действий лирического героя. Сделав первые недоуменные выводы и не ответив **по существу** на заданные в первой строфе четкие вопросы, повествователь продолжает свои наблюдения.

³⁵ Забегая вперед, можно указать, что известная акварель Лермонтова с «парусным сюжетом» скорее подтверждает именно последнюю точку зрения: фиксирующий парус наблюдатель словно бы каким-то чудом «подвешен» над морем, парусник же нарисован скорее как удаляющийся от «края родного», чем как приближающийся к «стране далекой». Если представить, что художник рисовал акварель с натуры, то он должен был буквально «висеть» над волнующимся морем (или же находиться в море на каком-то более крупном судне).

Поистине райская картина природы:

Под ним струя светлей лазури.
Над ним луч солнца золотой... –

вдруг приводит наблюдателя-повествователя к озарению:

А он, мятежный, просит бури.

В этом озарении повествователя-наблюдателя содержатся сразу два вывода: 1) «он, мятежный»; 2) «просит бури». Глагол «просит» в данном случае является синонимом глагола «ищет» и тем самым здесь дается, наконец, **положительный ответ** на один из вопросов, заданных в первой строфе:

Что ищет он в стране далекой?

Этот вопрос необычайно занимает наблюдателя-повествователя на протяжении всего стихотворения. Во второй строфе он сделал лишь отрицательный ответ-вывод, который является столько же ответом, сколько и уходом от прямого ответа на прямой вопрос:

Увы! он счастья не ищет.

Поставив рядом вопрос первой строфы и ответ на него в третьей строфе, мы получаем:

Что ищет он в стране далекой?

.....
А он, мятежный, просит бури.

Райское спокойствие, тишина и благодать не устраивают «парус», он «просит бури»; он «ищет» бури «в стране далекой», а потому он «мятежный», ибо кто же «просит бури» в раю? Бунт в раю мог поднять только Сатана, недовольный божественной гармонией и строгой иерархией: именно таким предстает образ Сатаны – мятежник, бунтарь, а потому он и изгоняется из небесных сфер (из небесного Рая). Сатана – глава мятежных, восставших ангелов. Поэтому озарение наблюдателя и его догадка:

А он, мятежный, просит бури –

выводят размышления повествователя на новый уровень, перед которым сам повествователь оказывается в полной растерянности:

Как будто в бурях есть покой!

Последняя строка, завершающая все стихотворение, да еще к тому же завершенная абсолютно неуместным при нормальной логике восклицательным знаком, выдает полную растерянность наблюдателя-повествователя, абсолютный крах всякого здравомыслия. Ведь ответ на вопрос найден:

А он, мятежный, просит бури.

Слово «покой», завершающее все стихотворение, да еще с восклицательным знаком изумления-недоумения, вводит нас в совершенно новый круг проблем и вопросов, которые как будто бы в самом тексте стихотворения и не ставились. Ведь слово «покой» употреблено лишь однажды, и напрямую тема покоя в стихотворении не возникала. Тема «покоя» идет уже не от «паруса», не от лирического героя – она целиком навязана наблюдателем-повествователем, то есть, видимо, идет от самого автора, который ищет ответа на какие-то собственные вопросы. Значит, надо разбираться, что означало понятие «покой» для автора, то есть выходить к текстам, предшествовавшим «Парусу» и следовавшим за ним. И хотя анализ на первом уровне (текст как таковой) можно еще долго продолжать (мы опустили вопросы ритма, размера, звуковой организации, мелодики и т.д.), **содержательный** анализ, проведенный на первом уровне, уже показал, что для более глубокого понимания анализируемого текста, нам рано или поздно потребуются расширить **контекст** и – в первую очередь – рассмотреть «Парус» в контексте жизни и творчества Лермонтова, то есть перейти на второй уровень анализа³⁶.

1995/2002/2003

³⁶ На практических занятиях со студентами мы добираемся (с разными текстами) до четвертого, пятого, а иногда и шестого уровней; это зависит от подготовленности группы и степени сложности исходного текста. Надеюсь опубликовать и дальнейшие материалы. Из опубликованных статей, где анализ идет на втором-четвертом уровнях (см.: [61, с. 59 – 75]). В завершение данного фрагмента необходимо отослать хотя бы к некоторым работам о «Парусе» Лермонтова, где анализ не «привязан» к одному уровню, как в публикуемом фрагменте: [62, с. 122 – 134; 63, с. 366 – 367 – Есть библиография; 64, с. 549 – 552 – Статья написана в 1990 г.]

ЛИТЕРАТУРА

1. Костюченко, Т.М. Специфика курса «Литература Франции» на специальности «французский язык» в социокультурном и лингвистическом аспектах / Т.М. Костюченко // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва-Новополоцк, 2002.
2. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие / Б.В. Томашевский. – М., 1999.
3. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996.
4. Поспелов, Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов / Г.Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978.
5. Волков, И.Ф. Теория литературы: Учебное пособие для студентов и преподавателей / И.Ф. Волков. – М.: Просвещение, 1995.
6. Минералов, Ю.В. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учебник для вузов / Ю.В. Минералов. – М.: Владос, 1999.
7. Хализев, В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – М., 1999.
8. Хализев, В.Е. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины; учебное пособие / В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек и др. – М.: Высшая школа, 1999.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий // Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., НПК «Интелвак», 2001.
10. Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft; zweite, ergänzte Auflage / W. Kayser. – Bern, 1951.
11. Гугнин, А.А. Проблемы истории литературы / А.А. Гугнин // Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999.
12. Литературные манифесты западноевропейских классицистов // Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Московского университета, 1980.
13. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С. Аверинцев. – М., 1996.
14. Михайлов, А.В. Языки культуры; учебное пособие по культурологии / А.В. Михайлов. – М., 1997.
15. Грешных, В.И. Мистерия духа. Художественная проза немецких романтиков / В.И. Грешных. – Калининград, 2001.
16. Толмачёв, В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры / В.М. Толмачёв. – М., 1997.
17. Толкачёв, С.П. Парадигмы гибридизации в современном британском романе / С.П. Толкачёв // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва-Новополоцк, 2002. С. 89 – 95.
18. Лобок, А.М. Антропология мифа / А.М. Лобок. – Екатеринбург, 1997.
19. Немецкие народные баллады – Deutsche Volksballaden. Сборник на немецком и русском языках // Составление, предисловие и комментарии А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983.
20. Эолова арфа: Антология баллады. // Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1989.
21. Гугнин, А.А. Народная и литературная баллада: судьба жанра / А.А. Гугнин // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов; отв. редактор Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 1996. – С. 74 – 92.
22. Ковылин, А.В. Русская народная баллада: Происхождение и развитие жанра / А.В. Ковылин // Монографии Научного центра славяно-германских исследований. – 5. – М., 2002.
23. Виноградова, Ю.С. Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия) // Монографии Научного центра славяно-германских исследований. – 4. – М., 2002.
24. Штейман, М.А. Произведения Дж.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования / М.А. Штейман // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – С. 104 – 107.
25. Байшева, Е.И. Хирон мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» / Е.И. Байшева // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – С. 108 – 114.
26. Алексеева, О.А. Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка / О.А. Алексеева // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – С. 115 – 123.
27. Штейман, М.А. Роль и место мифа в книге К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» / М.А. Штейман // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятый. – М., 1999. – С. 131 – 135.
28. Астахов, А.В. Концептуальный роман XX века: попытка жанрового определения феномена / А.В. Астахов // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск седьмой. – М., 1999. – С. 60 – 89.
29. Жаринов, Е.В. «Фэнтези» и детектив – жанры современной англо-американской литературы / Е.В. Жаринов. – М., 1996.

30. Гугнин, А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / А.А. Гугнин. – М., 1998.
31. Гугнин, А.А. О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки. Статья первая / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999. – С. 3 – 12.
32. Гугнин, А.А. Идеи космического универсализма у Гёте и йенских романтиков в свете концепции ноосферы В.И. Вернадского (несколько тезисов) / А.А. Гугнин // Вестник Полоцкого государственного университета. А. Гуманитарные науки. – Т. 1. – № 4. – Новополоцк, 2002. – С. 2 – 4.
33. Ноосфера и художественное творчество // Ответственный редактор Вяч.Вс. Иванов. – М.: Наука, 1991.
34. Гугнин, А.А. Романтизм, модернизм, авангард (несколько эмпирических наблюдений) / А.А. Гугнин // Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. Выпуск первый. – Новополоцк – Москва, 2002. – С. 198.
35. Реймерс, Н.Ф. Популярный биологический словарь / Н.Ф. Реймерс. – М.: Наука, 1991.
36. Каструбин, Э.М. Ключ к тайнам мозга. Факты о тайнах мозга; изд. 2-е, испр. и доп. / Э.М. Каструбин – М.: Триада, 1995.
37. Волков, Ю.Г., Поликарпов, В.С. Человек: Энциклопедический словарь / Ю.Г. Волков, В.С. Поликарпов. – М.: Гардарики, 1999.
38. Потебня, А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 1999.
39. Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975.
40. Возникновение русской науки о литературе. – М.: Наука, 1975.
41. Курилов, А.С. История русского литературоведения / А.С. Курилов. – М.: Высшая школа, 1980.
42. Курилов, А.С. Литературоведение в России XVIII века. – М.: Наука, 1981.
43. Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX века / А.С. Курилов. – М.: Наука, 1982.
44. Нефедов, Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения / Н.Т. Нефедов. – М.: Высшая школа, 1988.
45. Михайлов, А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. – М.: Наука, 1989.
46. Почепцов, Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года / Г.Г. Почепцов. – М.: Лабиринт, 1998.
47. Косиков, Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) / Г.К. Косиков. – М.: Изд-во «Рудомино», 1998.
48. Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика / Р. Мюллер-Фрейенфельс. – Харьков, 1923.
49. Проблемы поэтики. // Сборник статей под редакцией В.Я. Брюсова. – М.-Л., 1925.
50. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб., 1996.
51. Егоров, Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана / Б.Ф. Егоров. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.
52. Пути анализа литературного произведения: Пособие для учителя. // Под редакцией Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981.
53. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991.
54. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников, 2-е, исправленное издание / А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 1999.
55. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989.
56. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
57. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е издание / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986.
58. Гугнин, А.А. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славянско-германском контексте. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук / А.А. Гугнин. – М., 1998.
59. Гугнин, А.А. Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте / А.А. Гугнин; отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001.
60. Лермонтов, М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2-х т.; составление, подготовка текста и примечания Э.Э. Найдича. – Т. 1. – Л., 1989.
61. Гугнин, А.А. Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арндта / А.А. Гугнин // Привычное ощущение кризиса (в «соцлагере» и вокруг). – М.: Наследие, 1999.
62. Найдич, Э.Э. М. Лермонтов. Парус / Э.Э. Найдич // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973.
63. Маранцман, В.Г., Гиршман, М.М. Парус / В.Г. Маранцман, М.М. Гиршман // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
64. Лотман, Ю.М., Минц, З.Г. О стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус» / Ю.М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб., 1996.

О ПЕРСПЕКТИВАХ СЛАВЯНСТВА И СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
(РАЗДУМЬЯ НЕ БЕЗ ТРЕВОГИ)

Всем нам, филологам, работникам науки и образования, легче было бы жить, считая, что проблемы политики, а тем более геополитики, находятся вне нашей компетенции, да и вне наших основных интересов. Но что делать, если как раз геополитика непосредственно влияет на предмет этих самых интересов – причем так, что в вопросе, который мы вынесли на обсуждение, открывается все больше острых углов? Оставаться безразличными, пожалуй, нельзя. Точнее, невозможно. Поэтому и осмеливается ваш слуга покорный изложить некоторые свои рефлексии по данному поводу.

И вот первое, что требует серьезного внимания: как ни странно, а мы уже перестали адекватно реагировать на то, что должно бы называться «расславяниванием» или «деславянизацией». Причем это проявляется в самом внутреннем состоянии и самосознании нашем как славян (См. например: [1 – 17]).

Что же касается внешних факторов, то их очень ёмко и метко обозначил доктор Сречко Джукич, Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Сербия в Республике Беларусь: «Мир, в котором мы сегодня живем, напоминает известное из Библии Вавилонское столпотворение. После всемирного потопа люди пытаются возвести Вавилонскую башню высотой до небес. Дерзость Господь наказывает, и строительство приносит несчастье. Строители говорят на разных языках. И это еще не самое страшное: они совершенно не понимают друг друга, практически лишены общего языка. Но и это еще не все. Результатом деятельности возгордившихся жителей Вавилона, строителей глобального мира, стали беспорядок, неразбериха, суматоха, суэта, эгоизм, неуважение друг к другу, допустимость любых средств, оправдывающих цель. И все это как бумеранг к ним возвращается в становящемся все уже и уже, взаимозависимом мире» [18, с. 125].

Вряд ли кто сможет убедительно доказать, что глобальные геополитические процессы развиваются на основе предвидимых и предсказуемых закономерностей. Опыт даже одного нашего поколения убедительно показывает, что очень многое из некогда предполагавшегося в итоге реализации оказывалось иным, причем конкретные результаты и современники, и потомки оценивают более всего по казусам-неожиданностям да коллизиям, которые объясняются, как правило, просчетами идеологов, теоретиков. Такова, подчеркнем, парадоксальность не только истории, но и ее восприятия нами.

Понятно, обобщать – значит упрощать. Это рискованно всегда, а по отношению к столь сложной сфере особенно. Поэтому стоит уточнить: в данном случае, без особых претензий на обобщения, мы имеем в виду прежде всего якобы очевидный «сумрак» и даже полный «закат» славянства.

Его, конечно же, интересно соотнести со значительно ранее замеченным, а к тому же не менее значимым для мировой истории и геополитики, «сумраком» и «закатом» Европы. Эти явления только на первый взгляд несопоставимы – опять же вследствие того, что противопоставляются в геополитической актуализации и воспринимаются с соответствующими абберациями, посредством стереотипов, которые закрепились, подчинив себе наше сознание.

А ведя речь о славянстве, следовало бы с должным вниманием отнестись к тому, что историческая судьба его – феномен поразительный и провиденциально-поучительный в разных отношениях. Ведь не случайно же славяне более тысячелетия назад получили возможность сложиться и утвердиться как особый (супер)этнос, как отдельный народ Божий (через свою – самую совершенную в мире! – азбуку, свой – получивший статус равносвященного! – язык, свою письменность, интенсивно и плодотворно развивавшуюся словесность, духовную и материальную культуру...).

Вряд ли случайностью можно считать и то, что, несмотря на все возникавшие впоследствии разделения, неистребимой оказывалась память о родстве, что идея славянской общности и единства была полицентричной. Не стоит забывать, что именно ею стимулировались процессы национального возрождения славян западных и южных. Равно как и то, что неоднократно славяне проявляли способность консолидироваться при внешних угрозах и убедительно демонстрировали силу своей общности в противостоянии завоевателям. Историческую целесообразность, безусловно, имело – хотя и по-разному с нынешних позиций оценивается – создание в XX веке таких объединяющих славян государств, как Чехословакия, Королевство сербов, хорватов и словенцев (Югославия), да и СССР. Симптоматично, пожалуй, и то, что все без исключения славянские народы оказались на определенный период в одном "лагере"... При всем этом, увы, немного в мире генетически близких народов, которые бы противоборствовали между собой так, как славяне.

Как ни больно это констатировать, но и в Республике Беларусь массовое сознание не безрезультатно заражали антирусскостью, антиславянскостью.

Представление об этом могут дать и такие вот примеры, достаточно распространенные в нашей печати: «...Из сундуков московской истории вытягивается идея, примитивная, как большинство ее

носителей, – славянофильство, этот фашизм в лаптях <...> Славяне, которые всегда находились на окраине европейской цивилизации и не получили культурного импульса Рима, являются самой отсталой из крупнейших этнических общностей континента...»; «И сегодня для реваншистских тоталитарных сил, которые мечтают о реставрации Советской империи, Беларусь – лакомый кусок. Без нее, как и без Украины, нет великой России, нет настоящей империи. Отсюда и реанимация эксплуатировавшейся царизмом устаревшей славянской идеи (*Авторское примечание*: Она, как и аналогичные пангерманская, пантюркистская, панамериканская идеи, неадекватные цивилизованному обществу, давно сданы в архив истории), активизация политизированного пророссийского православия и коммунофашизма)». И если уточнить, что первая цитата – из материала, безо всяких комментариев, а тем более возражений, публиковавшегося в еженедельнике творческой интеллигенции Беларуси, а вторая – из энциклопедического издания (См.: [24; 25, с. 43]), то очевидным должен быть масштаб специфической зараженности.

Выяснение всех предпосылок межславянских споров и раздоров в разные времена является делом невероятно сложным и тоже спорным, по определению. Вместе с тем бесспорно, что важная и определяющая причина – раскол Христианства, в результате которого на протяжении многих веков существуют «*Pax Slavia Orthodoxa*» и «*Pax Slavia Latina*». Хотя, конечно же, идиллических отношений между славянскими племенами не было и в эпоху дохристианскую. А после разделения Церкви для славян оппозиция «Восток – Запад» обуславливалась отнюдь не только вероисповедными проблемами. И это с особой убедительностью показали судьбоносные для мира события новейшей, атеистической, эпохи, когда при глобальных испытаниях-искушениях славянский мир непременно оказывается втянутым не только во внешние раздоры, но и в междоусобицы, столкновения братоубийственные: таков опыт прошедших мировых войн; подобное наблюдается и при катаклизмах конца XX – начала XXI веков. Поэтому в обращение входит понятие «славянская невзаимность», наполняющееся все новым и новым содержанием. И поэтому у идеи славянского единения как никогда увеличивается число противников, а уменьшается число сторонников. При поиске же ответа на вопрос, какой вывод из этого следует, и одни, и другие всегда оказываются перед соблазном подытожить: «Зло несут они, а не мы». Основания так считать видят за собой прежде всего сторонники единства, которые правы уже потому, что разделение – это зло, а единение – благо; в принципе. Но свои резоны имеют и оппоненты их, подчиняющиеся «духу времени», ориентирующиеся на прагматизм в решении актуальных проблем и отвергающие формулы типа: «Един славянский мир, но много государств; един славянский народ, но много национальностей; един славянский язык, но много наречий; едина славянская цивилизация, но много культур».

Увы, множественность и многообразие составных частей вовсе не обеспечивает целостности, а тем более действенного единства суперэтнуса, разделенного почти тысячелетие назад и эволюционирующего именно под влиянием дезинтегративных факторов. Особенно в последнее время, когда политика подавляющего большинства стран, в которых титульными нациями являются славяне, имеет целью утверждение в идеализированной европейскости, отвергая все, что давала, дает и может дать славянская общность, а то и вообще игнорируя славянскость. Как ни парадоксально, в самих этих странах едва ли не ругательным стало понятие «славянофильство» – славянолюбие, то есть родолюбие и братолюбие. Необычайно ёмкую и яркую иллюстрацию всего этого не так давно прокручивало Евровидение: «братушка», представитель Болгарии, в Брюсселе плакал от радости, что его страна принята в НАТО и отныне "навсегда вместе" с Турцией, которая болгарский народ пять столетий угнетала, а будет противостоять России, которая от турецкого ига освободила...

Как бы то ни было, реальная перспектива единения предопределяется интересами всех составляющих славянство народов, а именно – наличием/отсутствием интересов неэгоистичных, не разновекторных. Но чего следует ожидать, глядя трезво на то, что почти все славянские государственные образования, претендуя на роль самостоятельных субъектов мировой политики, становятся лишь объектами ее?

Впрочем, если оценивать все с точки зрения выгод глобализации, то славянский мир ныне – это 14 государств, свыше 300 миллионов населения, едва ли не шестая часть территории земного шара – причем с исключительно богатыми природными ресурсами... Огромная сила, способная выжить при самых серьезных катаклизмах! Но при условии сохраняющегося единства. Реальные же перспективы игнорирующей общность славянских народов, особенно меньших, вряд ли в том, чтобы стать "позитивными творцами истории". Скорее в том, чтобы ассимилироваться, став материалом для обогащения иных культур и цивилизаций при глобальной "вестернизации", а точнее – американизации.

Но любая акция вызывает реакцию. И есть основания говорить о развивающемся международном славянском движении. Правда, насколько оно способно «умирити мир и спасти души наша», то есть продолжить дело учителей словенских, святых Кирилла и Мефодия, покажет время.

Обсуждать же то, что имеем, вряд ли можно без обобщенного – пусть схематичного, но ни в коем случае не тенденциозного по установке – взгляда на конкретно-историческое содержание идеи единства славян и ее реализации в разные времена, вплоть до нынешних. Для этого, разумеется, нужна если не основательная систематизация, то хотя бы относительно выверенная фиксация определенных этапов

формирования и существования славянской общности. На основательность и полноценную системность в рамках жанра данной публикации претендовать никак нельзя. Однако зафиксировать основные закономерности интересующих нас процессов все-таки нужно и можно, принимая во внимание хотя бы совокупности предпосылок, определявших некую этапность, сознательно идя при этом на упрощения в хронологизации, а также в учете некоторых иных признаков. И вот как все это допустимо, на наш взгляд, представить.

IX–XII века: Благодаря равноапостольным Кириллу и Мефодию, а затем их ученикам, выделяется общность – славяне как отдельный народ Божий, – с отчетливой идентификацией через свой язык, со временем признанный равносвятным, и через принятую от Византии веру христианскую.

XII – первая половина XIX веков: Складываются восточно-, южно- и западно-славянская субобщности; хотя на протяжении веков не теряет смысла категория «славянская эпическая общность», а по отношению к славянам православного вероисповедания – «общая книжность», поскольку в обиходе находился фактически один и тот же фонд богослужебных, агиографических, духовно-просветительских текстов, да кроме того осуществлялись взаимовлияния, весьма важные и для становления светской литературы; тогда церковнославянский = книжно-славянский язык практически для всей Восточной и Центральной Европы был также языком межэтнического (международного!) общения, причем более функциональным, нежели латынь; но со временем, оставаясь единым языком письменности лишь для части славян, обретает варианты/редакции, приближающие его к живым наречиям, позднее оформившимся в самостоятельные языки; конец указанного периода для большинства славянских народов означает национальное возрождение, в котором идея общности играет явно положительную роль; кстати, на протяжении веков имеют место неоднократные попытки создать новый общеславянский язык; однако чем дальше, тем все резче проявляется оппозиция «Восток – Запад», «Slavia orthodoxa – Slavia latina».

Середина XIX – середина XX веков: Активно идет процесс формирования славянских наций; осуществляется окончательная кодификация самостоятельных национальных языков и утверждение их с полными функциями во всех сферах вне Церкви; особо значимо, что происходит восстановление или учреждение государственности славянских народов, точнее – создание трех федеративных государств, основу которых составляли славяне: СССР, Чехословакия, Королевство сербов, хорватов и словенцев (Югославия); хотя по-прежнему отношение к славянскому единству существенно корректируется отношением к «Западу» или «Востоку».

Вторая половина XX века: Все славяне оказываются в социалистическом лагере и "лагерная" общность в известном смысле имеет значение суперэтнической; при этом в обиходе закрепляются определения «югославская литература», «чехословацкая литература»; а выполнявший изначально интеграционную функцию церковнославянский язык загнан, что называется, под спуд окончательно, причем для его оживления или обновления постепенно исчезают все предпосылки; языком межславянского общения (да и, как правило, языком-посредником в осуществлении разного рода литературных контактов) становится русский; к тому же русистика обретает весьма значимый международный статус, что в большой степени влияет также на развитие славистики в целом, а значит и утверждения славян среди остальных народов мира.

Конец XX – начало XXI веков: "Лагерь" полностью развален; церковнославянский язык удерживается только в функции сакральной, имеющей, собственно, значение всего лишь для части от части славянства, то есть для сохранивших веру православных, и даже у них, несмотря на последователее возрождение Церкви, оказывается под нажимом секуляризованного общественного сознания, которое практически игнорирует "устаревшую церковнославянщину"; однако и русский язык в роли средства межнационального (в том числе и межславянского) общения упорно игнорируется; историческое содержание идеи славянского единства подвергается основательной ревизии, да и вообще родство славян начинает отрицаться – пусть, мол, каждый славянский народ своим ходом, при отдельности и самодостаточности, направляется в очередной рай на земле.

Всем хочется в рай, да... как известно, грехи не пускают.

Но мы не об этом, а о своем, литературном да филологическом: совершенно привычным и даже незаменимым, вроде бы, стал для нас термин «мировая литература», несмотря на расплывчатость его в аспекте обозначения общности, тогда как даже определение «славянские литературы», некую общность в прошлом все-таки обозначавшее, воспринимается не более чем историзм. Стоит, между прочим, обратить внимание на такую лингвистическую особенность: первый из этих терминов употребляется в единственном числе, а второй – во множественном.

Принимая во внимание весь комплекс условий, которыми так или иначе предопределялось развитие культур славянских народов при социализме, нельзя не отметить, что в этот период славяне имели представление друг о друге пусть и не полное, и не всегда адекватное, однако все же более основательное, нежели о народах иных. То же самое можно сказать и о литературных взаимосвязях, реальных взаимодействиях. Объективности ради мы, естественно, не должны забывать, что связи эти,

как правило, осуществлялись в соответствии с директивами сверху, подчиняясь "лагерным" установкам, что разрешительным критерием включения того или иного писателя в действующую систему контактов была его лояльность к идеям марксизма-ленинизма, что предлагавшиеся для перевода произведения подвергались идеологической цензуре и т.д. Тем не менее. При этом практически все славянские литературы были действительно включены во вполне масштабный контекст так называемого социалистического содружества, утверждаясь не только в нем, но и за его пределами. И осуществлялось это прежде всего благодаря переводам на русский язык, которые выполняли роль посредников, весьма способствуя распространению и признанию, поскольку такого рода русскоязычные издания выходили, как правило, в сериях, которые имели внушительные тиражи и вполне приличное полиграфическое оформление, а расходились по широко разветвленным и в границах СССР, и за его пределами сетям книготорга, межбиблиотечного обмена. Помимо прочего, кстати, и гонорарное обеспечение как авторов, так и переводчиков, было тогда не слабым. Чтобы не быть голословными, вспомним конкретные факты: в 1970–80-е годы московское издательство «Прогресс», позднее именовавшееся «Радугой», в серии «Мастера современной прозы», реестр которой включает не один десяток имен писателей-славян, выпускало книги тиражами 100 тысяч экземпляров; его же «Библиотека литературы БНР», «Библиотека литературы ПНР», «Библиотека литературы СФРЮ», «Библиотека литературы ЧССР» имела тиражи по 25 тысяч экземпляров для поэзии, 50 тысяч – для прозы; названные издания можно было найти в книжных магазинах и библиотеках не только всего Советского Союза, но также многих других стран; плюс к тому еще одно обстоятельство, о котором неловко упоминать, но без которого картина останется неполной – то, что и живым авторам, и переводчикам выплачивался гонорар за печатный лист не меньший, чем месячная зарплата учителя, врача, инженера. И это касается не только названного, отдельно взятого, издательства, да и не только ограниченного круга писателей. Разумеется, хватало поводов к происходившему относиться критически и по многим поводам сетовать.

Но что мы имеем после того, как упомянутая система действовать перестала? Избегая обобщений, укажем хотя бы на резкое ослабление двусторонних белорусско-русских литературных связей, а для белорусской литературы, как результат, и весьма заметное ограничение выхода во внешний мир. Не секрет, кстати, что в советскую эпоху произведения писателей-белорусов за рубежом часто переводились с русскоязычных «межоригиналов». И вот они исчезли. А ведь переводчиков непосредственно с «первооригиналов» и соответствующего профиля критиков-пропагандистов за рубежом и до сих пор было крайне мало, и в обозримом будущем больше не станет из-за отсутствия существенных стимулов – престижа такой специализации (даже по сравнению, скажем, с русистами или полонистами), гарантий стабильной занятости, финансовой поддержки этого рода занятий со стороны государства как своего, так и представляемого... Для иллюстрации сказанного приведем данные, не нуждающиеся в комментариях: на протяжении 1970–80-х годов в России издавалось ежегодно около 40–50 книг белорусских авторов, а за все последнее десятилетие XX века – только 4, к тому же скудными тиражами. Одновременно практически к нулю сведены издания переводов с белорусского языка в странах Закавказья, Средней Азии, да и в соседних Литве, Латвии, Польше. И на Украине за десять лет вышло всего 3 книги. Причем если кое-что в этом плане еще делается, то это, подчеркнем, по инерции прежней системы. Объясняется такое положение дел стереотипно: в действие вступили законы рынка – жесткие, однако в целом справедливые, а все остальное, мол, следует отбросить как обусловленное сантиментами. Не обсуждая, насколько это объяснение-оправдание разумно в принципе, заметим, что даже исходные условия, предполагающиеся нормальным рынком по определению, в постсоциалистических странах (особенно – в меньших славянских) не являются действенными для цепи отношений «писатель – издатель – книготорговец – читатель». В силу известных причин ситуация наша такова, что писательским ремеслом зарабатывать на жизнь практически невозможно – и причины этого вовсе не в масштабе таланта, не в уровне творческих задач, не в успешности их реализации. Тиражами, которые могут быть востребованы лишь индивидуальным подписчиком и покупателем, у нас издавать художественную, просветительскую, а тем более научную литературу нерентабельно, поскольку даже себестоимость выпуска книги диктует цены, недоступные либо малодоступные для большинства граждан, госбюджетных библиотек и иных структур. Короче говоря, читающие у нас не имеют денег, а располагающие деньгами – не имеют ни желания, ни потребности читать. Конечно, если не на объективную востребованность, то на временный интерес к конкретному изданию можно влиять. Что, собственно, и делается. Но каким образом? Во-первых, литература и литераторы оказываются задействованными в актуальной политике ничуть не менее, чем в социалистическую эпоху, только поощряется активность противоположной направленности – якобы для разоблачения, обличения тоталитаризма, хотя совершенно прав профессор Андрей Червеняк (Словакия), когда отмечает, что «понятие «посттоталитарный» – это политический плеоназм» [19, S. 31]. Во-вторых, целенаправленно и упорно отвергаются духовно-нравственные идеалы, которые сформированы всей предшествующей историей наших народов и христианской цивилизацией, а литература начинает служить не чему иному, как «раскрепощению», то есть культивированию вседозволенности – привлекательной, особенно

для молодежи, поскольку снимает все табу. И, в-третьих, чем дальше, тем больше размывается традиционная шкала ценностей эстетических прежде всего вследствие навязывания «постмодернизма» как самой универсальной ценности и высшего ориентира. Безо всяких эвфемизмов, четко и емко определяет суть этого сербский философ и публицист П. Драгич-Киюк: «Эпидемия интеллектуальных заблуждений цивилизационного деспотизма и является причиной постоянных занятий пермутациями и переименованиями зла. А в этом плюрализме хаоса особое внимание уделяется литературе. Через понятие «деструктивной литературы», а точнее – литературы, которая занимается злом как таковым, делаются попытки утвердить жанровую особенность и указать на потребность во зле. Интеллектуальная надстройка цивилизационного деспотизма это литературное явление объясняет потребностью литературного субъекта в разрушении – потому что, якобы, не может быть процесса созидания без предшествующего процесса разрушения» [20, с. 58].

При обобщенном взгляде, конечно же, всегда существует опасность представить картину реальности в тонах либо излишне темных, либо чрезмерно светлых. Будем избегать крайностей, особенно сознательных искажений. Однако не меньшая опасность – в упор не замечать явно негативных тенденций, да и вообще коллизий, с которыми довелось столкнуться. И потому нельзя пройти мимо еще некоторых моментов, обусловленных включением в «новый европейский контекст». Так, обращает на себя внимание то, что в публицистике постсоциалистических стран особо распространенными становятся характеристики типа «литература европейского склада», «писатель европейских взглядов»... И служат они, увы, не для утверждения более высокого идейно-эстетического уровня, а для фиксации и стимулирования «прогрессивности» как специфической адаптивности в новых геополитических условиях. Рискуя быть обвиненным в излишней подозрительности да мнительности, все же уточню: так или иначе, а это способствует увеличению числа писателей, ради соответствующего «имиджа» оправдывающих, скажем, агрессию НАТО против Югославии. В связи с этим возникает вопрос, почему особо выделяются именно писатели? А хотя бы потому, что за писателями в славянских странах как-никак все еще сохраняются роли, позволяющие влиять на общественное сознание – в том числе и на отношение к войнам в Афганистане, Югославии, Ираке и т.д.

Еще ладно, если бы все отмеченное ограничивалось сферой публицистики как таковой. Но ведь подобное проявляется и в литературной критике, которая, оказываясь в жесткой зависимости от глобальной информационной сети, перестает быть «самосознанием литературы». И в литературоведении наблюдается сдвиг от академизма, да и беспристрастности вообще, к политически заданной тенденциозности.

Взять, скажем, явную чужеemodelность концепций истории культуры и искусства, а также литературы белорусского народа: почему-то выискивается, как обязательное, соответствие будто бы общеевропейским "стилевым формациям" – начиная с античности и вплоть до постмодернизма... И уже вполне расхожими стали, например, определения ряда явлений отечественной культуры как ренессансных в общепринятом понимании, хотя в таком случае логически предполагается, будто наши предки возрождали то, что не было (и не могло быть) рождено в своей традиции, на собственной почве, которая плодородной и благодатной являлась для совершенно иного.

Что представляют собой подобные «исследования», как не простоватое стремление свидетельствовать причастность к «универсальным европейским ценностям»? Хотя и давно закреплена европоцентризм в общей систематизации культур мира, но правомерность и обоснованность его в принципе, а тем более для нас, следовало бы осмыслить со всей серьезностью. Ведь, по большому счету, вообще бесмысленно искать определенный центр условно единой общеевропейской культуры, ибо нужно учитывать сосуществование в Европе Греции и Швеции, традиционно испанского и эстонского, итальянского и албанского с их коренными отличиями. Ну а сокровищница мировой культуры создавалась, разумеется, не одними только европейцами. Очевидную ограниченность имеет также сопоставление культур по критериям «передовая – отсталая, более развитая – менее развитая, ведущая – ведомая...» и на этой основе сложившаяся теория «ускоренного развития». В любом случае приходится недоумевать: кто, когда и как может определять темп «норму», в отношении которой происходит ускорение или замедление? Чтобы избежать вредной отвлеченности, достаточно попросить конкретных литераторов и литературоведов, чтобы приложили к себе эти определения и признали, что они отсталые, недоразвитые, ведомые, к тому же принудительно ускорившиеся или замедлявшиеся... Реакцию предсказать нетрудно.

В связи с этим воспринимается так, будто оно сегодня высказано, суждение выдающегося русско-сербского слависта Ф. Тарановского по поводу типологически сходных тенденций 1930-х годов: «Вместо добровольного ограничения себя западно-европейской цивилизацией, будто бы единственно подлинной и ценной, надо чтобы пришло объективное и более широкое изучение вместе взятой европейской цивилизации и культуры во всех ее вариантах, к которым относится также цивилизация и культура отдельно взятых славянских народов, а из этого может сложиться и общая картина всего славянства, как разделенного единства (общности), чрезвычайно интересной и поучительной из-за непростоты, перекрещенности ее составных элементов» [21, кн. 336, св. 3, с. 187].

Исподволь меняется культурное самосознание в целом. Прежде всего как система контактологических и типологических ориентаций, что совершенно очевидно проявляется уже и в сфере просвещения, образования. Если взять, скажем, нынешние российские программы по курсу литературы для средней школы, то обнаруживается, что даже в общих панорамных обзорах не нашлось места писателям-белорусам, равно как и представителям других родственных народов. Опять-таки налицо тенденция утверждаться в отвлеченной идеализированной европейскости, игнорируя славянскую общность да и славянскость тоже.

Вследствие этого – хотя причинно-следственные связи здесь неоднозначны, – симптоматично, что даже в самих славянских странах славистика перестала относиться к приоритетным отраслям науки, а соответственно и к престижным сферам деятельности.

Собственно, это коллизии не только нашего времени. Правда, сейчас они имеют некоторую специфическую актуализацию и потому дают больше пищи для размышлений. Прежде всего о том, что мощный продолжительный шум по поводу «железного занавеса» сильно оглушил нас, и мы перестали адекватно реагировать на другие шумовые эффекты, равно как и на устанавливаемые сейчас иные «занавесы», утратили способность различать реальное и иллюзорное, бытийно важное и никчемное. От такого впечатления трудно избавиться в связи с явно надуманной альтернативой: дескать, либо губительная замкнутость – либо живительная открытость. Все обстоит, мягко говоря, несколько иначе. В наше время уже никакой внутренней консерватизм не способен изолировать развитие той или иной культуры от внешних влияний, а тем более «законсервировать» ее. И вряд ли кто-то на здоровую голову всерьез может подобное замышлять, а тем более браться осуществлять. Иное дело, что отношение к открытости следует изначально выверять здоровой опять-таки головой, не пренебрегая осмотрительностью: открываться для импульсов, творчески ценных, здоровых, созидательных, или заведомо вредных, аномальных, разрушительных? А предлагаемая нам открытость почему-то подразумевает безответственность, к тому же неременную подчиненность – мы предстаем в роли объекта, а не субъекта процесса интеграции, цели и задачи которой тоже определяются в общем-то без нашего участия. Что ж, мы сами виноваты. Как известно, у всех народов постсоветских стран так или иначе проявлялся комплекс неполноценности. Но если у прибалтов, скажем, он в значительной степени был вызван внушением – дескать, Сталин отторг вас от Европы, а она с нетерпением ждет, когда же вернетесь, – то у славян обусловлен скорее самовнушением. И это наше состояние четко обрисовал известный словацкий писатель Ян Тужинский: «Демонстрируя разьединенность, не гнушаясь взаимным клеветничеством, мы рвемся в союз с абсолютно неясной программой, словно страшась опоздать, хотя знать не знаем (и такое чувство, что никто в Европейском Союзе этого не знает), куда примчит нас этот разогнавшийся поезд» [22, с. 119]. Но ведь белорусы, к примеру, считают себя европейцами, а тем более равными среди равных, как бы не смеют; им якобы лишь предоставляется возможностью европейцами стать – при условии, что те, от кого все зависит, не откажутся от этого намерения, а белорусы будут беспрекословно покоряться их воле.

Для всех ли приемлем такой вариант "прогресса"? На этот вопрос даются разные ответы. Но вектор поиска разумного решения, пожалуй, вот каков: уважая особенности, свойственные каждому народу Божьему, ценя богатство разнообразия европейских культур и при этом отвергая изоляционизм в принципе, стремиться к тому, чтобы славянские литературы – и каждая сама по себе, и в сохраняемой общности – основывали свое дальнейшее развитие на тесных и стимулятивных взаимодействиях с литературами всего мира, и Европы, всей, в первую очередь.

А вот тут-то и находится камень преткновения, он же пробный камень. Ведь мы должны со всей серьезностью оценить реальное состояние и перспективы конвергентного или дивергентного развития культур славянских по отношению к западноевропейским. Кстати, весьма основательно и пронизательно этот вопрос разбирал более десяти лет назад известный сербский славист Миодраг Сибинович (См.: [26])¹. Обратим внимание на факторы, которые он считает, вполне обоснованно, способствующими конвергенции:

– Традиционное стремление сравниваться с западноевропейцами, особенно начиная с эпохи Просветительства.

– Отказ от марксистско-коммунистической доктрины, что как бы само по себе отождествляется с выходом на пути общественного развития народов Западной Европы.

– То, что в рамках славянского культурного ареала имеются культуры, которые, через католицизм и протестантизм, уже много веков были передатчиками интенсивных влияний культуры западноевропейской, прежде всего романской и германской, а в новейшее время и англосаксонской.

– Благоприятствующими конвергенции являются также результаты большой и разноплановой активности славянской эмиграции, выдающиеся представители которой способствовали признанию

¹ То же по-белорусски, в нашем переводе: – [27, с. 10].

славянских духовных ценностей в Западной Европе и в то же время актуализировали для славянских народов опыт европейской духовной жизни.

– Миграционные процессы последнего времени заметно меняют структуру общества западноевропейских стран, прежде мононациональных и мономодельных с точки зрения цивилизационно-культурного развития, предполагая если не синтез, то определенный конгломерат.

Очевидно, между тем, что события последнего времени усилили и обострили предпосылки дивергентного развития, которые профессор Сибинович тоже учитывает. А именно:

– Нестыкуемость основных тенденций: Европа декларирует интеграцию и политическую, и экономическую, и оборонную, и культурную, а при этом существовавшие интеграционные структуры (такие, как СЭВ, Варшавский договор, и государства СССР, СФРЮ, ЧССР) ликвидированы – то есть наблюдается процесс противоположного характера.

– Налицо отчетливая тенденция возврата к религии, что не согласуется с устремлениями секуляризованных стран Запада.

– В связи с этим вполне вероятно возобновление конфронтаций (христианство – мусульманство, а также и внутри христианства: католицизм – православие).

– У славян значительно более, нежели у народов ведущих европейских стран, жива и действенна еще фольклорная традиция. (Уместно, думается, добавить также, что культуры славян в целом менее подвержены влиянию урбанизации).

Обобщения здесь, опять-таки, рискованны. А потому с максимально возможной конкретностью рассмотрим, насколько значимы и действенны упомянутые факторы, якобы способствующие интеграции/конвергенции с Европой, по отношению к белорусам.

Показатели уровня жизни западноевропейских стран белорусы, конечно же, учитывают и сравнивают с тем, что имеют сами, особенно в последнее время. Но это вовсе не означает равнения на Запад. Более того, ориентация на западные модели развития не свойственна ни актуальной политике нашего государства, ни общественному сознанию, ни определяющим тенденциям в культуре, литературе, искусстве.

– Хотя марксизм-ленинизм как тотально довлеющая доктрина отвергнут, окончательно рассчитаться с идеологией предшествующей политической эпохи белорусам пока не удалось. И, судя по всему, удастся не скоро. Но от этого, на наш взгляд, процессы интеграции с Западной Европой, особенно в области культуры, зависят не столь значительно – ведь прежние идеологические и политические расхождения были более существенными.

– Белорусы на протяжении ряда веков выступали в функции передатчиков влияний культуры западноевропейской, но, что показательно, сами передаваемую «европейскость» осваивали избирательно, со значительной трансформацией первичных свойств, когда то или иное явление фактически переставало восприниматься как заимствованное. Весьма показательно это иллюстрируется памятниками переводной белорусской литературы XV–XVI веков – к примеру, «Повестью о Трышчане». Но и более поздними фактами тоже.

– Белорусская эмиграция не имела и не имеет личностей масштаба Адама Мицкевича и Адама Чарторийского, Николы Теслы и свт. Николая Велимировича, Александра Солженицына и им подобных. Соответственно, даже у наиболее известных ее представителей нет каких-то особых заслуг в утверждении белорусской культуры на международном уровне, равно как и в актуализации опыта европейской духовной жизни для соотечественников на родине.

– Белорусская диаспора влиятельной, а тем более влияющей на этно-культурно-конфессиональную структуру ни одной из стран проживания не стала. И ждать этого от эмигрантов новой волны тоже не приходится.

Кстати, значительной части белорусской эмиграции свойственна ориентация общеславянская, которая, правда, не декларировалась широко. Весьма интересно сравнить это с проявлениями у русской эмиграции, которая, к примеру, только в одной Югославии за межвоенный период осуществила весьма внушительное число соответствующего рода изданий (См.: [28 – 33]). Симптоматично, между тем, что в ряду учредителей и авторов названных изданий немало лиц белорусского происхождения.

Общее представление о ситуации не может быть полным и объективным без учета того, что, увы, для западноевропейцев белорусы, как и другие меньшие славянские народы, остаются либо вовсе неразличимыми, либо неверно определяемыми. И особого удивления не вызывает, когда в зарубежной печати обнаруживаешь выражения типа «белорусский генерал Корнилов», означающее, что это генерал русский и белогвардейский, или когда в разговоре с гражданином ФРГ скажешь, что ты из Беларуси, и услышишь: «О, Ташкент!..». Что греха таить, и мы, белорусы, ведь тоже далеко не всегда сербских писателей отличаем от хорватских, словацких от словенских или чешских.

Нас утешают: дескать, мы в общеевропейском доме сблизимся и намного лучше узнаем друг друга. Но чем обоснованы такие посулы? Нынешняя ситуация, как отмечалось, вовсе не располагает к розовым надеждам. Особенно, если принять во внимание, скажем, еще вот какого рода обстоятельства: лите-

ратор-белорус, решивший отправиться поездом на международную встречу писателей или переводчиков в Белград, должен был оплатить венгерскую транзитную (!) визу стоимостью около 80 долларов США, что почти равнялось его среднемесячному заработку, да и эту визу получить он мог либо в Варшаве, либо в Москве, удаленных от Минска на 600 и 700 километров.

Такова реальность европейской интеграции в плане геополитическом, от которого напрямую зависят все иные планы. Если же вернуться непосредственно к культуре, то нельзя не учитывать, что наблюдаемые ныне процессы запрограммированы на ее нивелирование, влекущее за собою очередной этап космополитизации, результатом которого вполне может быть разрушение как раз всего того, что пока еще подпитывает этно-духовно-культурное самосознание славянских народов. Нельзя оставлять без внимания довольно часто уже встречающиеся и у белорусских авторов (само)определения: «Мы принадлежим к региону восточноевропейскому...». Если апеллировать к трезвому уму, следовало бы указать на примитивную нарочитость и бессмысленность такого определения. Но трезвый ум в данном случае отключается вследствие ослепления идеей интеграции Европы, а вместо него начинает действовать своеобразная «вторичная сигнальная система», которая зависит от политической конъюнктуры. Этим непосредственно объясняется и распространение специфических теорий этногенеза славянских народов как неславянских – готской, вендской/венедской, иллирской (как романской), скифской (как иранской), сарматской и др.

Если объективно оценивать все проявления «перестроечных» процессов в СССР, Европе и мире, то следует отметить, что они создали предпосылки актуализации идеи общности славян, и даже создания Лиги славянских народов. Не случайно вызван к жизни Международный Славянский Комитет с национальными подразделениями, начали регулярно проводиться Всеславянские съезды, действовать Фонды славянской письменности и культуры в ряде стран, учреждена Международная Славянская Академия, сделаны попытки создать Славянский Межпарламентский Союз, Международную Ассоциацию славянских вузов, а также Союз славянских писателей. Показательно, что славянскость наиболее выразительно декларируется и активно утверждается в условиях конфронтаций, связанных с национально-государственной идентификацией – скажем, в Республике Молдова, где, кроме филиалов упомянутых выше структур, имеются Славянский университет, Международная Славянская академия образования им. Я. Коменского (Тирасполь), созывался Славянский педагогический собор и т.д. Славистический университет имеется также в Киеве. Идея славянской общности и взаимности стала также определяющей в программах ряда партий, общественных движений – например, Всеславянский Собор, Славянский союз России, фонд "Славянское единство" в России, Славянский Собор "Белая Русь", Союз славянских партий и Славянский народно-патриотический Союз в Украине [23]. Правда, нельзя не заметить, что статус международных организаций этого рода на соответствующем уровне оставляет желать большего, а партии не находят поддержки, на которую рассчитывали. Дает о себе знать пугало «панславизма» на фоне дистанцирования большинства социальных слоев от политики. Как вещь в себе, политику нам тоже удобнее было бы стороной обойти. Тем более что расположение сил, представляющих политику и культуру, укладывается в давно закрепившуюся схему, для нас вполне оправдательную: в политических делах задействованы материалисты, прагматики, а культура держится на идеалистах, романтиках. Да дело в том, что такая схема фактически уже обесмыслена – упомянутые силы оказываются в специфической сочетаемости, зависящей именно от нынешних условий.

Политики, особенно лидеры, славянских стран, так или иначе вынуждены действовать с учетом «генеральной линии» глобализационных процессов, рассчитывая на признание, а тем более на поддержку со стороны так называемого мирового сообщества лишь в том случае, если глобализацию полностью принимают, хотя от них, как правило, ничего или почти ничего не зависит. Представители же интеллектуально-культурной сферы, особенно писатели, имеют все-таки больше возможностей сохранять независимость позиций и честно освещать происходящее, таким образом влияя на отношение к нему общества своей страны и международной общественности. Между тем, как ни странно, интеллигенция отказывается от имеющихся возможностей влиять, чаще всего даже не проявляя своих позиций. Такая индифферентность обусловлена не только результатами «промывки мозгов» (дескать, «европейский выбор» для нас оправдан как самоценный), не только скепсисом (все же, мол, идея единства славян – романтическая по своей природе), но также и реальным негативным опытом, в результате которого здравый смысл выводит на вопрос, для кого с кем и каким образом нынче может осуществляться единение. А какой еще, собственно, может быть реакция тех, кого вдруг, без подготовки, вовлекают в игры с «геополитической виртуальностью»? Но тем приятнее констатировать, что в среде белорусских писателей родилась идея Международного Форума «Послы славянства» и в Минске 4 сентября 2000 года он был создан [6]. К сожалению, у нас его деятельность мало результативна. Хотя очень отрадно, что сама идея не забыта и в Минске трижды проведен «круглый стол» славянских писателей. А вот словацкие коллеги проводят весьма серьезные конференции, на основе материалов которых выпускают содержательные сборники (Например: [34 – 38]).

Дела большой политики, конечно, идут своим чередом. Но часть славянской интеллигенции все-таки выражает стремление преодолеть опаснейший синдром безответственности по отношению к прошлому, будущему, а главное – настоящему. Более того, сделаны серьезные попытки осмыслить соотношение национального, общеславянского, европейского и мирового, проявлена готовность и способность разобраться, что мы имеем и чего следует ожидать, что утрачиваем – определенно и что надеемся обрести – неопределенно... Главное – пробуждать память и самосознание, побуждать избавляться от навязанного комплекса неполноценности. И есть основания считать такую задачу не только выполнимой, но и в меру возможностей выполняемой. Что же касается вклада в это дело конкретно писателей славянских стран, то его столь же однозначно оценить пока нельзя. Что поделывать, если по всему горизонту сплошь измудрствованные лукаво и вырисованные привлекательно альтернативы, тогда как мы перед выбором вполне простым: служить Слову-Спасителю или Искусителю, трудиться во славу Творца или во имя тельца, идола нового мирового порядка.

Да, не вчера такой выбор нам предложен и не завтра он исчезнет. А сегодня мы, увы, констатируем, что в лето 7606 (2004 от Р.Х), новый летописец (знатный и незнатный) не может записать так, как автор «Повести временных лет» восемь веков назад: *«В лето 6406(894). Был единым народ славянский: словене, сидевшие по Дунаю, которых покорили угры, и моравы, и чехи, и ляхи, и поляне, которые ныне называются Русью...»*.

И задаем себе вопросы:

Неужели в будущем никто не озаботится потребностью создания общеславянского языка, как некогда Кирилл и Мефодий, позднее – серб-католик Крижанич, хорваты Вебер-Ткалчевич и Курелац, словенец Маяр Зилски, словак Херкел, чех Юнгман и другие?

И не будет больше певцов «Дочери Славы», страны «Славии», «Всеславии», между прочим, неоднократно воспевавшейся – например, в произведениях М. Орбини, Я. Колара, С.С. Краньчевича, П. Деметера, Л. Штура?

Похоже, нечего ждать, что появятся преемники у моего земляка Петра Кречевского, переводившего на белорусский язык словацкий и чешский гимны, а также слагавшего гимны общеславянские?

Значит, у наших потомков не возникнет желания написать такую удивительную книгу, как «Вечные славянских баллад» Янки Сипакова?

На эти вопросы у большинства из нас, пожалуй, нет ответа. А Тот, у Кого ответ есть, хранит молчание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чарота, І.А. Ідэя агульнасці славян і Беларушчына / І.А. Чарота // Беларуская думка. – 1998. – №3. – С. 117 – 125.
2. Чарота, І.А. Ідэя агульнасці славян і Беларушчына / І.А. Чарота // Беларуская думка. – 1998. – № 4. – С. 53 – 60.
3. Чарота, І.А. Асаблівасці вызначэння нацыянальнага і шырэйшых кантэкстаў у літаратурнай свядомасці Беларусі 1990-х гадоў / І.А. Чарота // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксце. Матэрыялы III Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай». – Ч. 2. – Мн.: БДУ, 1999. – С. 13 – 16.
4. Чарота, І.А. Славянскасць як складнік самасвядомасці беларуса (спроба агляду на літаратурным матэрыяле / І.А. Чарота // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай / Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю Бел. дзярж. універсітэта (Мінск, 16–18 кастрычніка 2001 г.). У 3 частках. – Ч. 1. – Мн: БДУ, 2001. – С. 178 – 183.
5. Чарота, І.А. Ідея единства славян: Историческое содержание и коллизийность / И.А. Чарота // Святая Русь. 2000. – № 3. – С. 12 – 19.
6. Чарота, І.А. Единство славян: белорусский взгляд / И.А. Чарота // Всемирная литература. 2001. – № 1. – С. 77 – 89.
7. Чарота, І.А. Об Отечестве, Европе и глобализации. Рефлексии беларуса / И.А. Чарота // Всемирная литература. 2002. – № 11/12. – С. 151 – 166.
8. Чарота, І.А. Сутнасць праблемы нацыянальнага самавызначэння для сучасных славянскіх літаратур / І.А. Чарота // Куляшоўскія чытанні. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Творчасць А. Куляшова і адукацыйна-асветніцкія праблемы сучаснасці», 6–7 лютага 2002 г. – Магілёў: МДУ імя А.А. Куляшова, 2002. С. 5 – 9.
9. Чарота, І.А. О национальном, государственном и святом / И.А. Чарота // Новая книга России. 2001. – № 5. – С. 2 – 6.
10. Чарота, І.А. О Европи, Белорусии и Србији // Књижевне новине / И.А. Чарота. 2001, 1–15 јул. – Бр. 1037. – С. 14 – 15.

11. Čarota, I.A. O vlasti, Európe a globalizácii (Reflexie Bielorusa) / I.A. Čarota; preložila Dagmar Kovářová // Vichor globalizácie. – Bratislava: Jamex, 2002. – S. 5 – 26.
12. Čarota, I.A. Povaha a obrazotvornost' Bielorusov (Nektoré zvláštnosti) / I.A. Čarota; študiu z ruštiny preložila Olga Duhanová, cast z bieloruštiny Natália Kysel'ová, zo srbčiny Ján Jankovič // Labyrynt sveta a Slovakia (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: CCW, 2003. – S. 21 – 45.
13. Чарота, И.А. Славянская литературная общность: история и перспективы / И.А. Чарота // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте / Матэрыялы VI Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай» (Мінск, 8–10 кастрычніка 2003 г.). У 2 частках. – Ч. 2: Тыпалогія. Кантакталогія. Тэорыя літаратуры і культуры. – Мн: БДУ, 2003. – С. 230 – 235.
14. Чарота, И.А. Славянская литературная общность – прошлое без будущего? / И.А. Чарота // Неман. – 2004. – № 11. – С. 115 – 123.
15. Čarota, I.A. Slovanská literárna vzájomnosť – minulosť bez budúcnosti? / I.A. Čarota; preložila doc. PhDr Natália Kysel'ová, Csc // Evrópska únia – nádeje a pochybnosti (Slovensko – Evropa – svet). Bratislava: CCW, 2004. S. 5 – 21.
16. Чарота, И.А. Славянство: пути и перепутья / И.А. Чарота // Всемирная литература. – 2005. – № 5. – С. 182 – 184.
17. Čarota, I.A. K otázke literárnych vzájomných vzťahov malých slovanských národov (Bielorusov a Slovákov – ako príklad) v podmienkach globalizačnej multikultúrnosti / I.A. Čarota; preložila doc. PhDr Natália Kysel'ová, Csc // Multikulturalismus – nádeje a pochybnosti (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: CCW, 2006. – S. 5 – 15.
18. Джукич, С. О незабываемом. Раздумья / С.О. Джукич. – Мн.: Тонпик, 2006.
19. Červeňák, A. Kultúra v období integrácie a globalizácie / A. Červeňák // Vichor globalizácie. – Bratislava: Jamex, 2002.
20. Драгић, Кијук. Предраг, Р. Уметност и зло. – Рума: Српска књига, 2005.
21. Тарановски, Т. Исток и Запад у историји Словена / Т. Трановски // Летопис Матице Српске. – 1933.
22. Тужинский, Я. Третье тысячелетие – призыв к славянской взаимности! / Я. Тужински // Всемирная литература. – № 1. – 2001.
23. Ременюк, А.И. Новый славянский порядок / А.И. Ременюк // Новий слов'янський порядок. – Київ, 2003.
24. «Літаратура і мастацтва», 17.05.1996.
25. Маракoў Л. Рэпрэсаваныя літаратары, навукоўцы, работнікі асветы, грамадскія і культурныя дзеячы Беларусі. 1794–1991. Энцыклапедычны даведнік: У 3 т. / Л. Маракoў. – Т. 1. – Мн.: АТЕНАЕUM, 2004.
26. Сибиновић, М. Конвергентан или дивергентан развој словенских култура са европском на прагу XX века / М. Сибиновић // Словенски импулси у српској књижевности и култури. Београд. – 1995. – С. 9 – 13.
27. Сібінавіч, М. Канвергентнае ці дывергентнае развіццё культур славянскіх адносна заходнееўрапейскіх // Культура. – 28.12.1994. – № 52.
28. Всеславянский кличъ. – Белград, 1938.
29. Заря. Вестник русской национальной мысли и славянской взаимности. – Целее, 1922.
30. Сербско-хорватско-словенско-русское единение. – Будва, 1921.
31. Славянская жизнь. – Белград, 1920.
32. Словен. – Белград, 1927.
33. Слово. Орган всеславянской мысли. – Белград, 1934–1936.
34. Vichor globalizácie (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: Jamex, 2002.
35. Labyrynt sveta a Slovakia (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: CCW, 2003.
36. Evrópska únia – nádeje a pochybnosti (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: CCW, 2004.
37. Bytie a čas (kultúry) (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: CCW, 2005.
38. Multikulturalismus – nádeje a pochybnosti (Slovensko – Evropa – svet). – Bratislava: CCW, 2006.

Д.А. Кондаков

ИЗУЧЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В БЕЛАРУСИ: НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ И ВОЗМОЖНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Начинать рассматривать вопрос об изучении французской литературы в Республике Беларусь целесообразно, задав два ограничения. Во-первых, за точку отсчета будет принят 1992 год, то есть дата основания независимого государства. Во-вторых, будет проанализирована лишь научная составляющая этого процесса и оставлены в стороне такие важные формы знакомства с иноязычной литературой, как перевод и специфика университетских курсов. Причин подобных ограничений несколько, и все они взаимосвязаны. Проблема систематизации и анализа переводов французской художественной и научной гуманитарной литературы на белорусский язык, массива труднообозримого, размеченного по альманахам, журналам, сборникам, отдельным сериям, настойчиво требует особого рассмотрения, и более того, подвижника, который бы взялся для начала составить, а затем продолжать полную библиографию всех переводных публикаций, выявив наши национальные культурные предпочтения и лакуны¹. Преподавание иноязычной литературы зависит не только от количества и качества переводов, но и от степени ее освоенности наукой, и потому вопросы дидактики и методики преподавания так или иначе завязаны на научной проблематике.

Что касается временного ограничения, то оно самое значимое. До обретения Белорусской советской республикой независимости в наших университетах не осуществлялась подготовка специалистов по романо-германской филологии, так что литературоведческие штудии в «западном направлении» велись скорее не благодаря, а вопреки общей конъюнктуре людьми, приходившими в эту сферу из смежных гуманитарных областей. К концу 1980-х годов учеными республики было защищено лишь три кандидатских диссертации по соответствующей тематике [3, 4, 5], причем две из них, Т.В. Ковалевой и Т.Н. Тарасовой, были посвящены не специально зарубежной словесности, а ее типологическим связям с русской и белорусской литературами. Открытие в 1995 году в Белорусском государственном университете специальности «Романо-германская филология» (помимо прочих, французская) позволило создать задел в обеспечении этого вектора литературоведческих исследований квалифицированными кадрами. С этого момента до нынешнего дня по специальности «Литература народов стран зарубежья» (французская) было защищено семь кандидатских диссертаций [6 – 14], причем с 2004 года наблюдается отрадная периодичность – одна диссертация в год, по материалам этих исследований опубликовано несколько монографий [15, 16, 17].

Сделано, казалось бы, не так уж мало, если учитывать возраст самостоятельной белорусской романистики. Но совершенно недостаточно, если сопоставлять со значением французской литературы для мирового искусства слова в целом и отечественной изящной словесности в частности. При этом настораживает не темп научного роста, а некоторые общие его тенденции. До сих пор нет докторов по французской литературе и, насколько известно, разработкой тематики подобного уровня исследований никто активно не занимается. Нынешнюю ситуацию ссылкой на объяснение И.В. Шабловской, данное в 2001 году, – ограниченная востребованность гуманитарных наук в целом и наличие единственной кафедры зарубежной литературы в стране [18, с. 37] – целиком объяснить уже невозможно. Соответствующих кафедр в стране стало больше, подготовка специалистов в области романо-германской филологии перестала быть прерогативой Белорусского государственного университета, и постепенно укореняется осознание того, что полноценное изучение зарубежной литературы необходимо для всестороннего освещения и адекватного понимания литературы отечественной. В качестве иллюстрации этого процесса укажем на сборник «Еўрапейскі рамантызм і беларуская літаратура XIX–XX стагоддзяў» (2008) – коллективный труд Института языка и литературы НАН Беларуси, в котором зарубежная литература перестает быть фоном для отечественной, иноязычное и инокультурное рассматривается на равных правах с национальным.

В то же время книга выявляет определенные трудности в этих исследованиях. Ознакомившись с академическим сборником трудов, приходится констатировать, что французская литература известна в Беларуси лишь *a priori* как совокупность имен, заглавий, течений и направлений, но не как целостное явление, требующее одновременно концептуального подхода и пристального внимания к специфике творческого процесса на различных исторических этапах. Иначе невозможно объяснить отсутствие в упомянутом издании особого раздела, посвященного франко-белорусским литературным связям в XIX веке, при том что фактический материал по данной теме накоплен уже немалый (А.И. Мальдис,

¹ Справедливости ради стоит отметить, что подобный труд уже предпринимался [1, с. 471 – 476; 2, с. 471 – 486], однако были учтены отнюдь не все и, самое важное, не все первые переводные публикации произведений французских авторов.

Г.В. Киселев и др.), равно как и несостоятельное умаление самобытности французского романтизма, утверждение его зависимости от немецкого образца [19, с. 61]. Как представляется, новая мысль упирается в старую проблему национальной ментальности, названную В. Акудовичем «імкненнем да невыхаду за межы гэтай тоеснасці [з самім сабой] ў вонкавы, духоўна іншы кантэкст» [20, с. 76].

Преодоление этого препятствия в рамках изучения французской литературы возможно посредством практически бескорыстного, непосредственно не связанного ни субъективными художественными пристрастиями, ни с сиюминутными требованиями идеологии накопления фактического, подробного и детального знания, его систематизации. Но реализовать подобную задачу в атомизированном научном пространстве, где исследователи практически изолированы друг от друга, где мало инициатив, идущих «снизу», и создаваемых «сверху» больших координирующих программ, по меньшей мере затруднительно. И тем не менее реально, поскольку круг литературоведов-«франкоманов» обозрим, тогда как поле для деятельности огромно: из всех белорусских исследований по истории французской литературы только две диссертации, Г.М. Жак [6] и Н.В. Лидергос [14], были посвящены словесности «Старого порядка». А ведь литература «просвещенного века» и столетия, ему предшествующего, представляет интерес для белорусского исследователя не только сама по себе своей идейной многогранностью и художественной самобытностью, но также своими тесными связями с культурой Речи Посполитой.

Приступать к даже не очерченному до сих пор должным образом вопросу о связях «новой» белорусской литературы и французской литературы второй половины XVIII – начала XIX века невозможно без учета регионального, польско-российского контекста, через который в отечественную литературу нового этапа входили трактаты французских философов-просветителей, модные авантюрные и «чувствительные» романы, поэтические и драматические произведения, а также их переводы, критические замечания, интерпретации и оценки. Внимание именно к французской литературе и культуре в данном случае отнюдь не произвольное: рассматриваемый исторический период был отмечен известной модой на все французское. Франция рассматривалась как образец для подражания во всех сферах культуры для всех европейских наций – так, например, обрисовал ситуацию в Европе второй половины XVIII века в трактате «Париж, образец для иноземных наций, или Французская Европа» (*«Paris, modèle des nations étrangères, ou l'Europe française»*, 1776) современник «великой цивилизации», губернатор в доме польских магнатов Ржевуских Л.-А. Караччоли. Дух литературной и культурной моды был им передан верно и точно, а притягательность изящной (во всех значениях слова) и изысканной французской словесности, несмотря на политическую нестабильность в самой Франции рубежа XVIII–XIX веков, сказалась в той или иной мере на большинстве европейских стран и авторов.

Она не обошла и Беларусь, парадоксальным подтверждением чему может служить педагогическая деятельность иезуитов. Сами братья ставили во главу угла религиозное воспитание и основанное на нем литературное образование [21, р. 16], при этом после традиционно доминировавших в орденских учебных планах латыни и местного (польского) языка особое внимание уделялось французскому. На нем писались басни, оды, мадригалы и сонеты [22, р. 52 – 61, 103 – 108], как в дидактических целях, так и политических (для завоевания расположения российских монархов – сначала Екатерины II, затем Павла I), силами учеников ставились на предрождественских выступлениях пьесы. Такая подготовка, недостаточно учтенная в соответствующих исследованиях, не могла не оказать существенное влияние на художественный метод воспитанника Полоцкой академии Яна Барщевского, лучшей рекомендацией которому в глазах графа Генрика Ржевуского, наряду с патриотизмом, была степень кандидата, полученная у иезуитов.

Вообще через дом Ржевуских проходят многоязычные и многонациональные (польско-французские – Л.-А. Караччоли и Ржевуские, француско-польские – О. де Бальзак и Э. Ганская, польско-русские – К. Собаньска и А.С. Пушкин, польско-белорусские – Ржевуские и Ян Барщевский) литературные связи, выстраивающиеся в сложные конфигурации. Приведенный нами частный историко-литературный пример показывает еще одну неизбежную перспективную задачу белорусской романистики и, шире, всей романо-германской филологии в Беларуси, которая заключается в выработке новой методологии исследований для сложносоставных литературных явлений. Методом, который бы учитывал все аспекты франко-белорусских литературных связей, представляется изложенный в работах А.А. Гугнина [23; 24, с. 5 – 22] историко-контекстуальный подход. Он видится наиболее эффективным по ряду причин. Во-первых, он был разработан на материале серболужицкой литературы, складывавшейся в схожих с белорусскими социально-политическими и конфессиональными условиях. Во-вторых, этот метод предлагает взгляд на литературу как на живую и динамичную, сложносоставную систему, требует конкретного эмпирического материала и не ограничивается писателями так называемого «первого ряда», не игнорирует глубокий питательный слой художественной культуры – массовую литературу, деятельность литературных посредников (переводчиков, комментаторов, издателей, губернаторов, компиляторов и т.д.). В-третьих, изначально заявленный в качестве рабочего подхода [24, с. 12], историко-контекстуальный метод не исключает одновременного сочетания с другими методиками и подходами. В-четвертых, он предполагает

если уж не равное знание принятых к сравнению литератур, то, как минимум, одинаковое внимание к обеим.

Историко-контекстуальный подход, как уже было сказано, не может и не должен рассматриваться как единственный спасительный для филологии метод. Его преимущество в том, что он мог бы объединить исторический подход с иными языками описания феноменов литературы. Это насущнейшая необходимость в условиях кризиса теории, связанного как с разрушением односторонней, но целостной марксистской эстетики, так и с подрывом доверия ко всем метаязыкам, объявленным французскими постструктуралистами «закатом метанарраций». То, что поиск в этом направлении уже идет, доказывают некоторые из отечественных диссертационных исследований, пусть их методологические находки не всегда кажутся убедительными. Так, Н.А. Шакель стремился сочетать исторический (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский) и внеисторический (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида) подходы [8, с. 2]; Е.А. Борисева сводила под единым ярлыком «концепции диалогичности художественного мышления» не вполне совместимые теории М.М. Бахтина и Ю. Кристевой [10, с. 3]. Подобные поиски новой методологии, разумеется, не должны ни вестись, ни восприниматься как эклектичные. Они вполне могут и должны вписываться в русло новых веяний в гуманитарных науках, прежде всего в интересующих нас Франции и России, где на рубеже XX–XXI веков в работах крупнейших филологов (Ж. Женетта, Ц. Тодорова, Ю.М. Лотмана) наметились тенденции историзации и «гуманизации», отход от наиболее радикальных, «механистических» положений формализма и структурализма.

Еще одним перспективным направлением в изучении белорусами французской литературы представляется рассмотрение отраженных в ней культурных стереотипов в восприятии нашей страны. Если мемуарная и дневниковая литература на французском языке о Беларуси удостаивалась интереса со стороны отечественных исследователей [25, с. 77 – 79, 115 – 116], то художественные произведения оставались в стороне, прежде всего из-за зависимости от литературного канона, излишнего внимания к главным именам и магистральным проблемам. Однако именно среди малоизвестных, «забытых» по разным причинам авторов обнаруживаются те, кто обращался к изображению природного или культурного пространства Беларуси. Оно выполняло различные функции, представлялось при помощи различных средств и приемов самыми разными по своей творческой манере писателями. Внимательное исследование динамики этого художественного пространства может многое разъяснить не только в отдельных произведениях, но и точнее представить взаимодействие и смену некоторых художественных направлений во французской и европейской литературах.

Наиболее продуктивным в этом отношении видится обращение к XIX веку. В его первом десятилетии гувернер в семье Радзивиллов шевалье де Будон, хорошо знакомый с местной средой и ее обитателями, пишет и издает в Вильно эпистолярный роман с посвящением княжне Юлии Радзивилл из Аннополя – «Литовские письма, или Переписка двух друзей, живущих на берегах Птичи в одной литовской провинции» (*«Lettres Lithuaniennes, ou Correspondance de deux amis habitants des bords de la Ptycz dans une contrée de la Lithuanie»*, 1809). В этом произведении природное пространство почти лишено конкретности, в нем мало узнаваемых деталей, однако оно играет важную роль в мотивации и проявлении «естественного» дружеского чувства, нравственной добродетели главных героев. Гораздо более подробно описан Полоцк в музыкальной пьесе Э. Скриба «Пиковая дама» (*«La Dame de Pique»*, 1851). Но само описание, богатое на чудесные, фантастические детали, лишено всякой достоверности и никак не связано с реальным Полоцком, который даже в середине XVIII века, когда происходит действие пьесы, не был «русской деревней на границе с Польшей» [26, р. 2]. Очевидно, что художественное пространство, созданное Скрибом, ориентировано на культурные клише и стереотипы французской публики «больших бульваров» середины XIX столетия, раскрывать которые через литературные произведения – задача, не окончательно решенная и в самой Франции. Наконец, в 1896 году А. Жарри создает первую пьесу из знаменитого цикла о папаше Убю «Король Убю» (*«Ubu le roi»*, 1896). В ней белорусские топонимы, Полоцк и Витебск, помещены в еще более условное пространство Польши, страны, которая воплощает, по мысли драматурга, всякое место, «Нигде» (*«Nulle Part»*) [27, р. 401].

Три названных произведения, созданные на протяжении одного века, представляют собой лишь опорные точки для возможного широкомасштабного исследования, материалы к которому (кроме художественных произведений, письма, мемуары, дневники, путевые заметки, прочие бытовые тексты) можно обнаружить не только в приведенном в пример XIX столетии, но также и в последующие и предыдущие исторические периоды.

Подводя итог этому небольшому аналитическому обзору и намечая перспективный план возможных исследований, необходимо констатировать, что изучение французской литературы в Беларуси пока диспропорционально – как в соотношении освоенности разных исторических периодов, так и в соотношении количества исследований и их качества. Только от нас самих зависит, сможем ли мы извлечь из неприятной ситуации нечто позитивное, преобразовать ее в кризис роста, или же она станет признаком упадка, который сделает французскую литературу в Беларуси ненужной экзотикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баршчэўскі, Л. Літаратура ад старажытнасці да пачатку эпохі рамантызму: папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі. – Мінск: Сэр-Віт, 2003. – 510 с.
2. Баршчэўскі, Л. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына. – Мінск: Радыёла-плюс, 2006. – 596 с.
3. Ковалева, Т.В. Тургенев и Жорж Санд: проблема идейно-художественного своеобразия: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.В. Ковалева; БГУ им. В.И. Ленина. – Минск, 1974. – 24 с.
4. Тарасова, Т.Н. Проблема «человек и война» в творчестве Максима Горького и Анри Барбюса: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03; 10.01.05 / Т.Н. Тарасова; Акад. наук БССР, Ин-т лит. им. Я. Коласа. – Минск, 1986. – 20 с.
5. Логиш, С.В. Импрессионизм в творчестве Поля Верлена: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / С.В. Логиш; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1987. – 24 с.
6. Жак, Г.М. Либертинаж во французской поэзии первой трети XVII века: философия и поэтика: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Г.М. Жак; БГУ. – М., 2000. – 23 с.
7. Студенко, Т.С. Гюстав Флобер и Генри Джеймс: эволюция повествовательной техники на рубеже XIX–XX веков: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Т.С. Студенко; БГУ. – Минск, 2002. – 20 с. (защита 24.02.2002)
8. Шакель, М.А. Творчая эвалюцыя Жарыса-Карла Гюісманса: аўтарэф. ... канд. філал. навук: 10.01.03 / М.А. Шакель; БДУ. – Мінск, 2004. – 20 с. (абарона 28.04.2004)
9. Кондаков, Д.А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Д.А. Кондаков; БГУ. – Минск, 2005. – 21 с. (защита 22.12.2005)
10. Борисеева, Е.А. Ромен Гари / Эмиль Ажар: феномен творческой индивидуальности: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.А. Борисеева; БГУ. – Минск, 2006. – 21 с. (защита 8.12.2006)
11. Богданович, С.Э. Современный французский исторический роман (на примере творчества Робера Мерля): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / С.Э. Богданович; БГУ. – Минск, 2007. – 21 с. (защита 18.06.2007)
12. Гончар, С.В. Миф Наполеона во французской, польской и русской литературах XIX века: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / С.В. Гончар; БГУ. – Минск, 2008. – 21 с. (защита 26.09.2008)
13. Жылёвіч, В.Ф. Раман-прытча ў французскай літаратуры другой паловы XX стагоддзя (Ж.-М.Г. Леклезіё і М. Турнье): аўтарэф. ... канд. філал. навук: 10.01.03 / В.Ф. Жылёвіч; БДУ. – Мінск, 2008. – 24 с. (абарона 27.02.2009)
14. Лидергос, Н.В. Художественная парадигма романов Кребийона-сына: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.В. Лидергос; БГУ. – Минск, 2009. – 25 с. (защита 29.01.2010)
15. Студенко, Т.С. Эстетика импрессионизма в творчестве Э. Золя / Т.С. Студенко. – Минск: Беларус. гос. ун-т, 2004. – 80 с.
16. Гончар, С.В. Миф Наполеона во французской, польской и русской литературах XIX века / С.В. Гончар; под общ. ред. С.Ф. Мусиенко. – Гродно, 2008. – 127 с.
17. Кондаков, Д.А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д.А. Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2008. – 188 с.
18. Шаблюўская, І.В. Кафедра замежнай літаратуры ў новым стагоддзі / І.В. Шаблюўская // Веснік Бел. дзярж. ун-та. Серыя 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2001. – № 4. – С. 36–42.
19. Еўрапейскі рамантызм і беларуская літаратура XIX–XX стст. / Ж.С. Шаладонава [і інш.]; навук. рэд. У.І. Мархель; НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 363 с.
20. Акудовіч, В.В. Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / В.В. Акудовіч. – Мінск: Логвінаў, 2007. – 196 с.
21. [Rozaven, Jean-Louis de Leissègues de]. La vérité défendue et prouvée par les faits contre les calomnies anciennes et nouvelles / [Jean-Louis de Leissègues de Rozaven]. – Polock, 1817. – 176 p.
22. Recueil de pensée de Cicéron, de Maximes morales, de petits contes également propres à amuser & à inspirer le goût de la vertu, de Devoir de l'homme, de religion en général, de Droit naturel, de Fables, de Lettres, de narrations, de harangues, de poésies tirées des meilleurs auteurs, d'histoires de quatre premières monarchies. A l'usage de la jeune noblesse, qui étudie la langue françoise. Seconde partie. – A Polotsk, dans l'imprimerie du collège de la Compagnie de Jésus, 1798. – 146 p.
23. Гугнин, А.А. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славяно-германском контексте: науч. доклад ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / А.А. Гугнин; Ин-т славяноведения РАН. – М., 1998. – 77 с.
24. Гугнин, А.А. Серболужицкая литература XX века в славяно-германском контексте / А.А. Гугнин. – М.: Индрик, 2001. – 180 с.

25. Грыцкевіч, В.П. Шляхі вялі праз Беларусь: Нарыс / В.П. Грыцкевіч, А.В. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 1980. – 272 с.
26. Scribe, E. La Dame de Pique / E. Scribe. – Paris: Brandus et C^{ie}, 1851. – 50 p.
27. Jarry, A. Œuvres complètes / A. Jarry ; textes établis, présentés et annotés par M. Arrivé. – Paris: Gallimard, 1972. – P. XLVIII–1317. (Coll. "Bibliothèque de la Pléiade").

Р.В. ГУРЕВИЧ

О МЕТОДАХ ИССЛЕДОВАНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Средневековую визионерскую литературу анализировать сложно – в каком-то смысле труднее, чем мистическую философию. Во-первых, мистическая философия – как бы ни был сложен ее понятийный аппарат – никогда не претупает исторические и логические пределы мысли. У визионера же задача как раз противоположная: переступив через любые пределы, выразить невыразимое. Конечно, мистик подчинен исторической и логической причинности, но он не признает эту подчиненность, ибо он воспринимает себя вне исторического времени, вне земного пространства. Во-вторых, у визионеров немало лиц, не получивших образования, поэтому способ их мышления, их язык не отличается единообразием. Безусловно, материал внутреннего мистического опыта, обретая литературную форму, неизбежно проходит внутреннюю обработку, которая в какой-то степени стирает его единичность, но определенный ее остаток не может не сохраняться. В-третьих, задача исследователя осложняется неясностью литературного и эпистемологического статусов тех сочинений, к которым он обращается. Трудно установить, какова мера объективной или даже субъективной истинности авторов, приложимы ли к ним методы, традиционные для истории культуры и литературы.

Отечественная наука заложила основы для исследования подобных произведений. Ученые (Л.П. Карсавин, П.М. Бицилли, А.Я. Гуревич, В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин и другие) рассматривали творчество мистиков в широком культурно-историческом и литературно-историческом контекстах. По такому же пути шли немецкие исследователи жизни и творчества Мехтильды во второй половине XIX века, как и их последователи в XX веке (Г. Нойман, К. Ру, М. Шмидт, А.М. Хаас и другие). Благодаря усилиям нескольких поколений ученых из исторического и литературного небытия вышла фигура выдающегося поэта-мистика XIII века Мехтильды Магдебургской.

Наше исследование творчества Мехтильды Магдебургской также строилось в двух планах: историко-культурном и историко-литературном. Все, что в сочинении Мехтильды Магдебургской не укладывалось в норму или явным образом ей противоречило, давало основания для анализа если не характера, то границ средневековой личности. То же, что обеспечивает ее книге необходимую степень научной, литературной коммуникативности, рассматривалось с точки зрения ее соотнесенности со средневековой жанровой типологией.

В основе исследовательской модели, построенной на этих методах, лежит понимание видения как сообщения о непосредственно пережитом опыте встречи мистика с Богом, сообщение, записанное либо самим духовидцем, либо его доверенными лицами. При таком подходе основное внимание уделялось многообразию типов провидческого переживания, анализу устойчивых образов. С другой стороны, скрупулезно изучались биографии самих харизматических личностей, устанавливались связи между реалиями их жизни и видениями.

Иной взгляд на проблему был предложен германистами уже в 1950–60-е годы. Ученые (Г. Кунц, В. Бланк), занимавшиеся в своих диссертациях житийной литературой, созданной монахинями в женских монастырях Германии, предложили рассматривать видение как составную часть средневековой агиографической литературы. Этот вывод лег в основу концепции З. Ринглера, изложенной им в диссертации «Житийная литература и книги откровений в средневековых женских монастырях» [1, S. 14; 172; 175–177], вызвавшей большой резонанс. На симпозиуме германистов, посвященном западноевропейской мистике (Энгельберг, 1984), собравшем исследователей всего мира, говорилось о «новой ориентации» в средневековой женской монашеской литературе, вызванной данной работой. Однако, как показали и симпозиум, и последующие публикации, речь идет о гораздо большем – о переориентации в подходе к средневековой мистической литературе в целом. Все вышеизложенное заставляет внимательно подойти к теоретическим положениям З. Ринглера.

З. Ринглер является бескомпромиссным сторонником феноменологического метода, основу которого составляет понимание текста из его внутренней структуры. Другими словами, текст постигается из «самого себя», вне связи с какими бы то ни было предпосылками – культурно-историческими, психологическими, социологическими, биографическими. Анализируя житийную и мистическую литературу

XIV века, он делает вывод, что жития монахинь имели своим содержанием «не опыт мистического переживания... а мистическое наставление», они создавались не мистиками, сообщающими под напором чувств о своих видениях, а образованными монахинями для того, чтобы дать занимательное поучение в жанре легенды, близком и понятном средневековому человеку [1, S. 14].

Последовательно проводя принцип «литературности» откровения, З. Ринглер приходит к заключению: текст откровения никак не «привязан» к живой, конкретной личности провидца. Он всего лишь некий литературный прием, «литературная конструкция». Подтверждением «литературной конструкции» для него является наличие топики, повторяющихся мотивов, сходных ситуаций. К ним относятся: открытие провидцем (провидицей) своего особого дара; сомнение и колебание в исполнении предназначенной Богом миссии; само отношение «сестра-монахиня – ее духовник», «приказ записать видение», то есть повеление, исходящее от Небес или от духовника; непонимание, а иногда враждебность и преследование со стороны окружающих [1, S. 172; 175 – 177; 484].

Данное направление размышлений З. Ринглера нашло наибольшее число сторонников среди германистов. Уже упоминавшийся нами симпозиум по западноевропейской мистике прошел, можно сказать, под знаком этих идей. Его участники отказались обсуждать вопрос о связи текста откровения с непосредственным опытом. «Можно говорить лишь о тексте, но не о том, какой опыт лежит в его основе» – таково было мнение, высказанное в дискуссии по докладам о немецкой женской мистике и поддержанное участниками этого научного собрания [2, S. 475]. Показателен и другой факт. Исследователи, утверждавшие в своих выступлениях на симпозиуме, что за видениями стоит конкретное чувственное переживание, в ходе дискуссии меняли свою точку зрения. Так, у Урзулы Петерс, анализировавшей писания мистика Кристины Эберт, сначала не было сомнений относительно того, что часть текста, написанная от первого лица, принадлежит самой провидице, которая «фиксирует в письменной форме свои мистические переживания и божественные наставления» [2, S. 403]. Однако в дальнейшем У. Петерс отказалась от собственного «наивного истолкования» и пришла к выводу, что пассажи в Ich-Form могут быть «литературным приемом редактора», составлявшего жизнеописание ясновидицы [2, S. 472].

Подобный подход положен в основу и дальнейших публикаций У. Петерс, в частности, ее книги «Религиозный опыт как литературный факт», где анализ литературного текста проводится без всякого соотношения с реальным опытом (видением) мистика. Результаты ее размышлений таковы: даже постановка «вопроса об отношении аутентичного опыта и его литературной фиксации... исторической реальности и литературного вымысла (фигиции), видимо, таит в себе опасность» [3, S. 190 – 191]. В таком случае, утверждает У. Петерс, игнорируется жанровая специфика данных произведений. Раскрывая свой основной тезис, она останавливается, в частности, на взаимоотношении женщин-мистиков с их духовниками, учеными монахами, помогавшими им в написании. В интересующем нас аспекте – сотрудничестве Мехтильды с ее духовным отцом Генрихом Галленским – ее заключение следующее: совместная деятельность женщины-мистика с упоминаемым в ее книге духовником, которому в научной критике отводится важная роль консультанта по теологическим вопросам и редактора написанного, является «скорее мифом», созданным литературоведением. Духовник и весь связанный с ним комплекс мотивов относится к топике «приказа писать», литературному приему, использованному Мехтильдой в ее произведении [3, S. 125; 128; 129].

Подведем некоторые итоги. Да, сторонники чисто литературного подхода к тексту мистика поднимают актуальную и сложную проблему «разведения» личности автора и его произведения; они справедливо выступают против такой интерпретации литературного творчества, в основе которой лежит абсолютная идентичность лирического ролевого «я» и личности автора, биографии художника и созданного им текста. Действительно, анализ, строившийся на такого рода теоретических основаниях, зачастую оставлял в стороне жанровую специфику, структуру художественного произведения. Не подлежит сомнению и то, что игнорирование жанровой специфики средневековой религиозной словесности искажало как общую картину литературного развития той эпохи, так и само восприятие отдельных произведений. В применении к средневековой литературе это выливалось, например, в попытке реконструировать детальное описание жизни Вальтера фон дер Фогельвейде, исходя только из его песен. Уместно также напомнить остроумную критику, высказанную историком средневековой культуры А.Я. Гуревичем в адрес писателей, пытающихся видеть св. Брендана о странствиях на тот свет «прочитать... как навигационное руководство», и использовать свидетельства святого в качестве доказательства «доколумбовых открытий Америки» [4, с. 75].

Безусловно, верны замечания сторонников литературного прочтения текстов и относительно топики (повторяющихся мотивов, образов, ситуаций), которую авторы видений заимствуют у своих предшественников. Нельзя отрицать и дидактических, назидательных целей таких повествований. Очевидно и оформление видений в суверенный литературный жанр. Однако прямолинейное следование принципу «вычитывания» смысла только из структуры текста, последовательное вычленение средневековой религиозной литературы из историко-психологических связей своего времени и, как следствие, принципа-

альное игнорирование выводов историков культуры и историков религии снижает ценность собственно литературного анализа и приводит к односторонним выводам.

Покажем это на основной проблеме – на соотношении в видении непосредственного опыта и литературной традиции. То, что видения находятся в русле определенного направления средневековой религиозной литературы, а стало быть, подпитываются традицией; то, что данные тексты воспроизводят определенный набор образов, – факт неоспоримый. Однако является ли наличие топки проявлением только литературного вымысла, фикцией? Историки культуры, изучающие ментальность средневекового человека, не дают положительного ответа на данный вопрос. Напротив, они подчеркивают особую роль «клишированного мышления», традиции для средневекового мировосприятия в целом, поэтому «стереотипная форма, которую принимали видения у разных авторов, была, собственно, единственным возможным способом их описания и осознания... (курсив мой. – *Р. Г.*), ибо... сам визионер... не мог не облечь свои видения в знакомые ему традиционные образы» [4, с. 11]. Вот почему нельзя с уверенностью утверждать, что имена визионеров – фикция, что и они, и обстоятельства полностью выдуманы, что многократно встречающиеся ссылки на свидетелей – «тоже не более как «литературный прием» [4, с. 10]. Таково мнение отечественного исследователя.

Обратимся к другому авторитету в данной области – Э. Бенцу. Э. Бенц детально исследует воздействие всех основных форм традиции на видения: а) через Библию; б) литургию; в) догму (учение). Отмечая «глубокую внутреннюю взаимосвязь между видением и традицией», ученый подчеркивает (а затем убедительно показывает на конкретных примерах), что образное мышление ясновидца «использует образный и символический язык, точно так же сформированный древней тысячелетней традицией, как это имеет место... с человеческим языком» [5, S. 443]. Особое место Э. Бенц отводит Библии, ибо христианское мышление принципиально ориентировано на Священное Писание не только как на основной источник откровения, но и христианского воспитания. Именно в процессе христианского религиозного образования – а иного в средневековье не существовало – библейские символы и образы оставляли наиболее глубокие следы в юных восприимчивых душах. Благодаря Библии, подчеркивает Э. Бенц, «в нашем подсознании уже лежит наготове огромная универсальная сокровищница образов, образных композиций и процессов, которые в определенный момент могут из подсознания подняться наверх и появиться, освященные светом нового, более высокого смысла, заряженные новым смысловым содержанием» [5, S. 444].

Воздействие психологического фактора поддерживалось в средневековье общей духовной атмосферой эпохи, тем стержневым направлением, что на протяжении пятнадцати веков культивировалось католической церковью. Речь идет об экзегезе, истолковании Священного Писания, учившем за каждым его словом находить тайный, внутренний духовный смысл. Литургия и религиозное учение довершали усвоение, делали мир образов привычным и обыденным. Каждодневное повторение, «закрепление» их во время церковной службы и обучения способствовали тому, что впоследствии ясновидец «подтягивал» свой собственный мистический опыт до церковно признанного канона и использовал традиционные библейские формы религиозного переживания и видения в качестве модели и масштаба. Литературная зависимость топоса является таким образом, по Бенцу, абсолютно естественной ситуацией видения. Он считает «принципиальным заблуждением» отказывать видению в подлинности, считать его лишь «литературой» только потому, что оно существует в рамках традиции [5, S. 443].

Остановимся еще на одном тезисе приверженцев анализируемой теории. Он состоит в обосновании необходимости полного пересмотра литературоведческих концепций мистической средневековой литературы в силу того, что все они строятся на очень «ненадежной базе». Их фактическая основа не только весьма скудна, пишет, например, У. Петерс, но и «явно ничем не подкреплена». Сказанное У. Петерс относится к Мехтильде Магдебургской, но его можно дополнить за счет материала, касающегося и других мистиков. Жалобы исследователей на наличие пробелов в фактической информации о средневековой литературе справедливы. На них указывает каждый историк литературы, поэтому бесполезной является и проверка фактического фонда, на котором строятся теоретические основы современных исследований по средневековой мистической словесности. Однако «инвентаризация», проведенная У. Петерс, приводит к весьма проблематичным выводам. «Дело не в том, – пишет У. Штермер в своей рецензии на работу У. Петерс, – что у доведенного до отчаяния исследователя отнимают всякую надежду с помощью допустимых для доказательства фактов получить какую-то законченную картину. Дело в том необоснованном оптимизме, что с помощью свидетельств иного рода можно подняться на более высокую ступень исторической истинности» [6, S. 188].

Как было показано, все критические возражения в этой дискуссии шли со стороны смежных с германистикой наук, что не было случайным. Немецкий историк средневековой культуры П. Динцельбахер, давший наиболее обстоятельную критику анализируемой теории, видит две причины ее «перегибов». Одна из них состоит в неоправданно расширительном толковании выводов, сделанных З. Ринглером на основе небольшого количества источников, появившихся в ограниченном литературно-географическом пространстве и в определенном временном отрезке (XIV век). Это житийные и визионерские

писания монахинь из доминиканских монастырей, расположенных на юге Германии. В сравнении со всей религиозной словесностью такого направления в Германии и Западной Европе, охватывающей период с XII по XIV века, она представляет собой скорее «особый случай в европейском развитии» [7, S. 316]. П. Динцельбахер не оспаривает необходимость поиска германистами метода, адекватного предмету исследования. Он с пониманием относится к их стремлению освободиться от крайностей позитивистско-психологического подхода к художественному произведению. Однако П. Динцельбахер считает неправомерным при любом способе рассмотрения полностью изымать мистическую литературу из культурно-исторического контекста эпохи, иначе имеет место упрощенный способ рассмотрения, чрезмерно акцентируется только одна тенденция [7, S. 314].

Работы наиболее последовательных поборников данной теории, которые были приведены выше, убеждают нас в справедливости выводов П. Динцельбахера. Нет никаких оснований заниматься «узким спецификаторством», анализировать литературу «через голову культуры», что противоречит самой природе литературы, являющейся неотъемлемой частью культуры. Эта мысль принадлежит М.М. Бахтину, предупреждавшему об опасностях, таящихся в розысках «единоспасающего метода» в такой молодой науке, как литературоведение: «Оправданны и даже совершенно необходимы разные подходы, – подчеркивал ученый, – лишь бы они были серьезными и раскрывали что-то новое в изучаемом явлении литературы...» [8, с. 329; 331].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ringer, S. *Viten und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters: Quellen und Studien* / S. Ringer. – München: Artemis, 1980.
2. *Abendländische Mystik im Mittelalter: Symposium Kloster Engelberg 1984* / hrsg. von Kurt Ruh. – Stuttgart: Metzler, 1986.
3. Peters, U. *Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum: Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts* / U. Peters. – Tübingen: Niemeyer, 1988.
4. Гуревич, А.Я. *Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков: Труды по знаковым системам. VIII. К 70-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева* / А.Я. Гуревич // *Ученые записки Тартус. ун-та.* – Вып. 41. – Тарту, 1977.
5. Benz, E. *Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt* / E. Benz. – Stuttgart: Ernst Klett, 1969.
6. *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge.* – Bern [u.a.]: Europäischer Verlag für Wissenschaft, 1993. – Nr. 1.
7. Dinzelsbacher, P. *Mittelalterliche Frauenmystik* / P. Dinzelsbacher. – Paderborn [u.a.]: Schöningh, 1993.
8. Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества* / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.

Т.В. ГОВЕНЬКО

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ИЛИ ЛАТИНСКАЯ ЛИРИКА?

Такой вопрос задавало себе не одно поколение ученых-германистов, изучая истоки средневековой немецкой любовной лирики с тем, чтобы объяснить ее феномен.

Еще несколько столетий назад, а точнее в начале XVIII века немецкие поэты и философы даже не могли допустить мысли о связи литературы с мифологией и фольклором. Последние всегда воспринимались ими не иначе, как низкопробная продукция с банальными сюжетами и нелепыми фабулами, то есть, как проявление грубого язычества. Впервые в Германии эпико-мифологическому пласту человеческой культуры придал серьезное значение искусствовед Иоганн Иоахим Винкельман (I.I. Winkelmann, 1717–1768). Вдохновленный удивительными материалами, найденными при раскопках в Помпеях и Геркулануме, он создал фундаментальный труд «*Geschichte der Kunst des Alterthums*» («История искусства древности», 1764), в котором попытался не только систематизировать все известные ему памятники античного искусства, но и довольно смело интерпретировать их. В этом контексте Винкельман и высказал важную для будущего науки мысль, что мифология, с ее аллегориями и символами, являлась для древних эллинов не просто источником вдохновения, а способом познания окружающего мира и его отражения. Почти одновременно с Винкельманом к аналогичному пониманию развития человеческой мысли и культуры пришел его знаменитый современник немецкий философ-иррационалист И.Г. Гаман (I.G. Hamann, 1730–1788). Ему принадлежит известный тезис: поэзия древнее слова, живопись – письменности, пение – декламации.

Поначалу подобные идеи встретили крайне негативное отношение «в затхлои атмосфере зависти, интриг, учености пудренных париков» [5, с. 22] Германии. И хотя образованная общественность давно уже была искушена и «*Moeurs des Sauvages Amériquains comparées aux moeurs des premiers temps*» («Нравы

американских дикарей сравнительно с нравами первобытных времен», 1724) Ж.-Ф. Лафито, и «Principi di una Scienza Nuova» («Основания новой науки», 1725) Дж. Вико, и «Antiquitates Medii Aevi» («Древности средних веков», 1732, 1742) Л.А. Муратори, и «Essai sur les moeurs et l'esprit des nations» («Опыты о нравах и духе народов», 1745, 1748) Вольтера и т.д., позитивная мысль Винкельмана и Гамана, направленная на изучение истории представлений, образности, мышления в связи с порождаемыми ими формами бытия, сказания, религии, языка, мифа и т.д., была оценена чуть позже. В творчестве Г.Э. Лессинга, И. Канта, И.В. Гёте, И.Г. Гердера, Г.В.Ф. Гегеля, Ф.А. Вольфа, Я. Гримма, А.В. Шлегеля, Л. Уланда, К.В. Гумбольдта и других, далеко продвинувших «неутомимую германскую науку» [1, с. 1], вплоть до дифференциации дисциплин в области гуманитарного знания.

Конечно, о фольклористике речь еще не шла. Мировоззрение первобытных людей, их обрядовые праздники, песни и сказки покоряли воображение ученых мужей, но, в то же время, они продолжали относиться к ним со снисхождением. Первым, кто заявил об эстетической ценности и вообще о равнозначности естественной (Naturkultur) и художественной (Kunstkultur) культур, был философ-просветитель, ведущий теоретик движения «Буря и натиск» Иоганн Готфрид Гердер (I.G. Herder, 1744–1803). Глубоко осмыслив весь накопленный до него опыт, Гердер применил к анализу искусства и истории человечества эволюционный подход: от древности к цивилизации. При этом существенную роль он отвел именно «первичным элементам» культуры в аспекте их этногенеза: «естественной среды обитания», языка, религии и национальной поэзии. Ей (поэзии) И.Г. Гердер придавал особое значение, но понимал ее несколько иначе, чем это принято сегодня. По Гердеру, на звание «певец народа» мог претендовать любой поэт, если его творчество отвечало национальным интересам. То есть, рапсод = поэт. Допустимость этого соотношения объясняется, прежде всего, отсутствием на тот момент научного опыта и знания о сказительстве и сказителе вообще. По этой причине оно долгое время превалировало в научном сознании и даже сказалось на технологии ранних записей и публикаций фольклорных текстов в Германии конца XVIII – начала XIX веков. Собственно говоря, на том же книжно-народном методе братьев Гримм. Сам И.Г. Гердер, мечтая создать труд, сопоставимый с «Reliques of Ancient English Poetry» («Реликвии древней английской поэзии», 1765) Т. Перси, еще в 1773 году начал готовить собрание народных песен (издано в 1778–1779 годах), (в 1807 году она была издана И. Мюллером под названием «Stimmen der Völker in Liedern» («Голоса народов в песнях»)), в состав которой, как и следовало ожидать, входили и фольклорные, и литературные тексты. Впрочем, у Гердера есть на этот счет идеальное оправдание, ведь он не ставил перед собой задачу изучения фольклора ради самого фольклора, а видел в нем всего лишь важный компонент для достижения своей главной цели – возрождения и укрепления национального самосознания немецкого народа.

И все же цивилизация обязана просветителям не только обновлением идеологии. Заглядывая в прошлое, они заложили мощный фундамент под современное источниковедение. Во многих странах ими была инициирована активная деятельность по сбору данных и каталогизации дворцовых, замковых и монастырских библиотек. Шедевры «письменной» поэзии один за другим извлекались из рукописных хранилищ германских княжеств. В их числе были старинные сборники проповедей; собрания апокрифических текстов; книжечки с поэзией миннезингеров и вагантов; переводы и подражания латинским, греческим, византийским, старофранцузским и прочим романам; хроники и легенды; записи эпических и мифических сказаний, героических эпопей, сказочных повестей и многое другое. Примерно до 70-х годов XIX столетия в анализе их содержания, языка и формы доминировали «романтические» тенденции, которые, несмотря на свою историческую ограниченность, «мифологизм», преувеличение национальной значимости германской культуры и мистифицированное восприятие народности, позволили немецкой филологической науке совершить подлинный прорыв в этой области знаний с последующей перспективой новых открытий. Накопленные за этот период материалы и опыт работы с ними способствовали созреванию новых идей, теорий и направлений, вплоть до оппозиционных, касательно исторического развития немецкой культуры и литературы.

Так в последние десятилетия XIX века в ученых кругах Германии заметно разделились взгляды на истоки рыцарского миннезанга. В сочинениях В. Вильманса, А. Бекера, Р. Кёгеля и их приверженцев, негативно настроенных к «романтическому методу», все более категорично звучало заявление, что в Германии XII века не было такой формы народной лирики, которая могла бы предшествовать светской любовной лирике. В качестве аргумента они приводили творчество одного из самых известных поэтов немецкого Средневековья, австрийского министра Вальтера фон дер Фогельвайде (Walter von der Vogelweide, ок. 1170 – ок. 1230).

Будучи учеником Райнмара фон Хагенау, развивавшего куртуазное направление в миннезанге, Вальтер фон дер Фогельвайде, действительно, начинал с песен «высокой любви». Однако вскоре он отказался от воспевания «госпожи-идола» и сосредоточил свой интерес на обыкновенной девушке из народа. Проникшись любовью к простой и непредвзятой устно-поэтической лирике, странствующий певец сознательно внес ее элементы в миннезанг, не мыслимый, по Вильмансу, без подражания вагантам, а по

Бекеру, – провансальской куртуазной лирике. И хотя поэзия Вальтера очевидно насыщена «природным зачином», параллелизмами, женской строфой, мотивами весенних плясовых песен и обрядов изгнания зимы, компонентами народно-смеховой культуры и т.д., В. Вильманс в книге «*Leben und Dichten Walters von der Vogelweide*» («Жизнь и поэзия Вальтера фон дер Фогельвайде», 1883) сознательно игнорировал эти признаки. «Певец, – писал он, – убегает от общества на уединенный утес или берег ручья, чтобы предаться своим мыслям» [10, S. 234]. Там он наблюдает над природой и ненавязчиво описывает ее, сделав фоном своих любовных песен. Особенно часто он сравнивает изменчивость человеческих чувств с чередованием времен года, и тогда в его поэзии рождаются темы «весенней тоски», «весенней радости», «зимнего страдания». «Обращение к природе в лирике Вальтера, – утверждал Вильманс, – почти полностью соответствует современным стандартам, правда, восприятие природы у него несколько другое. Вальтер ищет идиллические ландшафты, опушку леса, пологий холмик, с которого открывается вид на красивую местность, <...> но за всем этим нет поэтического смысла. Характерная градация его ощущения природы представлена им в песне 64, 13: ему нравится вереск с его пестрым убранством, еще больше – лес, полный же восторг у него вызывает красота возделанного поля. Понимание поэтом природы передано прежде всего в образах и сравнениях, которые то лишь бегло набросаны, то слишком своеобразны и подробно изложены. Наверное, только Хайнрих фон Морунген превосходит его в изобилии и образности удачно подобранных картин природы. Судите сами: голова возлюбленной – это небо, глаза – звезды (54, 1); в кругу своей свиты благородная дама сияет как солнце меж звезд (46, 15) <...> Короткое лето (13, 22; 122, 28 и др.), отцветающие бутоны (42, 12; 102, 33) – такова картина земного непостоянства, и стабильность этих чередований точно передана в образе проточной воды (124, 11). <...> Благодетельная дама сравнивается с розой и лилией (43, 32), силу символизирует лев (12, 25), а самого поэта – поющий соловушка (65, 23)» [10, S. 237].

Сразу после выхода в свет этой книги В. Вильманса и не менее интересного труда «*Der altheimische Minnesang*» («Староотечественный миннезанг», 1882) Бекера с критикой их основных положений выступил К. Бурдах (K. Burdach, 1859–1936). В своей статье «*Das volkstümliche deutsche Liebeslied*» («Народная немецкая любовная песня», 1883) он писал: если следовать за гипотезой Вильманса-Бекера, то мы должны будем признать, что в Германии до XII века люди не знали чувства любви как такового. Об обратном же свидетельствуют эпическая поэзия, танцевальная и женская строфы, плачи, ироничные и хвалебные песни, эротическая лирика и другие жанры народной поэзии. «Что же такое народная поэзия?» – вопрошал Бурдах и сразу давал ответ, квалификация которого соответствовала его времени. «Это поэзия возникает и живет в закрытом кругу одинаково мыслящих людей, не затронутых как таковых культурой. Благодаря этому индивидуальному развитию она практически не дифференцирована. Народная поэзия всегда моментальна, актуальна и по случаю. Она имеет место повсеместно, где первобытный человек склонен бурно реагировать на события окружающего или своего внутреннего мира. Но эта не поэзия как таковая: она служит для того, чтобы создавать из определенной ситуации определенное впечатление, рассчитанное на одного или нескольких слушателей. По этой причине она настолько же мало субъективна, как и язык» [7, S. 344]. Исходя из этого, К. Бурдах назвал народную любовную поэзию «персональной»: влюбленный поет для возлюбленной, влюбленная – для возлюбленного, и песня отражает разные фазы их отношений: ухаживания, встречи, сватовство, размолвки, молчания, насмешки и многое другое. Желания здесь важнее чувств, жесты – мыслей, взгляды – слов. «Что до поэта, – подчеркивал Бурдах, – то он стремится в первую очередь объективировать свои чувства» [7, S. 350], но и для этой цели в народной поэзии накопилось немало средств. Поэтому, когда Вильманс и Беккер объясняют происхождение раннего миннезанга, игнорируя его народно-поэтическую основу, их гипотеза не выдерживает критики.

Выявить и описать элементы устной поэтики в «*Des Minnesangs Frühling*» («Весна миннезанга») и в немецких строфах «*Carmina Burana*» («Кармина Бурана») взялся начинающий, на тот момент, ученый-германист Арнольд Бергер (A. Berger, 1862–1948). Цели и задачи задуманного исследования он прокомментировал в статье «*Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs*» («Народные основы миннезанга», 1886): «Сначала я нахожу серию характерных особенностей народной поэзии, которые встречаются в миннезанге; потом составляю свод из множества представлений, образов и аллегорий, берущих свое начало в народной поэзии; далее делаю выводы о наличии гномических элементов и, наконец, даю ряд синтаксических, стилистических и метрических наблюдений над текстами, испытывавшими влияние народной поэзии. Примеры в пользу последней я извлекаю как из народной, так и из придворной эпики (прежде всего 12 в.), из более поздних народных песен и некоторых поэтических произведений» [6, с. 442 – 443]. Первое, к чему обратился Бергер, – это *эпическая ситуация*. В раннем миннезанге он обнаружил две формы ее выражения: описание конкретной обстановки и диалог между влюбленными в «песнях рассвета». Далее исследователь подробно остановился на анализе модели «*природного зачина*», без которого трудно представить народную песню, и на *сравнениях с природой*, получивших, на его взгляд, особое распространение в мифологической и библейско-религиозной поэзии. Также ему удалось увидеть

в миннезанге и в поэзии вагантов следы таких устно-поэтических жанров, как *корильные и величальные, игровые и хороводные песни*. Их образцам он посвятил около одиннадцати страниц своей работы. К категории поэтики устности Бергер отнес и некоторые *устойчивые формулы* раннего миннезанга: «любимая живет в сердце мужчины», «любовь дана по воле Божьей», «любовью жив» и т.д., – *эпитеты*: «красный», «белоснежный», «добросердечный», «ясноглазая», «добрая», «ясная» и т.д., – *символы*: «соловей» (поэт), «роза» (девушка), «лилия» (девушка), «сокол» (юноша) и т.д. Много аналогий им было выявлено также в *стилистике*¹ и в *метрике*, где повторение стиха с вариацией ударного слова составляет важную фигуру немецкого народного стихосложения. Основные выводы А. Бергера были следующие: «Ни один поэт не остался не тронутым национальным влиянием. Каждый обязан этой постоянно пульсирующей энергии большей частью своего успеха; например, для Фельдеке она стала источником его <поэтической> силы. Очень близка народной поэзии лирика Вальтера <фон дер Фогельвайде>, в творчестве которого многообещающий миннезанг достиг своей вершины. Особого изучения с этой же точки зрения требует Найтхард. <Таким образом>, тонкое понимание народной поэзии и анализ ее влияния на развивающийся миннезанг все еще ждут своего исследователя. Пока же «народное» видят во всем грубо комическом, бурлесковом и скверном» [6, S. 485 – 486].

Размышляя над этой, сложившейся в немецкой филологической науке, конфронтацией, А.Н. Веселовский тогда еще справедливо заметил: «Рядом с искусственной лирикой раскрылось богатство народной песни, с которою плохо ладила теория красоты, как исключительной задачи искусства. <... Когда-то немецкой эстетике> все же придется перестроиться, придется строже отделить вопрос о форме от вопросов о мирозерцании» [2, с. 48], а пока оба лагеря грешат общей методологической ошибкой: «невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной <и обнаруживают> неумение отличить литературу живого народа от литературы письменной» [2, с. 622]. Вскоре, словно в подтверждение этих слов, во Франции были опубликованы «Les plus anciennes danses françaises» («Древнейшие французские танцы», 1906) и «Légendes épiques» («Эпические легенды», 1907–1914) Жозефа Бедье, чьи идеи на долгие годы определили приоритеты в научном мышлении западных ученых. Фольклор, в который раз, отошел на второй план, и источником первых художественных проявлений придворной лирики в культурных кругах рыцарского класса была признана латинская классическая и средневековая поэзия.

Представления о преимуществе культуры над традицией давно и прочно обосновались также и в лингвистике. Еще со времен Я. Гримма, К. Лахмана и К. Мюлленхофа здесь доминировала концепция, что «общенемецкий национальный литературный язык явился результатом искусственной письменной регламентации в XIV–XV вв., в которой решающая роль принадлежала княжеским канцеляриям, первопечатникам и, наконец, Лютеру как переводчику Библии, следовавшему, по его собственному признанию, образцу саксонской канцелярии» [3, с. 369]. В начале XX века пересмотреть основные постулаты этой авторитетной теории рискнул молодой, но уже хорошо известный диалектолог и медиовист Теодор Фрингс² (Th. Frings, 1886–1968). Мироззрение и методология этого ученого складывались в период его обучения в Марбургском и Лейпцигском университетах под влиянием основоположника немецкой лингвистической географии Фердинанда Вредэ и фонетиста-младограмматика Эдуарда Сиверса. Защита в 1915 году в Боннском университете диссертации «Studien zur Dialektgeographie des Niederrheins zwischen Düsseldorf und Aachen» («Изучение географии нижнерейнского диалекта между Дюссельдорфом и Аахеном») окончательно определила область историко-лингвистических интересов Т. Фрингса, в которой, спустя несколько лет, он добился больших успехов. В ходе экспедиционной и экспериментально-аналитической деятельности он первым выдвинул гипотезу, что граница между нижненемецкими и верхненемецкими говорами восходит не к границам между древнегерманскими племенами, как утверждал Я. Гримм и его последователи, а проходит по рубежу так называемого «перебоя» согласных [t], [p], [k] с

¹ Более подробно этот раздел был представлен также в известной монографии Р.М. Мейера «Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben» («Германская поэзия, описанная по ее формальным элементам», 1889).

² Теодор Фрингс родился 23 июля 1886 г. в небольшом нижнерейнском городке Дюлькене. В 1911 г. он закончил обучение в Марбургском университете и поступил на службу школьного учителя в Бонне. Некоторое время он также работал ассистентом в «Rheinisches Wörterbuch». Вскоре, а именно в 1915 г. Т. Фрингс защитил диссертацию в Боннском университете и уже через два года получил место профессора. В этот период он специализировался на диалектах нижнего Рейна и южных Нидерландов, поэтому часто выезжал за пределы Германии для работы в библиотеках и архивах, читать лекции и доклады. В 1927 г. Т. Фрингс переехал в Лейпциг, чтобы возглавить кафедру германистики местного университета. Сразу после войны, в 1946 г. он был избран действительным членом Берлинской Академии наук, а в 1948 г. – президентом Саксонской Академии наук. В 1952 г. Т. Фрингс был назначен директором Института немецкого языка и литературы Академии наук в Берлине. Параллельно с 1951 по 1961 г. он занимал должность секретаря Отделения языка, литературы и культуры Берлинской Академии наук. Ответственные посты не мешали Т. Фрингсу посвящать себя также исследовательской и преподавательской деятельности. Умер Т. Фрингс 6 июня 1968 г.

последующим «оверхненемечиванием» рейнских диалектов. Обладая редким талантом объединять вокруг себя одаренных личностей, Т. Фрингс в 1926 году издал коллективный труд «Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden: Geschichte, Sprache, Volkskunde» («Культурные течения и культурные провинции в Рейнской области: история, язык, этнография»), в котором с помощью полученных от разных специалистов исторических, диалектологических и фольклорных карт было установлено генетическое соотношение между языковыми и фольклорными явлениями и границами феодальных территорий, культурных и торговых центров. Выявленные таким образом языковые и культурные ландшафты получили дальнейшее осмысление в ряде исследований, опубликованных в редактируемой Фрингсом серии «Mitteldeutsche Studien» («Средненемецкие исследования»). Их выводы сильно пошатнули позиции господствовавшей долгое время в науке доктрины и встретили искреннюю поддержку многих отечественных и зарубежных ученых.

Новое понимание истории немецкого национального литературного языка и морфологии германской культуры в целом стало главной темой очередной книги «Kulturräume und Kulturströmungen im mitteldeutschen Osten» («Культурные области и культурные течения средневекового Востока Германии», 1936), изданной с приложением исторических, языковых и этнографических атласов. В ней «лаборатория» Т. Фрингса еще раз убедительно доказала, что восточносредненемецкие диалекты сложились в XII–XIII веках в ходе немецкой колонизации земель западнославянских племен. Выравнивание «Koloniale Durchschnittsprache» на «новонемецкой почве» продлилось примерно до XV века и завершилось образованием так называемого верхнесаксонского языка, ставшего основой общенемецкого литературного языка. В германистике это заявление, несмотря на «некоторую неясность в соотношении между письменным и устным языком» [8, S. 243], в прямом смысле слова стало революционным, в корне изменив представление о процессах возникновения и развития общенационального литературного немецкого языка.

Поскольку изучение «основ немецкого языка» во многом базировалось на ранних записях средневековых текстов, Т. Фрингс, как и его предшественники, уделял им много внимания. «С успехами немецкой диалектографии, – писал В.М. Жирмунский, – были связаны новые методы лингвистической интерпретации и издания средневековых письменных памятников» [3, с. 371]. Непосредственное участие Теодор Фрингс принимал в подготовке к печати таких средневековых поэтических памятников как «König Rother» («Король Ротер») и «Morant und Galie» («Морант и Галие»); в соавторстве со своей ученицей Габриэлой Шиб издал почти все творческое наследие основателя куртуазного направления в немецкой рыцарской лирике и рыцарском романе Хайнриха фон Фельдеке; много раз консультировал Карла фон Крауса в его работе над новым изданием «Des Minnesangs Frühling». В своих занятиях Т. Фрингс также активно использовал фольклорные тексты. Особенно его интересовали еще бытующие эпические традиции, и поэтому он тесно сотрудничал с такими крупными специалистами по славянскому фольклору как Р. Траутман и М. Браун. Вместе с последним Фрингс опубликовал в 1937 году исследование «Brautwerbung» («Сватовство»), где ими были проанализированы славянские и восточные источники параллелей к сказанию о сватовстве, широко распространенному в средневековом немецком эпосе и романе. По личному признанию Т. Фрингса, благодаря этому знакомству со славистикой он не только увидел сходство рейнского шпильмана с сербским сказителем и русским скоморохом, но и получил ценные сведения о едином общеевропейском долитературном и раннем литературном развитии. Свои наблюдения об этом Фрингс впервые изложил 14 марта 1938 года в Амстердамском университете в докладе «Europäische Heldendichtung» («Европейская героическая поэзия»).

«Жозефу Бедье, – размышлял Теодор Фрингс, – выпала большая честь уже потому, что он новому осветил богатство самого полноценного героического эпоса, которого нет у другого европейского народа. В немецком эпосоведении идеи Бедье тоже получили свой отклик, хотя он считал французский национальный эпос независимым от предварительных этапов и германо-франкской основы, от предполагаемой эпикой Мервингов и Каролингов. Выступал против высказанных до него исторических размышлений об эпосе, против всех приложенных стараний к обретению героев и событий эпоса в исторической жизни прошлых столетий, против точки зрения, что от этих героев и событий берет свое начало непрерывная поэтическая традиция вплоть до эпоса конца 11 и начала 12 вв.» [9, S. 257]. Между тем, продолжал Фрингс, достаточно одного взгляда на старофранцузские, древненемецкие, древнерусские, староиспанские и другие героические песни, чтобы понять, насколько справедливым было определение романтиков: «от песни к краткой форме эпоса, далее к большим формам эпоса и, наконец, к колоссальным формам, которые возникают уже в позднем Средневековье» [9, с. 259]. Более того, вопреки мнению Ж. Бедье, сами факты подводят нас к тому, что «древние эпические песни складывались на европейском пространстве примерно в одно и то же время – великого переселения народов, их эволюция в краткую форму эпоса приходилась на период подъема национального самосознания, а в большую форму – на эпоху феодализма» [9, S. 286]. Следуя за Г. Парисом, К. Бартчем, В. Шерером, К. Бурдахом, Ф. Фогтом, Р.М. Мейером, Пио Райном, У.П. Кером, А. Хойслером, Х. Шнайдером и другими, Фрингс привел в своем выступлении веские доводы в пользу этой концепции и в заключении подчеркнул: «Героическая поэзия

от Испании до России и от Скандинавии до Балкан прошла примерно одни и те же стадии развития и, наряду со множеством оттенков, являла собой историческое, материальное и этическое целое. Вместе со шпильманами, купцами и воинами повествовательный материал и повествовательные схемы, частично восточного, частично западного происхождения со сферой влияния вплоть до России, странствовали по Дунаю и Средиземноморью на Восток и снова на Север. Их мотивы, формулы, декорации и действующие лица становились общим достоянием, рамами, наполняющимися необходимым содержанием... <Например,> пролог к гибели нибелунгов и сербских героев на Косовом поле имеет один и тот же мотив: зловещее сновидение, предостережение и самовольный отъезд героев, который приводит их к смерти. Повествовательная схема «Смерть на охоте» проследовала от южно-французского эпоса через «Нибелунгов» к сербской песенной поэзии. То же самое можно сказать и о мотиве сокола, который проник в миннезанг благодаря Кюренбергу. Схема сватовства в «Песни о нибелунгах» или в «Короле Ротере» связывает их с сербской песенной традицией и русскими былинами» [9, S. 286 – 287]. Иная ситуация возникает с переходом героического эпоса от краткой формы к эпосе. «Решающую роль в этом процессе, – пояснял Т. Фрингс, – сыграли, прежде всего, идейные изменения в общественных отношениях» [9, S. 288]. Судьба средневекового героического эпоса феодальных государств теперь напрямую зависела от творческого успеха конкретного поэта, чьи «наибольшие художественные достижения были засвидетельствованы как раз там, где эпос восходил непосредственно из этики древних героических песен в рыцарскую этику XII века» [9, S. 268]. Как это могло происходить на почве германского героического эпоса, Теодор Фрингс удачно смоделировал в работе «Die Entstehung der deutschen Spielmannserepen» («Происхождение немецкого шпильманского эпоса», 1951).

Еще двумя годами раньше, а именно в 1949 году в статье «Minnesinger und Troubadours» («Миннезингеры и трубадуры»), Т. Фрингс, опираясь на свой опыт диалектолога, литературоведа и фольклориста, сделал вывод, что рыцарская культура и идеология проникли в Германию из Франции, чьи классические литературные образцы, действительно, послужили предметом переводов и подражаний, но, с другой стороны, и это важно, – отмечал Фрингс, – лирика самих трубадуров, а значит и миннезингеров, брала свое начало из старинных весенних песен. «"Майская танцевальная строфа", хороводная песня, перемещается с деревенского лужка» [9, S. 444] и облекается в новую художественную форму. В средневековой немецкой и романской лирике востребованными оказываются такие народные песенные формулы и приемы, как природный зачин (Natureingang), «общие места», параллелизм, женский монолог (Frauenmonolog), диалог (Gespräche), девичий плач (Mädchenklage), припев, повторы и многое другое. «Бесценный фрагмент из «Carmina Burana» напрямую связан с танцевальной строфой португальских, французских и немецких девушек, – писал Фрингс. – Миннезингер придает ей форму Minnestrophe и, допуская стилизацию, настраивает природный зачин на любовное чувство. С этой, именно танцевальной, строфы начинается подъем в трех песенных циклах провансальского типа: любовь и общество, власть любви и возвышение любви» [9, S. 444]. Как каждая новая культурная эпоха пользуется устойчивыми поэтическими формулами, вкладывая в них актуальное содержание, Т. Фрингс показал на примере девичьей песни «Под липами» Вальтера фон дер Фогельвайде; старинных китайских песни о встрече влюбленных, песни-диалога между Им и Ею, девичьей песни; немецкой, египетской, китайской, русской «песен рассвета»; четырех сербских девичьих песен и одной французской; португальских девичьих плачей; отрывков из древнегреческой поэзии Сапфо, Феокрита и других; отрывков из латинской поэзии; французского шансона.

Сразу за этой статьей последовали «Erforschung des Minnesangs» («Изучение миннезанга», 1950), «Walthers Gespräche» («Диалоги Вальтера», 1954), «Frauenstrophe und Frauenlied in der frühen deutschen Lyrik» («Женская строфа и женская песня в ранней немецкой лирике», 1957). В них Т. Фрингс продолжал выступать с глубоко обоснованным опровержением теории происхождения рыцарской любовной лирики XII века от образцов только классической и средневековой латинской литературы и тем самым реабилитировал исследования тех ученых XIX века, которые утверждали, что «немецкая рыцарская лирика древнего типа еще идет в колее народной, перенимая ее образы и положения» [2, с. 284]. «Мы говорили, – резюмировал Фрингс, – о народной первоначальной форме или о простой форме ранней немецкой любовной лирики и о ее развитии под инородным провансальским влиянием. Мы ставили перед собой цель понять *диалоги Вальтера* между дамой и господином исторически. Мы осознали их как нечто совсем новое, лишенное немецкой основы, как *подражание провансальской тенцоне*. Чтобы это увидеть, нам следовало прояснить, что за этим стояло и чему еще Вальтер придавал значение в своей ранней лирике. К древней народной основе или *простой форме* мы определенно относим: 1) *монолог дамы*; 2) *чередование (амебейную композицию – Т. Г.)*; 3) *любовное послание*; здесь никогда не обходится без участия женщины. *Диалог между мужчиной и женщиной* в простой древней форме привязан к *«песне рассвета»* и в ней же пребывает. Вальтеровский придворный диалог с этой первоформой не имеет ничего общего. По ту сторону этих трех основных форм, чье зарождение, развитие и распространение мы себе обрисовали, и в непосредственной близости от них лежит еще более глубокий народный пласт, который по происхо-

ждению и применению связан с *танцем*. Его составляющие: *припев и девичья танцевальная строфа* как в «Carmina Burana», а также близкие им женский монолог и женская строфа» [9, S. 518 – 519].

Продолжением этого разговора и, одновременно, его обобщением нам представляется более позднее сочинение Теодора Фрингса «Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jh.» («Истоки европейской любовной поэзии XI–XII веков», 1960), перевод которого мы предлагаем вашему вниманию в этом издании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский, А.Н. Статьи о сказке // Собрание сочинений А.Н. Веселовского. – Т. 16. – М.; Л., 1938.
2. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л., 1940.
3. Жирмунский, В.М. Теодор Фрингс как германист / В.М. Жирмунский // Известия Академии наук Отделение русского языка и литературы. – Т. 15. – М., 1956.
4. Жирмунский, В.М. Памяти Т. Фрингса / В.М. Жирмунский // Известия Академии наук Отделение русского языка и литературы. – Т. 27. – М., 1968.
5. Керрам, К. Боги, гробницы, ученые: Роман археологии / К. Керрам. – М., 2001.
6. Berger, A. Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs / A. Berger // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. – Bd. 30. – Berlin, 1886.
7. Burdach, K. Das volkstümliche deutsche Liebeslied / K. Burdach // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. – Bd. 27. – Berlin, 1883.
8. Elst, G. van der. Siedlerbewegung und Sprachentwicklung im ostmitteldeutschen Raum / G. van der Elst / Sprachgeschichte // Hrsg. von W. Besch. – Berlin/New York, 1987.
9. Frings, Th. Gesammelte Schrifte / Th. Frings // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. – Bd. 91. – Halle, 1971.
10. Wilmanns, W. Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide / W. Wilmanns. – Halle, 1883.

С.Ф. МУСИЕНКО

МАЛАЯ РОДИНА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ АДАМА МИЦКЕВИЧА И ЧЕСЛАВА МИЛОША

«Kraj lat dziecięcych! On zawsze zostanie
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie,
Ten kraj szczęśliwy ubogi i ciasny!
Jak świat jest boży, tak on był nasz własny,
Jakże tam wszystko do nas należało,
Jak pomnim wszystko, co nas otaczało...
Jak każdy kącik ziemi był znajomy...» [1, s. 381]
Adam Mickiewicz

«Nie ma domu, jest park, choć stare drzewa wycięto
I gąszcz porasta ślady dawnych ścieżek.
Rozebrano świerien, biały zamczysty...
Takie jak dawniej koleiny drogi w dół:
Pamiętam gdzie skrócić ale nie poznaem rzeki...
Ani szuwarów, ani lili w wodnych.
Przeminęła lipowa aleja, niegdyś droga pszczołom
I sady, kraina os i szerszemi opitych słodyczą...
To, miejsce i ja, choć daleko stąd
Równocześnie, rok po roku, tracimy liście,
Zasypywały nas śniegi, ubywało nas.
I znów razem jesteśmy, we wspólnej starości» [2, s. 404].
Cesław Miłosz

Приведенные примеры стихотворений принадлежат двум великим польским поэтам Адаму Мицкевичу (1798–1855) и Чеславу Милошу (1911–2004). Мицкевич – романтик, Милош – реалист и философ. Их разделяет не только разница во времени – 113 лет, но исторические и социальные изменения, произошедшие в мире, мировые войны и вихри революций, не раз изменявшие и судьбу их родины, и судьбы всего человечества. И все же, в жизни обоих поэтов оставалась неизменной их любовь к родной земле – малой родине, наполненной своими красками, цветами и мелодиями их творчество. Обоих поэтов миру подарила земля, которую они называли Литвой. Это лесной и озерный край, славившийся неяркой,

будто затуманенной красотой, но обладавший удивительно притягательной силой. Не случайно и Мицкевич, и Милош пронесли в своих сердцах любовь к этой земле и до конца дней воспевали ее в своем творчестве, как и не случайно Милош назвал Мицкевича поэтом с соседней деревни.

Следует отметить и удивительное сходство судеб обоих поэтов. Мицкевич и Милош родились в период важных и трагических для их родины событий: Мицкевич – после утраты Польшей государственности, Милош – перед Первой мировой войной, принесшей его родине независимость. Обоим пришлось навсегда уехать с родной земли и стать своеобразными «гражданами мира», но при этом сохранить себя и в национальном проявлении, и в жизни, и в деятельности, и в творчестве, и главное сохранить в памяти свою родину.

Для каждого человека понятие отечества, родины имеет двойное значение: широкое, или гражданско-политическое, административно-географическое, определяющее правовой статус человека и являющееся для него родиной большой, и узкое, которое можно назвать биологически-эмоциональным. Оно связано с местом рождения человека и определяет ту психологическую атмосферу, в которой он вырастает. Такую родину принято называть малой. В случае с Мицкевичем и Милошем выразительно прослеживается значение третье, назовем его ностальгическим. Это образ второй, малой родины, с которой поэты расстались навсегда, но эмоционально воспроизвели ее, а точнее «сконструировали» в собственном творческом сознании. Все это обусловило три взгляда на проблему Родины и три различных способа и – принципа ее отражения в творчестве обоих поэтов.

Понятие малой Родины связано с местом рождения, землей предков, местом, где проходило детство, когда человек ощущал физическую близость родной земли. Для Мицкевича – это были Заосье и Новогрудок, позднее Вильно, для Милоша – Шетейни, Красногруд и Вильно.

Фактор малой родины очень важен для личности творческой, заключающийся в непосредственном воздействии на нее окружающей обстановки, которая помогает вырабатывать эмоциональную память. Такая память формируется по мере взросления и становления личности и обостряется в случаях ее протирания с родиной, особенно не по собственной воле.

Жизнь, деятельность и творчество Мицкевича и Милоша можно было бы графически изобразить двумя параллельными линиями, расположенными одна от другой на расстоянии во времени в 113 лет. Неоднократно подчеркиваемое исследователями творчества Милоша сходство с Мицкевичем, а точнее повторяемость эпизодов его жизни можно объяснить в равной степени и случайностью, и предначертанием судьбы. Неоспоримым остается факт рождения обоих поэтов на одной и той же земле с одинаковым названием *Литва*, которая почти 130 лет была окраиной Российской империи, называемой официально Северо-Западным краем. Для Мицкевича национальная неволя его народа длилась всю жизнь. Для Милоша – лишь первое неполное десятилетие его жизни. Мицкевич воспитывался в психологической и социальной ауре протеста против царско-российской неволи. Милош – в условиях национального оптимизма, связанного с обретением Польшей независимости. Оба они были «тутэйшымі» на своей малой родине: Мицкевич – в среде польско-белорусско-русской, Милош – в среде польско-литовско-русской. У обоих поэтов малая родина была землей необыкновенной, на которой с давних пор в мире и согласии жили народы разных национальностей, разных религий, разных обычаев. И все они, сохраняя свои национальные черты и культуру своего народа, духовно обогащались культурным наследием соседей. И, несмотря на то, что и Мицкевич, и Милош были выходцами из обедневшей провинциальной шляхты, духовное формирование каждого происходило по-разному.

Мицкевич, хотя и был сыном шляхтича, рос и воспитывался на хуторе Заосье среди простого народа, в большинстве это были белорусы, мелкие хозяйственные надель которых довольно плотно окружали небольшое подворье небогатого шляхтича Миколая Мицкевича. О влиянии на поэта белорусского окружения и его близости с белорусским народом и белорусской культурой свидетельствовали и факты его жизни, и высказывания самого Мицкевича, и выводы исследователей его творчества.

Примером может служить фрагмент письма Мицкевича к его другу Я. Чечоту, где он вспоминал о своей юношеской любви к крестьянской девушке – красавице Юзе, которая вышла замуж за белорусского парня. Его Мицкевич назвал «своим родственником» и вспоминал, каким «остроумным и веселым» он был во время учебы в новогрудской школе [3, с. 45 – 46].

Белорусский ученый Олег Лойко высказывал довольно смелое предположение о белорусском происхождении Мицкевича.

«Семья, в которой родился будущий поэт, – пишет Лойко, – происходила из местной шляхты, далекие предки которой, возможно, были белорусами, но в результате исторической судьбы новогрудчины давно кровно и духовно слились с польским народом» [4, с. 5].

Это предположение могло быть высказано не без влияния известного литературоведа Казимежа Выки.

«Породила его (А. Мицкевича – уточнение мое: С. М.) глубокая и тихая провинция. В ней все было близким белорусскому народу... Этот поэт навсегда сохранил верность этой провинции» [5, с. 26].

Или:

«Тот самый, но уже стареющий Мицкевич, – отмечал литературовед, – если кто-либо проехавший передавал ему привет от польского народа, отвечал ему так: «Да, Пан! Поверь мне, нет более искренних людей, чем наши колтунястые белорусы» [5, s. 26].

Подчеркну, что о национальном происхождении Мицкевича споры не утихают и до сегодняшнего дня. Впрочем, так называемые «вопросы» о значимых для человечества деятелях культуры возникали всегда (гомеровский, шекспировский, мицкевичевский и даже шолоховский). Главное, что эти деятели культуры, принадлежа всему человечеству, оставались представителями культуры своих народов.

Несмотря на сходство социального происхождения и близость мест рождения, начало жизни Чеслава Милоша складывалось иначе. Отец его Александр Милош – шляхтич по происхождению – закончил Рижский политехнический институт и стал строителем дорог и мостов. Его работа требовала частых переездов. Естественно, в этих служебных странствиях участвовала семья. Вспоминая прошлое, Чеслав Милош сказал, что его детство не было «sielskim».

«...мое детство с тех пор, как я помню, – вспоминал Милош, – это вечная спешка: путешествия, бегство, выстрелы с фронта, каждые несколько дней новые города и люди, 1917 год и т.д., добрые комиссары, дворец над Волгой в центре резни, голод и ночные обыски в Допарте» [6, s. 7].

С детства Милош знал два языка – польский и русский. Последний он слышал во время пребывания семьи в России. Литовский был языком слуг и жителей Шетейней. Позднее Милош сам объяснит роль литовского фактора в книгах Александра Фиута «Беседы с Милошем» и «Непокорный портрет Чеслава Милоша». Как и Мицкевич, Милош связывал свою «литовскость» с фактом существования государства – Великого Княжества Литовского (фактор гражданско-политический и исторический), но по национальности оба поэта были поляками. Правда, кроме многоязычной среды, в детском сознании Милоша картины отчего дома в Шетейнях сменялись картинами жизни тех мест, в которых семье приходилось жить по роду службы отца. Кроме того, будущий поэт учился в школе не на малой родине, а в Вильно, поэтому даже в его первых поэтических опытах в описаниях мира детства и малой родины наблюдались настроения ностальгические. Следует учесть и особенности социально-политической обстановки в мире в 30-е годы: приход к власти фашистов в Германии, разрастающийся в Европе кризис, предвидение новой мировой войны. В среде интеллектуальной элиты (не только польской, но и европейской) преобладают пессимистические настроения, а в творчестве растут тенденции катастрофизма. Именно в этот период молодой поэт Чеслав Милош начинает свой путь в литературу. Выросший в интеллектуальном окружении, почти с десятилетнего возраста учившийся в Вильно, он воспринял настроения эпохи. Поэтому малая родина, к показу которой он обращался, была в большей степени идеалом, чем фактом, причем идеалом недостижимым в мире несовершенном, в мире приближающемся к апокалипсису. Поэтому ее образ чаще представлялся картинами природы, воспоминаниями об отце, матери, брате. Психологическая атмосфера таких стихотворений несла умиротворение и душевное спокойствие.

Тогда, в 30-е годы XX века, из Вильно в отчий дом в Шетейнях можно было вернуться в любой момент, погрузиться в мир детства и снова стать «мальчиком в литовской семье, но уже в роли иной – героя произведения «сказочного реализма». Такое «возвращение» в прошлое Милош предпринял, но уже в зрелом творчестве («Dolina Issy», «Szukanie ojczyzny»). И это стало не прустовское структурирование прошлого времени, а своеобразное эмоциональное путешествие во времени как в собственный мир детства и юности, так и в мир близких и далеких предков с воспроизведением семейного мифа, обогащенного, с одной стороны, реальными фактами, касающимися истории народа, государства, Европы и мира, с другой – хроникой и летописями семейного архива и семейных преданий.

Следует учесть и то, что Милош с раннего детства, а точнее со второго года жизни, жил не только в отчем доме, но и в других городах, видел большой мир, людей разных обычаев, религий, национальностей. Кроме того, с 10 лет он жил в Вильно, где и учился в школе, а затем в университете. Столь тесной связи, как у Мицкевича с малой родиной, у Милоша не было. Это и способствовало выработыванию к ней философской и эмоциональной дистанции. Мицкевич же со своей малой родиной был органически связан почти 25 лет. Он жил в ее среде: воспитывался на белорусских народных песнях няни, его творческое воображение формировалось на сказках и преданиях слуги Блажея, прозванного за свой дар повествователя Улиссом, учился в новогрудской гимназии и вместе с друзьями бывал на ярмарках, свадьбах, поминках и т.д. Словом, погружался в атмосферу жизни, обычаев и культуру местных жителей, изучал фольклор, а позднее собирал его. И этот мир органически вошел в его творчество. Мицкевич, как Антей, черпал силу от непосредственной близости с родной землей. Она была героем его произведений, его творческим вдохновением. Будучи основоположником романтизма, Мицкевич вводил его принципы в творчество. Мир его произведений, посвященных малой родине, отличается многообразием фольклорных образов, полон красок и мелодий родного края с необычайно красочной и возвышенно романтически изображенной галереей персонажей, привнесенных в мир его произведений из реальной жизни. Мир, в котором поэт предельно точно сформулировал главные принципы литературы романтизма: чувство и

вера. Противопоставляя романтизму устаревшую концепцию классицизма «мертвых истин», поэт обосновал и основной принцип реализма – изображение «живых истин». Обращаясь к воображаемому оппоненту – классицисту, Мицкевич формулирует свою концепцию художественного и философского видения жизни и народности литературного творчества в балладе «Романтичность»:

«Martwe znasz prawdy, nieznanne dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce;
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!» [7, s. 63].

Позднее Мицкевич сформулирует еще один важный подход к изображению мира в литературе: «вижу и описываю», который станет одним из основополагающих принципов реализма. Этот принцип использует через 113 лет «поэт из соседней околицы» Чеслав Милош. В истории литературы такое восприятие напоминает не только «диалог через время», но и является своеобразным символом или знаком литературы, не случайно исследователь творчества Милоша М. Залеский назовет Мицкевича «эмблематическим архипоэтом... «Мицкевич» – это знак истории или символ, играющий роль кантовского ремеморативного знака», – отмечает ученый и подчеркивает, что этот знак намного богаче «в значении, чем те, которые скрыты в его биографии и его произведениях». Подобную роль, но уже в литературе XX века Залеский отводит и Чеславу Милошу: «Милош... был и остается для нас сегодня фигурой архипоэта и знаком истории» [8, s. 250 – 251].

Согласимся с мнением Залеского, что оба поэта были знаковыми представителями не только национальной, но и мировой культуры. Но каждый из них жил и творил в контексте своей эпохи: Мицкевич – в эпоху романтизма, Милош – психологического и социального реализма. Поэтому сходные факты их биографий и мифов о них в творчестве каждого были представлены «под натиском» *своего* времени.

Достаточно вспомнить, что и Мицкевич, и Милош в детстве тяжело болели и их матери одинаково горячо молились Богу за здоровье своих детей. Мицкевич этим фактом по сути начинает свою бессмертную поэму «Пан Тадеуш», представляя романтически возвышенно факт своей болезни в детстве.

«Panno Święta, co jasnej bronisz Częstochowy
I w Ostrej świecisz Bramie! Ty, co gród zamkowy
Nowogródzki ochraniasz z jego wiernym ludem!
Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś cudem
(Gdy od płaczącej matki pod Twoją opiekę
Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę
I zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu
Iść za wrócone życie podziękować Bogu)» [1, s. 9].

Милош также неоднократно вспоминает о своей болезни в детстве. Он знал о клятве своей матери совершить пешеходное паломничество в честь выздоровления сына. И она это паломничество совершила. Об этом вспоминал и сам Милош. «Моя мать, когда я болел дифтеритом, поклялась, если я выздоровею, пойти пешком к Острой Бреме от нас, из Литвы. Я выжил... Это точно так, как с Мицкевичем, правда?» [9, s. 122].

Подобие фактов очевидно, но у Милоша они представлены – иначе в форме краткого сообщения. Эмоциональный оттенок заключен в вопросе автора: «Это точно так, как с Мицкевичем?»

Божена Хшонстовская считает, что «Милош с удовольствием возвращает свою романтическую легенду, об этом свидетельствует использование мотива молитвы за него в детстве Остробрамской Божьей Матери:

I ona mnie Ostrobramskiej Pannie ofiarująca
Jak i dlaczego wysłuchana została?» [10, s. 28].

В приведенном фрагменте лирический герой имеет автобиографические черты, но в то же время автор придает этому факту романтическую возвышенность и сопровождает его философским раздумьем человека XX века, вынужденного оставить родину. Герой вспоминает о ней с болью в сердце. Там остались парк, «вид на луг, реку и всю долину», «церковная башня в городке за лесом», а «Здесь – никого» [11, s. 124]. Герой одинок, он в изгнании.

Иначе представлена вторая молитва, обращенная к Божьей Матери в стихотворении «Madonna ocalenia».

«Matko, uratuj mnie, grzeszne moje życie,
Wróć mnie na piękną ziemię, jeszcze daj mi czas.
Matko, nie zasłużyłem, ale zacznę na nowo,
Ty nie żyłaś daleko, bo jesteś koło mnie,
I w kapturach ociekających wodą, bosą, ze spuszczoną głową,

Mysząc: dlaczego ocalała mnie,
Szli złożyć na jej ołtarz ślubowaną świecę.
Potem pili, wrzeszczeli, kobiety poczynały.
Jej uśmiech znaczył, że podług jej woli» [11, s. 43].

В этом случае лирический герой показан без романтического ореола среди людей, утративших Бога в душах, но Мадонна их прощает. Лирический же герой одинок среди людей. И он не столько вспоминает прошлое, сколько пытается обрести себя в мире, понять смысл собственного существования.

С темой малой родины у Мицкевича связана и тема любви. Здесь он познал свою музу – Марылю Верещак, присутствие которой и как романтической героини («Dudarz», «To lubię», «Kurhanek Maryli», «Do M.», «Dziady» Wieńsko-Kowieńskie), и как вдохновительницы, предлагавшей поэту сюжеты для стихотворений («Свитязь»), наблюдается практически во всем творчестве Мицкевича доэмиграционного периода.

Достаточно вспомнить историю их знакомства и мифотворчество связанное с ним. И Мицкевич, и Марыля прекрасно понимали, что их любовь обречена на разрыв. У Марыли был жених граф В. Путкамер. Да и вряд ли ее семья согласилась бы на брак с безродным, хотя и гениальным поэтом. Их любовь имела характер романтический, напоминая судьбы влюбленных прошлого: Элоизы и Абеляра, Орфея и Эвридики, Лауры и Петрарки, Шекспира и таинственной черной леди и многих других. Видимо, Марыля понимала, что она может сохраниться в памяти грядущих поколений лишь благодаря Поэту, который ее воспевает.

Такой музы у Милоша не могло быть, поскольку он поэт другой эпохи – XX века, эпохи прагматичной, суровой, богатой трагическими событиями. В творчестве Милоша, видимо, поэтому и не присутствует тема романтической любви, как у Мицкевича. Известно, что у него была семья. Но это мир глубоко личный и не имеющий отношения к малой родине поэта. У него поэтому ностальгия по родине окрашена тональностью грусти и трагического одиночества, одиночества в большом городе, одиночества в мире, одиночества среди людей. Ностальгия по малой родине у Милоша имеет характер философско-реалистический.

Мицкевич воссоздает Новогрудчину в свете поэтического озарения, в ярких красках и мелодиях природы, патриархальном быте предков, любви к женщине, земле, родине и свободе. И все буквально пронизано верой в будущее. В «Пане Тадеуше» Мицкевич как будто спорит с самим собой: он назвал поэму «Ostatni zajazd na Litwie», а завершает ее танцем победителей – полонезом, выполняющим главную идейную функцию: веры в победу. Поэтому в нем участвуют представители всех сословий.

«Wre taniec, bzrmi muzyka, oklaski i zdrowia!» [1, s. 355].

Милош же конструирует образ утраченной родины, подчеркивая, что как земля предков, как мир детства и родительской любви она сохранилась лишь в его памяти. В отличие от Мицкевича, который не мог вернуться в Новогрудок, Милошу удалось побывать в Шетейнях после 52 лет эмиграции и увидеть, что от прошлого почти ничего не осталось (стихотворение «Dwór»).

«Nie ma domu, jest park, choć stare drzewa wycięto...
Rozebrano świrek biały zamczysty,
ze sklepami czyli piwnicami w których stały półki na jabka zimowe» [2, s. 404].

Вначале может показаться, что автор просто перечисляет предметы исчезнувшего мира. Далее следует такой же перечень картин этого мира, которые изменились до неузнаваемости: из реки исчезли камыши и водные лилии, липовая аллея и сад заросли чертополохом и крапивой. В стихотворении постоянно присутствуют два времени: прошлое, в котором была жизнь: струилась вода в реке, росли лилии и камыши, цвел сад, благоухали липы в аллее. И настоящее, в котором все исчезло. Автор ни слова не говорит об участии в процессе исчезновения красоты и жизни социального фактора – социального мироустройства. Используя прием открытого сюжета, Милош дает возможность читателю сделать выводы о современной жизни самому. Автор же переводит размышления в сферу философскую: «Одновременно год за годом мы утрачиваем листья, засыпают нас снега, мы уменьшаемся» [2, s. 404]. Да, это диалектика существования всего живого, к сожалению, от рождения к смерти. Но не ускоряет ли этот путь несовершенный реальный мир? Именно изображением его картины завершает стихотворение Милош.

«Interesuje mnie dymek, z rury zamiast komina,
Nad baraczką skleconym niezgrabnie z desek i cegły
W zieleni chwastów i krzaków – poznaje *sambucum nigra*
Chwała życiu za to, że trwa, ubogo, byle jak.
Jedli te swoje kluski i kartofle
I mieli przynajmniej czym palić w nasze długie zimy» [2, s. 404].

Приметы, предметы и картина этого мира в корне отличаются от мира прошлого, детских воспоминаний. В картине реального мира исчезла красота: вместо дома – барак, вместо сада – сорняки и заросли, вместо вкусной еды – лапша и картошка.

Знаменательно, что Милош оригинально использует две категории времени – прошлого и настоящего. Прошедшее употребляется в случаях, когда автор повествует о том, что исчезло: «разрушен амбар», «исчезла липовая аллея», «сады... обветшали, заросли чертополохом и крапивой». В этом плане интересна конструкция сочетания воспоминаний и произошедших изменений: «Я помню, где свернуть, но не узнал реки». В случае воспроизведения душевного состояния героя и показа картины реального мира используется время настоящее: «Меня интересует дымок из трубы, вместо дымохода», «я узнаю черную бузину», «да здравствует жизнь, за то, что продолжается».

Были ли в то время, в 80-е годы XX века, в сознании Милоша невысказанные вопросы: что произошло с его малой родиной и миром и почему человек согласился с жизнью в бараках среди диких зарослей? Психологическая напряженность, которую автор намеренно создает в конце произведения, служит важному идейному назначению: сконцентрировать внимание читателя на изменениях, которые принесли в мир трагедии XX века – мировые войны, революции, политический диктат. В этом случае Милош точно рассчитал силу воздействия произведения на читателя, являющегося или участником, или свидетелем этих трагедий.

Ностальгия по родине у Мицкевича имеет принципиально иное идейное и художественное выражение. Поэт вспоминает прошлое не только затем, чтобы его картины запечатлеть в художественном слове, но и потому, что он *верит* в будущее своего народа, и прежде всего жителей его малой родины. Мицкевич использует для этого картины природы, которые выполняют две важные функции: идейную и психолого-аллегорическую. В описаниях он использует только настоящее время, которое помогает поверить в жизненную силу, реальность и долговечность существующего уклада и порядка вещей, описанных в «Пане Тадеуше»:

«... Dom mieszkalny...
Widać, że okolica obfita we zboże
I widać z liczby kopie, co wzdłuż i wszcz smugów
Świecą gęsto jak gwiazdy, widać z liczby pługów
Orzących wcześniej łany ogromne ugoru
Czarnoziemne, zapewne należne do dworu,
Uprawne dobrze na kształt ogromnych grządek:
Że w tym domu dostatek mieszka i porządek» [1, s. 10].

Милош прочитал «Пана Тадеуша» в раннем детстве и возмущился «неточностью описаний», но в то же время был очарован красотой стихов поэта. Настоящее понимание творчества Мицкевича придет в возрасте зрелом, в период написания прозаических эссе «Ziemia Ulro», «Dolina Issy», «Szukanie ojczyzny». Он отнесет поэзию Мицкевича к ценностям вечным, к источникам вдохновения. Отношение Милоша к наследию Мицкевича было по-настоящему творческим. Не случайно он так часто обращался к произведениям великого предшественника, интерпретировал их, использовал в собственном творчестве и особенно высоко ценил их язык и образную систему.

«Творческое воображение Мицкевича живет, преобразованным в творческом воображении Милоша. – Писал А. Завада. – Над эстетическими меандрами авангарда и модернизма переброшен мост неизменной в своей сути трактовки поэзии как речи, для которой историческое время является второстепенной случайностью» [6, s. 207].

Милош также не относит творчество Мицкевича к категории исторической. 113 лет, разделяющих поэтов во времени, не изменили значимости поэзии Мицкевича. Не случайно Милош довольно часто указывает на их сходство и даже употребляет местоимения «мы» и «наше»: «Там, где наши пуши, дома и подворья» («Gaftki gorsetu»); или «инкрустирует» свои стихотворения произведениями Мицкевича: «Кроме моего сердца, которое останавливается, кроме моего слова, которое умолкает»; «Замок на вершине Новогрудской горы»; «Лесным пригоркам нужны лесные воды» («Поэтический трактат»).

Как и у Мицкевича, лирический герой у Милоша выступает в различных проявлениях и ипостасях. Этим подчеркивается изменимость мира и человека. А. Фиут считает, что лирический герой у Милоша (отнесем эту характеристику и к лирическому герою Мицкевича) меняет «костюмы, маски, роли: неуловимый, он свободно измеряет время и пространство... в непрерывной игре уподоблений и отождествлений выражается неустойчивый и призрачный статус знаний о себе и других» [12, s. 29].

И все же лирические герои Мицкевича и Милоша при сходстве художественного воплощения имеют и существенные различия. У Мицкевича – это прежде всего «кресовянин», имеющий конкретное место жительства и действия: малую родину поэта – Новогрудчину. Не смотря на романтическую возвышенность и фантастичность, он конкретен своей локализацией: национальными приметами, культурой, обычаями и т.д. У Милоша – он в большей степени «человек мира», к малой родине – Шетейням (Литва)

он привязан воспоминаниями о детстве, о мире, которого уже нет. Этот герой познал многие страны, он много видел, много знает и к воспоминаниям относится в большей степени философски, с учетом временного интервала почти в 50 лет. «Утраченную» малую родину герой Милоша обрел в воспоминаниях и «сконструировал» ее в творчестве, поскольку в реальности ее уже не было. Поэтому эмоционально-лирический фактор автор подчинил фактору философско-пессимистическому: «Умершие поэты пусть коснутся струн» («Рождественская молитва»).

Исключение представляют картины природы. В их изображении Милош следует образцам творчества Мицкевича, которого он не только назвал «поэтом из соседней околицы», но и передал подобие чувств в восприятии и выражении красоты природы, которая на его родине в Шетейнях мало чем отличалась от природы Новогрудчины. Выразительным примером могут служить описания Свитязи Мицкевичем и озера без названия – Милошем.

У Мицкевича:

«Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszcza oczerniona,
A gładka jak szyba lodu.

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce...

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu» [7, s. 64].

У Милоша:

«W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne.
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne.
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.

I płytkich wód szept w jakimś mroku ciemnym.
I dno, na którym są trawy cierniste.
Mew czarnych krzyk, zachodów zimnych czerwień.
Cyranek świsty w górze porywiste.

Śpi w niebie moim to jezioro cierni.
Pochylam się i widzę tam na dnie
Błask mego życia. I to, co straszy mnie.
Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni» [13, s. 1].

Перспектива видения у озера каждого из поэтов различна. Мицкевич часто гулял вокруг него, знал местных жителей, которые в лесу собирали грибы и ягоды, знал рыбаков, с которыми беседовал и сам, и вместе с друзьями, и с Марылей. Это озеро имеет название, автору и читателю известно его место расположения, они хорошо знакомы с мифами и легендами, которые передавали их предки в качестве духовного наследия. Озеро Свитязь выступает у Мицкевича как своеобразный литературный герой, воплотивший в себе реальность с романтической возвышенностью и мифотворчеством (Свитязь – город с его величественной и трагической судьбой).

У Милоша озеро не имеет названия, но имеет романтическую таинственность, которая помогает автору в создании мифа детства и мифа малой родины, пережившей серьезные трагедии и катаклизмы. В его поэтических сборниках «Poemat w czasie zastygłym», «Trzy zimy», «Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada» и др. проблема малой родины, как и концепция личности литературного героя решается в свете катастрофизма. Малая родина превратилась в своеобразную утопию: ее конкретное существование прекращено, но не природой, а социальным строем, установившимся после Второй мировой войны. И поэт воспроизводит, конструирует ее в своем творческом сознании. Малая родина у Милоша лишена мицкевичевской конкретности – она романтический миф, quasi – воспоминание, «надвременная структура» маленького кусочка земли – Литвы, на которой поэт был счастливым в детстве.

«Na gęsich piórkach maczanych w inkauscie
Jeszcze pod lipą światło dzienne drżało.
W księgach to samo rządziło prawo

Poczęte z wiary, że piękność widzialna
 Jest małym lustrem dla piękności bytu.
 Polami wtedy żywi uciekali
 Od samych siebie, wiedząc, że wiek minie
 Zanim powrócą. Przed nimi ruchome
 Piaski, na których drzewo się zamienia w nic» [14, s. 25].

В поэзии Милоша, как справедливо отмечает А. Фиут, «совершенство описаний отдельных предметов и умение их сокращать визуально идет в паре с интерпретацией всей сцены с противоположных точек зрения. Причем эти точки зрения имеют значения равные как метафорические и познавательные... так дословные: интерпретация связана с движением глаз наблюдателя» [15, s. 15]. К сказанному следует добавить, что философия вечного движения от начала к концу, от рождения к смерти – это, согласно Милошу, удел не только всего живого, но и всего существующего. И в этом плане концепция Мицкевича «вижу и описываю» у Милоша трансформируется в концепцию «вижу, мыслю философски и описываю». Творческое воплощение проблемы малой родины у Милоша получает определенную направленность: от зрительного образа (реальные картины детства и юности) к воспоминаниям о них и на их основе – к составлению надвременных структур и моделей и, наконец, к философскому обобщению и осмыслению.

Тема малой родины Мицкевичем дается в противопоставлении: околица, в которой царит мир, благосостояние, спокойствие, и «остальной мир, залитый слезами и кровью». У Милоша малая родина – это рай, разрушенный социальным мироустройством. Он остается жить только в сознании поэта – человека с растревоженным сердцем и обеспокоенного и политической ситуацией на его родине, и брэнностью существования человека, утратившего в душе Бога.

На основании сказанного можно сделать следующие выводы:

– два великих представителя польской литературы – Мицкевич в XIX веке и Милош в XX веке – являются выходцами с одной «малой родины» – ныне соседствующих самостоятельных государств Беларуси (Мицкевич) и Литвы (Милош), в историческом прошлом единой страны Великого Княжества Литовского;

– несмотря на то, что принадлежали поэты к разным эпохам, в их жизни и творчестве можно наблюдать определенное сходство, оба любили родную землю и обоим пришлось быть изгнанниками – эмигрантами не по собственной воле;

– тема малой родины у обоих поэтов имеет три ракурса ее видения и воплощения в творчестве: эмоционально-фактический, гражданско-политический и философско-ностальгический;

– сохраняя подобие художественных принципов Мицкевич и Милош по-разному решали проблемы: а) героя (у Мицкевича – кресовянин, у Милоша – человек мира), б) взаимосвязи «малой» и «большой» родин с окружающим миром, в) функций природы и ее воздействия на человека, г) концептуальных и идейных решений, представленных в творчестве каждого из поэтов в контекстах времени жизни Мицкевича (первой половины XIX века), Милоша (второй половины XX века).

ЛИТЕРАТУРА

1. Mickiewicz, A. Pan Tadeusz / A. Mickiewicz. – Kraków, 1992.
2. Miłosz, Cz. Poezje wybrane / Cz. Miłosz. – Kraków, 1999.
3. Mickiewicz, W. Żywot Adama Mickiewicza / W. Mickiewicz. – Т. 1. – Poznań, 1980.
4. Лойко, О. Мицкевич и белорусская литература / О. Лойко. – Минск, 1959.
5. Wyka, K. Szkice literackie i artystyczne / K. Wyka. – Т. 1. – Kraków, 1956.
6. Zawada, A. Miłosz / A. Zawada. – Wrocław, 1996.
7. Mickiewicz, A. Wiersze / A. Mickiewicz. – Warszawa, 1972.
8. Zaleski, M. Zamiast o twórczości Czesława Miłosza / M. Zaleski. – Kraków, 2005.
9. Fiut, A. Czesława Miłosza portret przekorny / A. Fiut. – Kraków, 1994.
10. Chrzastowska, B. Poezje Czesława Miłosza / B. Chrzastowska. – Warszawa, 1982.
11. Miłosz, Cz. Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada / Cz. Miłosz. – Kraków, 1980.
12. Fiut, A. Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma / A. Fiut // «Pismo». – 1981. – nr 1.
13. Miłosz, Cz. Wiersze / Cz. Miłosz. – Wydawnictwo Młoda Polska.
14. Miłosz, Cz. Traktat poetycki / Cz. Miłosz. – Suwałki, 1981.
15. Fiut, A. Moment wieczny o poezji Czesława Miłosza / A. Fiut. – Warszawa, 1993.

О МОДЕЛИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Напомню классическую ситуацию из сферы художественного моделирования. В 1774 году Гёте написал роман «Страдания юного Вертера», в котором помимо, конечно, замечательной сентиментальной истории о страстной любви молодого человека к молодой даме есть такое признание героя: «Я ухожу в себя и открываю целый мир!» [2, с. 18]. Эти слова отражают спонтанный процесс моделирования художественной реальности, Гёте обозначил один из самых значимых путей художественного исследования человека – *путь в себя*. Этот путь по-разному будут эксплуатировать писатели *последетевских* эпох – от романтиков до экзистенциалистов, и не каждый из героев их произведений обретет этот путь, однако оставит свой след в жизни литературы и общества. Гётевский герой, погружаясь в свое Я, открывает читателю и свое Я, и мир, порожденный этим Я: он открывает бесконечные горизонты субъективного мира. Что означает это открытие? Это и углубленный анализ психологических состояний человека, и художественное выражение его внутренних противоречий, позволяющих судить о феноменальной сложности духа человека. В романе Гёте, в контексте времени, поставлен еще раз вопрос, который мучил человека со времени его осмысленного отношения к самому себе: *кто Я?* Мысль Гёте об открытии внутреннего мира, ее фундаментальность для эпохи Просвещения и раннего романтизма, ее актуальность, была по-своему определена Шеллингом и Шлейермахером. Следуя Шеллингу, можно сказать, что, погружаясь во внутренний мир человека, он (человек) сужает пространство внешнего мира и словно забывает об этом мире. Художник, занимаясь такой манипуляцией с человеком, со своим героем, *моделирует* то, что мы называем *личностью*. В сущности, писатель оставляет свои чисто эстетические задачи и вторгается в изучение общества. Он начинает забывать о внутреннем мире человека, его душе, которая, может быть, и составляет его суть. Художник увлекается моделированием реальной действительности, которая окружает человека и в которой он обретается. Вспомним, как *классичен* в этом смысле Даниэль Дефо в своем романе о Робинзоне Крузо. Такой принцип (скорректированный эпохой) станет особенно важным для писателей классического реализма. Своего героя они будут создавать в соответствии с законами общественного развития, они будут художественно исследовать и моделировать законы, которые порождают *личность*.

Шлейермахер же говорит о том, что человек, не найдя особого внимания к себе со стороны окружающих, не найдя должного внимания, погружается в самого себя так, что в конечном счете это свое Я пожирает самого себя. То есть складывается классическая ситуация *энтропии, смерти героя*. Смею напомнить, как классический герой Байрона Чайльд Гарольд, бесконечно переживая свое одиночество, исчезает из последней части поэмы. Он исчерпал свое существование; его страдания, не получившие сострадания, отклика в мире, привели его к символической смерти.

Конечно, трудно представить схематично тот богатейший художественный мир, который моделирует каждый художник. У каждого из них формируется своя теория моделируемого мира и практика его художественного создания. И каждая литературная эпоха рождает писателя, который, словно по каким-то законам высшей силы, аккумулирует ее духовное напряжение и в своем творчестве выражает то, что свойственно гениальному писателю – *встречу* художественных сознаний разных эпох. Не забывая о многих великих, талантливых и гениальных писателях в громаднейшем информационном пространстве от Античности до наших дней, можно вспомнить писателя эпохи Романтизма, который смоделировал такой художественный мир, который и отражает лабиринты духа своей эпохи, и плодотворно погружается в прошлое, и в какой-то степени предугадывает биение художественного мыслительного пространства будущего. Писателя прошлого, книги которого с интересом читают сегодня. Это Э.Т.А. Гофман. Изучая художественный облик и специфику его художественного мышления, эстетические положения, сформулированные им в «Жаке Калло», А.А. Гугнин справедливо замечает, что в этом своеобразном документе Гофман, в сущности, декларирует свою творческую стратегию, что «каждый настоящий художник создает свой собственный мир, живущий по созданным этим художником законам» [3, с. 35].

Мир гофмановского повествования и его героев, по сравнению, например, с раннеромантическим во многом сложнее потому, что в его произведениях утверждается другая структура мышления. Если Новалис в своем романе «Генрих фон Офтердинген» представляет мир, окружающий человека, как отпечаток бесконечного ритмического движения жизни, а человека как некую универсалию, если Ф. Шлегель в «Люцинде» захвачен идеей художественного фиксирования *ускользающего образа*, мысли, и он развертывает, показывает «механизм» этого движения, то Гофман в «Серрапионовых братьях» показывает мир объективной реальности и реальности «другого» мира, существующего параллельно, симультанно с первым. У Гофмана мир в привычном для нас понимании расширяет свои границы за счет того, что в пространство этого мира включается пространство мира «другого».

Для русской литературы всегда было важным смоделировать такое духовное пространство своего героя, которое бы показало и глубину внутреннего мира, и его живой интерес к социуму, и его национальную неповторимость, смоделировать то состояние *русской души*, феномен которой пытаются понять не только иностранцы, но и сами русские.

Проблема *русской души* привлекает к себе исследователей не столько своей загадочностью, как иногда ее представляют, сколько тем, что она необыкновенно многомерна и процессуальна. Она чрезвычайно интересна в своем диахроническом и синхроническом выражениях. Ведь каждая эпоха в своем развитии дает представление о духовном напряжении, каждый период жизни русского общества помнит архетип национального сознания и по-своему эксплуатирует его в контексте современности. Сама проблема зародилась в сознании русского человека, когда он сам себя стал *мыслить русским* человеком. Это не означает, что он полагал себя *сверхособенным* человеком, но он понимал свою принадлежность к Родине, своему родовому пространству, своим родовым нормам и обязательствам. Когда автор «Слова» восклицает: «О Руская земле! уже за шеломянемь еси!», это означает не символическое погружение в другой мир, который можно воспринимать абстрактно, а *реальное* ощущение себя в *чужом* мире, в котором (в границах которого) происходит осознание себя частицей этнос-единства. Путешествие в мир другой, познание *иномирия* способствует пробуждению ностальгического чувства по своему миру. В самоидентификации заключается великий процесс одухотворения личности, человека. Осмысление себя частью Целого (частью культуры) означает *мировоззренческий эгоцентризм* (Я познаю мир, я сообщаю себе то, что я увидел, узнал, с чем познакомился, что теперь, сейчас переживаю). Жизнь человека, героя литературного произведения – это бесконечное путешествие в чужой (окружающий его) мир и свой собственный. В чужом мире он (человек, герой) взрослеет мировоззренчески. Он сталкивается с обществом, его законами. Может быть, он даже духовно взрослеет, но все-таки настоящая духовная зрелость творится самим человеком, его колоссальной работой над собой, совершенством внутреннего мира, его красоты. Все-таки зеркалом духовного прозрения и зрелости является собственный мир человека. Однако возникает вопрос: каковы же параметры этого духовного совершенства? Все зависит от самого человека, его воли к духовному совершенству. Совершая путь в чужой мир, человек (герой произведения) попадает, условно говоря, в *экзотический* мир. Он живет законами этого мира, но постоянно мучается миром, который вынужден покинуть, покидать. Это *эйдетический* мир. У Бунина есть стихотворение «Ночлег», которое написано вдали от родины (пометка: Индийский океан), где достаточно четко обозначено стремление человека вернуться *домой, в родовую среду*. И показано это духовное родство с родиной, миропонимание чужого мира с позиций своего «родового гнезда».

А ранним утром, белым и росистым,
Взмахни крылом, среди листвы шурша,
И растворись, исчезни в небе чистом –
Вернись на родину, душа! [1, с. 116].

Экзотическое пространство для писателя, героя литературного произведения – это пространство вне-его-Бытия. Оно абстрагируется, идеализируется. Оно представляется как нечто существующее, но нереальное. Оно всегда амбивалентно: в нем соединяются крайности бытийного мира и противоположности представлений. Оно *конечно* по отношению к миру (собственному) (бытийному) поэта и *бесконечно* в его фантазиях. Это мир *возможного* и бесконечных ожиданий. В «Грозе» Островского *внебытийный* мир Кабанихи – это мир слухов и представлений. Это темное экзотическое пространство моделируется для усиления страха перед жизнью, для оправдания темного алогизма этого мира. Это пространство *трансцендуального* мира, в котором возможен расцвет бездуховности. Вспомним А.П. Чехова 1890-х годов. Эти годы заставляют Чехова-художника обратиться с вопросом к интеллигенту, задуматься над тем духовным брожением, которое так ярко характеризует атмосферу российской жизни конца XIX столетия. В эти годы писатель не только задается вопросом об отношении интеллигенции к жизни, но уже со всей очевидностью утверждает в своих произведениях, что интеллигенция гибнет под напором пошлости жизни, от духовного разобщения людей. Появляется ряд произведений, герои которых страшатся «обыденщины», смеются над ней, презирают ее и в то же время сами попадают в ее тиски. «Мне страшна главным образом *обыденщина* (*курсив мой*. – В. Г.), от которой никто из нас не может спрятаться», – заявляет Дмитрий Петрович Силин, герой рассказа «Страх» [4, с. 164].

В эти годы появляется рассказ Чехова «После театра», в котором на малом повествовательном пространстве моделируется особый мир молодой девушки, в жизни которой почти ничего не произошло, быть может, кроме того, что она вернулась из театра, где давали «Евгения Онегина» и страстно захотела стать такой, как Татьяна. Она хотела быть такой же, как Татьяна, чтоб ее любили, чтоб она страдала. Кажется, что А.П. Чехов готов предложить читателю один из вариантов *трансцендуального* мира, раскрыть один из путей *омещивания* среднего интеллигента, как вдруг – катастрофическая фраза: «Господи! Господи! Господи!» Фраза «Господи!..» – это коммуникативный разрыв с миром пошлости и обыденщины.

Она сигнализирует о нарастании мощного чувства, эмоционального взрыва, о возвращении героини в тот мир, в котором она жила до театра. Теперь он для нее своего рода *экзотика*. Он *вспоминаемый* мир. Такое движение мысли в какой-то степени дает представление о *русской духовности*, о ее сложном процессе, об ее алогичном рационализме. После театра Надя возвращается к жизни *до театра* и, наверное, в этом ее трагедия. Она понимает, что *до театра* – это серые будни, после театра – сплошные иллюзии. И все-таки ее эйдетицизм теперь окрашен светом нравственного преображения, духовного прозрения.

В стихотворениях Бунина эмигрантского периода «русские ночи» – это *эйдетическое экзотическое* пространство, это *возвращение* в родовое лоно памяти. Мир меняется, но ядро воспоминаний – Родина – как некая экзотика. Теперь уже «чужая», но одновременно неотделимая от памяти поэта. Можно говорить о том, что мышление Бунина, со временем, с развитием творчества и с течением жизни, завершает своеобразный ментальный круг. Его *возвращение* на Родину определяется тем, что в эмиграции Бунин преодолевает свой *мировоззренческий эгоцентризм* и развивает «плюральное сознание» или выходит на *теоцентризм*. В знаменитом стихотворении «Ледяная ночь, мистраль...» *Я* и *Бог* – как две онтологические оппозиции. *Я* – это стремление к коммуникации, создание коммуникативного канала на фоне ледяного пространства. *Бог* – это отсутствие коммуникации. В стихотворении демонстрируется, условно говоря, хронотопический разрез *экзотического*. *Ледяная ночь* – это: сейчас, здесь, а в большей степени *Там, далеко*. В конечном счете: *Вокруг, Нигде* и на краю *Ничто*. Ассоциаций много, но совершенно очевидно то, что *ледяная* – это слово, вынесенное из подсознания, хранилось в памяти. Это слово стало началом повествования, размышления, ассоциаций о себе и Боге, о *Я* и *Вселенной*. Вектор мысли лирического героя Бунина неустойчив, он словно пульсирует: *Я-Мир-Вселенная – Бог*. Однако этот вектор имеет совершенно четкое направление: преодоление близости *Ничто*, преодоление разрыва с Богом, потому что именно отсутствие Бога и являет *Ничто*. Стихотворение Бунина подобно молитве, в которую погружается лирический герой. Он теряет связь с миром («никого в подлунной нет...»), но присутствие Бога позволяет ему обрести духовную поддержку и ощутить полноту Бытия (Лейбниц).

Сюжет этого стихотворения чрезвычайно интересен не потому, что здесь изображается эйдетическое экзотическое пространство, и не потому, что здесь изобразительные перспективы достаточно выразительны, и не потому, что автор мыслит космическими картинками, а потому, что кинетическим стержнем является *диалогическая симультанность оппозиций*: *Бог* (как присутствующее Бытие) и человек. И.А. Бунин в этом коротком стихотворении выразил необыкновенное психологическое напряжение человека, его стремление к осознанию своей *одухотворенности* Его *присутствием*.

Пути и принципы моделирования художественного мира, конечно, самые разные. Об этом и сигнализируют наши попытки осмысления некоторых художественных ситуаций в произведениях Гёте, Гофмана, Чехова, Бунина. Только следует заметить, что моделирование в художественных текстах существенно отличается от моделирования в точных науках, где моделируются системы, структуры. Писатель моделирует пространство духа человека, уникальное само по себе и не подвластное точным законам, законам механики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин, И.А. Собрание сочинений. В 4 т. / И.А. Бунин. – Т. 1. – М.: Правда, 1988.
2. Гёте, И.В. Страдания юного Вертера / И.В. Гёте; издание подготовил Г.В. Стадников. – Санкт-Петербург: Наука, 1999.
3. Гугнин, А.А. Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы: Сб. статей под ред. А.А. Гугнина. – Вып. 10. – М., 2001.
4. Чехов, А.П. Собрание сочинений. В 8 т. / А.П. Чехов. – Т. 5. – М., 1970.

И.Л. Лапин

МАРИО ВАРГАС ЛЬОСА: К ПОРТРЕТУ НОБЕЛЕВСКОГО ЛАУРЕАТА 2010 ГОДА

За более чем вековую историю Нобелевской премии по литературе ее обладателями становились 107 авторов. Представители Латинской Америки в их числе оказываются лишь после второй мировой войны: 1945 год – чилийка Габриэла Мистраль, 1967 год – гватемалец Мигель Анхель Астуриас, 1971 год – чилиец Пабло Неруда, 1982 год – колумбиец Г. Гарсиа Маркес, 1990 год – мексиканец Октавио Пас, 2010 год – перуанец М. Варгас Льоса. И если в целом ряде других случаев ее присуждение может показаться продиктованным не совсем литературными соображениями, то каждый из этого предельно суженного круга писателей континента – знаковая индивидуальность, этапное явление в искусстве слова

не только Нового света. Постараемся хотя бы в самых общих чертах наметить наше, исключительно частное, видение творческих ориентиров последнего на сегодняшний день нобелевского лауреата.

Сделать это и просто (объемный, выразительный материал предоставляют как сам Варгас Льюса, так и сотни его исследователей во всем мире), и сложно (последовательно неконформистский вектор его личностной позиции в то же самое время вызывающе переменчив в выборе объектов нацеленности, что, естественно, провоцирует сумбур, удивительные метаморфозы оценок сторонниками-противниками). Можно предположить, что не в последнюю очередь неоднозначность гражданско-политических приоритетов вместе с многоуровневой емкостью и непрозрачностью художественных предопределили тот факт, что высшей литературной премии он удостоился далеко не с первой номинации. Даже в официальной презентации нобелевским комитетом нового лауреата улавливается намерение как-то «подпрямить» его, идеологически «причесать». Получилось, писатель награждается «за развернутую панораму властных структур и бескомпромиссное воплощение сопротивления, бунта и поражения индивида». Все вроде бы верно, только почему-то нам как и, если судить по откликам на центральный сегмент его творчества – романы, миллионам разноязычных читателей куда более привлекательными видятся стимулируемые ими сомнения, гуманистические искания, а не какие-то завершенные «воплощения».

Свою первую, еще школьную, премию Хорхе Марио Педро Варгас Льюса (родился 28 марта 1936 года) получил в 1952 году за пьесу «Бегство Инки». В последующие полвека им будет создан неповторимый и узнаваемый собственный мир в слове (законмерно, что крупное современное издательство «Альфагуара» выпускает отдельную серию «Библиотека Марио Варгас Льюса»). Это и художественные произведения (шестнадцать романов, рассказы, повести и драмы для взрослых и детей); и серьезные исследования-размышления о творчестве ключевых авторов разных народов и эпох; и острые публицистические выступления по самым актуальным вопросам национальной и международной жизни. На таком длинном и успешном творческом пути не могли не множиться все более солидные награды, и к своему семидесятипятилетию писатель подошел, пожалуй, с максимально возможным букетом престижнейших премий, титулов, званий. Однако у всякой громкой славы есть и своя оборотная сторона: каждый очередной всплеск не столько обогащает портрет обласканного ею героя, сколько подспудно подрисовывает ему близкие организаторам мероприятий черты. К чести Варгаса Льюсы, он умеет оставаться самим собой в столь частых ситуациях выбора между кем-то быть или кем-то слыть. Но вот у тех его исследователей, кто стремится быть беспристрастным, возникают дополнительные трудности, а возможно, и стимулы для нового и нового внимательного прочтения, взаимосоотнесения всего созданного писателем.

Однако и на этом пути непросто выйти пусть даже к эскизным наброскам портрета творческого феномена по имени Марио Варгас Льюса. Мы сталкиваемся с настолько объемным, разноречивым и красноречивым материалом, что просто обязаны, с одной стороны, не пасовать перед приснопамятным «нельзя объять необъятное», а с другой, не обольщаться внешне бесспорными, в том числе прозвучавшими у самого писателя, послылками. Ведь предельные искренность и открытость, профессионализм и пронизательность, порой жесткость суждений и самооценок у него никогда не тяготели к однозначной категоричности. Не терпевший догматизма и фетишей в жизни, он не допускает безапелляционных высказываний – будь то в художественной, научной или публицистической форме. Сколь говорящими ни были бы отдельные сегменты его произведений и строгими определения, Варгасу Льюсе удается творить своего рода синергетическое пространство, в котором что-то невысказанное значимо для его смысловой целостности не менее сказанного. Так и с образом самого писателя: только что он казался одним, а приглядишься – уже совсем иной. И дело не в его размытости, а в нашей обязанности не тонуть в частности.

Взять хотя бы такое. Еще начинающим автором, знакомя старших коллег с рукописью романа «Зеленый дом», Варгас Льюса обращает внимание на некоторые странности во взаимоотношениях с собственным произведением. «Сначала я работал над этими историями по отдельности. Но далее в процессе создания романа, – недоумевает он, – все они каким-то неуловимым даже для меня самого образом начали растворяться одна в другой» [1, с. 95]. Публикация им первого романа «Город и псы» (1963) и завершение в 1964 году работы над «Зеленым домом» в основных чертах обозначили формирование индивидуальной художественной платформы, расширяемой и обновляемой в дальнейшем. Для исследователя внешне все сходно с тем, что на примере собственного творчества подметил другой перуанский автор: «Каждый роман – созидание отдельного мира, первоначало которому задается властью слова» [2, с. 299]. Однако в романах Варгаса Льюсы привычное выявление характера стабилизирующего и подвижного начал, тем более – их соотносительности в конкретном произведении, осложнено изначально: слишком серьезным оказывается давление того самого «неуловимого».

К глубинным ориентирам художественного мира произведений писателя не удастся подойти через простое постижение их сюжетно-композиционной и языковой специфики. В общей архитектонике его романов каждый из сегментов (включая и характеры персонажей) одарен своего рода незавершенностью, перспективой развития, открытостью для взаимодействия-взаимобогащения не только друг с другом, но и с читателем. Иными словами, не обладая исходной завершенностью, каждый текст, тем не менее, задает

отдельную креативную программу, в соответствии с которой уже усилиями читателя оживает художественный смысл произведения. Наша наука еще только ищет возможные пути истолкования данного феномена. Даже известные идеи Ю. Лотмана о вторичной знаковой системе, или У. Эко о создании писателем легко ожидаемой рецептивной траектории, как нам кажется, ведут в несколько ином направлении. Возможно (ведь мы имеем дело с искусством слова) следует еще раз вспомнить «Слово в романе» М. Бахтина: «...отрыв слова от действительности губителен для самого же слова: оно хиреет, утрачивает смысловую глубину и подвижность, способность расширять и обновлять свой смысл в новых живых контекстах и, в сущности, умирает как слово, ибо значащее слово живет вне себя, то есть своей направленностью вовне» [3, с. 166]. Почему бы не предположить, что только исходя из понимания того, что печатное слово (роман как вариант) – это остановленное слово, образно говоря, спящая царевна, разбудить которую можно лишь проникновенным чувством, возможен по-настоящему современный литературный симбиоз действительности-автора-произведения-читателя (исследователь как вариант).

Настроенность на такую волну просматривается не только в романах Варгаса Льосы. Неоднозначный и не менее весомый материал к его портрету можно найти в интервью, автобиографических справках, творческих комментариях, но что не всегда подмечается, в подборе имен и глубоких оценках творчества других писателей, художников, мыслителей. Один из последних примеров – вышедшая в 2001 году книга его эссе «Язык страсти». Это о многом говорящее название дал помещенный в ней эскиз творчества мексиканского писателя и философа О. Паса. Вовсе не только о нем слова: «...Октавио Пас, поэт и прозаик, открытый всем духовным влияниям, гражданин мира, если таковые имеются, в той же мере был подлинным мексиканцем. Хотя, клянусь, у меня нет ни малейшего представления, что под этим подразумевается. Я знаю многих мексиканцев, и не найти двух схожих между собой, так что относительно национального своеобразия всецело разделяю суждение самого Октавио Паса: «Пресловутые поиски национальной идентичности – всего лишь досужие домыслы ученых, а временами еще и пожива для безработных социологов» [4, с. 238]. Такие вот оговорки, и это только об одной из необозримого ряда проблем, которыми живет и о которых размышляет писатель.

Как ни сложно подойти к портрету Марио Варгасы Льосы – личности, художника, мыслителя, работа эта, в чем и видим суть наших заметок, выполнима лишь в условиях неспешности и объективности. В русскоязычной литературе уже сложилась идущая еще из советских времен традиция исследований заметно идеологизированного и обобщенного характера. Наблюдаются также и обновительные, экспериментальные тенденции преимущественного акцентирования узко обозначенных сторон и качеств. В определенной мере сочетающим оба подхода можно считать информационно насыщенный очерк М. Надъярных, вошедший в заключительный том академического издания «Истории литератур Латинской Америки» [5, с. 622 – 664]. Тем не менее, Марио Варгаса Льосу еще предстоит открывать снова и снова, каждым новым штрихом выверяя и уточняя общий замысел портрета. У Чингиза Айтматова, не раз признававшегося в духовном родстве с латиноамериканскими писателями, есть предельно емкие слова: «...все люди, вместе взятые, есть подобие Бога на земле» [6, с. 436]. Нет богоподобного человека, но и нет сообщества землян, если игнорируется хотя бы одна, для кого-то самая неприметная, индивидуальность. Не об этом ли пишет Варгас Льоса?!

ЛИТЕРАТУРА

1. Apendice. Mario Vargas Llosa. // Primer encuentro de narradores peruanos. – Lima: Latinoamericana Editores, 1986.
2. Gutierrez, M. La invencion novelesca / M. Gutierrez. – Lima: Fondo Editorial de UCH, 2008.
3. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975.
4. Vargas, L.M. El lenguaje de la pasión / L.M. Vargas. – Méjico: Aguilar, 2001.
5. Надъярных, М.Ф. Марио Варгас Льоса / М.Ф. Надъярных // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.
6. Айтматов, Ч. Буранный полустанок. Плаха / Ч. Айтматов. – М.: Профиздат, 1989.

Ю.В. Стулов

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ И СОВРЕМЕННЫЙ АФРОАМЕРИКАНСКИЙ РОМАН

Расцвет мультикультурализма пришелся в США на середину 1980-х годов. Благодаря достижениям движения за гражданские права, вовлекшего в свои ряды миллионы американцев разного цвета кожи, верований, пола, возраста, общество на юридическом уровне закрепило права личности и обеспечило новые возможности этническим и прочим группам, которые на протяжении столетий подвергались унижениям и всяческим формам дискриминации. Различия и противоречия между ними, которые долгое

время замалчивались или игнорировались, стали предметом бурных общественных дискуссий и привели к тому, что концепция национального единства, выраженная в идее «плавильного котла», претерпела серьезные изменения, превратившись в идею «салатной миски», а затем и «пиццы». Признавая принцип плюралистичности, множественности, новейшая культура США вместе с тем демонстрирует и обратный эффект – фрагментарности, потери целостности и цельности, что находит свое отражение как в содержательном плане, в том числе в проблеме героя, так и в формальных изысках современных художников. В отличие от предшествующего периода с его выделением доминантной культуры как образцовой, мультикультурализм подчеркивает ценностные ориентации отдельных групп и сообществ, а в своей радикальной форме, по мнению Луиса Менанда, настаивает, что «наши воззрения и суждения могут быть только функциями того, кто мы есть, – нашего «положения субъекта» [1, р. 346]. Соответственно доминантная культура обвиняется в европоцентризме, утверждении патриархальных воззрений, сексизма, расовых предрассудков, о чем свидетельствует почти полная монополия белых писателей-мужчин англосаксонского происхождения на репрезентацию в американской литературе на протяжении всей истории американской литературы едва ли не до последних десятилетий XX века.

Среди основных факторов, определивших влияние мультикультурализма на жизнь современного общества проф. С.П. Толкачев совершенно справедливо выделяет внутреннюю политику тех или иных стран, которые «вынуждены изыскивать новые законы внутреннего общежития, связанные, в первую очередь, с кодексом политкорректности и стремлением совместить культурные и этические потребности огромного числа народностей (США, Великобритания, многие европейские государства)», а также «политэтнический контекст жизни той или иной страны» [2, с. 20]. Бурные события 1960-х годов показали, что американское общество более не намерено терпеть угнетение и бесправие огромного числа своих граждан и требует перемен, которые выразились в том числе и во всплеске мультикультурализма. Большую роль в избавлении общества от расовых и гендерных стереотипов сыграли антисегрегационные институты, в первую очередь, Верховный суд США, который, начиная с 1954 года, принял целую серию законов, которые запрещали расовую, а потом и гендерную дискриминацию, что привело к серьезным сдвигам в общественном сознании.

Нельзя не остановиться на соотношении понятий «мультикультурализм» и «этнические литературы», поскольку эти понятия нередко употребляются едва ли не как тождественные, что, на наш взгляд, неверно. Мультикультурализм – явление последних десятилетий XX века, в то время как некоторые этнические литературы имеют уже длительную историю и сформировали свой литературный канон. Не уходя далеко в генеалогию афроамериканской литературы, достаточно упомянуть, что первые произведения афро-американцев возникают уже в XVIII веке. Первой общепризнанной черной поэтессой стала Филис Уитли (1753–1784), чье творчество показало самобытность ее голоса как афроамериканки и заложило основы развития афроамериканской поэзии. К концу XX века афроамериканская литература стала одной из наиболее интересных и важных ветвей национальной литературы США, в то время как такие явления литературы мультикультурализма как азиатскоамериканская, италияноамериканская и т.д. только начинают формировать свой канон, к тому же в большой степени опираясь на язык предков. Для афроамериканцев английский язык является родным и единственным, хотя и имеет свои специфические черты, выражающиеся в так называемом «черном английском» как диалекте американского варианта английского языка. Вместе с тем эпоха мультикультурализма открыла доступ к афроамериканской литературе широким читательским кругам, обеспечив возможности публикаций, рекламу, продвижение на книжном рынке, включение произведений черных американцев в университетские курсы, что в США является знаком академического признания.

А.В. Вашенко верно определяет специфические черты этнодискурса: «наличие и утверждение ценностей своей культуры; присутствие специфических разновидностей героя (оригинальных по сути), конфликта и сюжета, отражающих этнокультурные «вертикали»; наличие соответствующих приемов повествования». В результате в этнодискурсе «мультикультурализм ...служит именно задачам самоопределения художника» [3, с. 27]. Именно этим определением мы и будем пользоваться при анализе современной афроамериканской литературы.

1970–90-е годы отмечены бурным всплеском литературы черных женщин. В то же время нельзя не заметить, что значительные произведения, написанные писателями-мужчинами, оказались на периферии внимания читающей публики и критики. Уже то, какой упор делался на публикации книг черных писателей, свидетельствует о политическом подтексте явления. Чарльз Джонсон, один из крупнейших современных афро-американских писателей, философ, мыслитель, обладатель двух Пулитцеровских премий, пишет о том, что на самом деле «в 1980-е гг. не было ничего, что напоминало бы формальную полемику между черными писателями-мужчинами и женщинами. Что было в действительности, так это согласованные усилия литературного мира продвинуть творчество черных женщин (многие из которых достаточно посредственны) по сравнению с черными писателями-мужчинами. Вы должны понять, что с исторической точки зрения черные мужчины представляли собой большую опасность для белых муж-

чин, чем черные женщины; эта ситуация уходит к первым дням рабства в Америке. Для белого черный мужчина – соперник: в том, что касается и работы, и женщин, и т.д. Поэтому для белых было нетрудно поддержать черных женщин, а не черных мужчин» [4]¹. Издательства вкладывали огромные средства в продвижение афроамериканских писательниц, игнорируя мужской голос.

Гендерное неравенство на протяжении всей истории афроамериканцев было постоянным источником напряжения во взаимоотношениях мужчин и женщин и не могло не стать одной из важнейших тем в творчестве черных писательниц, которые вынуждены были пройти через болезненный процесс признания со стороны читающей публики и критики, упорно отказывавшихся видеть в них художников. К. Тейт безусловно права, настаивая на том, что «нигде в Америке социальное пространство (the social terrain) не является более сложным и противоречивым, чем там, где пересекаются расовое меньшинство и так называемый слабый пол» [5, р. xv]. Понятно поэтому, почему главной их темой становится воспевание красоты, стойкости и мужества черной женщины. Создавая ее положительный образ, афроамериканские писательницы одновременно отстаивали радикальную программу развития литературы черных американцев, показывая взаимопереплетение проблем расы, класса, гендера и сексуальности. Им удалось свести воедино наиболее актуальные вопросы, которые должно было решать общество, подчеркивая при этом свой вызов европо-американскому культурному империализму через утверждение своей групповой и личной идентичности как «инаковой» с точки зрения культуры и истории. В своих произведениях они по-новому рассматривают конструкцию понятий «белый», «черный», отношений власти/силы, доминирования/угнетения, взаимоотношений женщин между собой, сексуальности, гомофобии и связанных с ними проблем, делая это на беспрецедентно высоком художественном уровне. Этим объясняется огромный резонанс их творчества, вызвавший рост издательств, печатающих произведения афроамериканских авторов, увеличение количества журналов, газет, передач на радио и телевидении, критической литературы, исследующей тенденции в развитии литературы афроамериканцев, введение курсов афроамериканской литературы в университетах, появление кафедр и центров афроамериканских исследований.

Среди наиболее актуальных вопросов современного американского литературоведения и соответственно всех, кто занимается изучением и преподаванием американской литературы во всем мире, стала проблема канона, которая вышла на передний план в последние десятилетия, что связано со значительными изменениями в общественно-политической и культурной жизни мирового сообщества, которое, с одной стороны, стремится к преодолению границ и барьеров, а с другой, судорожно реагирует на тенденцию к дальнейшей фрагментации, проявляющейся как в отношении групп (этнических, расовых и т.д.), так и отдельной личности, складывающейся из мозаики составляющих ее элементов. Результатом стал выход таких солидных изданий, как «Нортоновская антология американской литературы», «Хитовская антология американской литературы» и других антологий, осуществленных группами виднейших американских литературоведов и критиков, представляющих различные школы и направления литературоведческой мысли. Они отражают современное состояние канона и включают тексты, которые, по мысли составителей, выдержали испытание временем в силу своей содержательности и несомненных эстетических достоинств, благодаря чему они привлекли внимание читателей в разных странах мира, преодолев границы собственной страны.

В результате потребовалось пересмотреть основные концепции и заново определить ключевые термины, которые включают отношение и позиции так называемых литератур меньшинств, которые включают в себя различные социальные и этнические группы. Литературы афроамериканцев, индейцев, азиатскоамериканцев ищут выход на авансцену литературного процесса, подвергая канон существенным трансформациям. Достаточно отметить, что новейшая афроамериканская литература превратилась в одну из наиболее динамичных ветвей американской литературы и ее «экспортный» продукт, так как сконцентрировалась на индивиде, который отчаянно пытается разобраться с хаосом жизни эпохи позднего капитализма, и смогла найти адекватные художественные формы для исследования проблем рабства, расизма, черных и белых мифов и стереотипов. Создание крупных издательств, специализирующихся на издании произведений мультикультурных и этнических авторов, способствовало усилению их присутствия в каноне. А тот факт, что современная афроамериканская литература приветствует человеческие усилия, направленные на достижение истинного равенства наций, групп и людей, что соответственно выражается в каноне, свидетельствует о серьезности процесса пересмотра канона и проблемы репрезентации. Как справедливо замечает известный афроамериканский мыслитель Корнел Уэст, которого чрезвычайно волнует вопрос о стремительной унификации американской культуры, если не остановить этот процесс, то «мы как нация исчезаем, потому что мы становимся уникальностью. У нас одни вкусы, мы все высказываемся в пользу одного и того же» [6, р. 19].

Очевидно, что до недавнего времени академический литературный канон в США был эксклюзивным: «общие представления о нашем образе жизни» представляли лишь один фрагмент американского

¹ Здесь и далее по тексту – перевод автора.

общества; «канонизация» распространялась только на литературу основного потока, в котором преобладали только мужчины-писатели с белым цветом кожи. Нельзя не согласиться с К.У. Эппиа, который прямо говорит, что «политика англосаксонского национализма исключала афроамериканскую культуру из официального американского канона» [7, р. 287]. Однако это мнение можно с таким же успехом отнести и к другим культурам американских меньшинств. Можно сделать вывод о том, что до недавнего времени канон служил разделяющим фактором, отсекавшим мультикультурную литературу.

Среди других разделяющих факторов следует упомянуть и пол. Абсолютное большинство канонизированных в недавнем прошлом авторов были белыми мужчинами. Даже белые женщины были весьма относительно представлены в каноне, хотя среди наиболее значительных писателей последних столетий были и Эмили Дикинсон, и Эдит Уортон, и Маргарет Фуллер, и Анаис Нин, и целый ряд других выдающихся писательниц.

Если же взглянуть на этнические литературы, в частности, афроамериканскую, то сразу становится ясно, что на протяжении двух веков «выдающиеся литературные произведения», то есть те, которые вошли в антологии, были, как правило, гомогенными: в этих произведениях почти отсутствовали женщины и представители маргинальных групп. Сами условия жизни и принятые нормы не позволяли женщинам принимать активное участие в литературном процессе. Ситуация начала меняться лишь в 1960–70-е годы, когда появилась чрезвычайно талантливая группа черных женщин-писательниц, которые нанесли серьезный удар по однородности и монолитности афроамериканской литературы. Стало очевидным, что «нет более единого канона, но есть много канонов. ... Литературную историю продолжают осторожно писать, но сейчас это история, которая пересекается с другими историями, затрагивающими политику, экономику, взаимоотношения рас, роль женщин в обществе и многое другое» [8, р. xi]. Сама проблематика и высочайший уровень женской афроамериканской прозы не могли не привлечь пристального внимания как обычного читателя, так и литературной критики, которая до этого заключала этнические литературы в некое подобие культурного гетто. Весьма созвучным времени оказалось то, что в афроамериканской литературе, как, впрочем, и в мультикультурных литературах, серьезное внимание уделяется тем аспектам личности, которые, по мнению М. Фуко, «позволяют индивидам ... повлиять на свое тело, душу, мысли, поведение и способ существования, чтобы достичь определенного состояния счастья, чистоты, мудрости, совершенства или вечности».

Путь к признанию и участию в формировании канона был сложным для черных женщин-писательниц. Исторические и культурные стереотипы исключали их из процесса создания литературных произведений. Писательницам пришлось доказывать, что их произведения являются произведениями искусства. Однако у них была традиция, на которую они могли положиться. Филис Уитли, Соджорнер Трут, Нелла Ларсен, Энн Петри и другие черные писательницы демонстрировали писательский потенциал черных женщин, который до этого сводился обычно только к черной музыке. Однако к разительным переменам по отношению к черным женщинам-писательницам привело творчество Зоры Нил Хэрстон, которая направила внимание черных женщин-писательниц на вопросы идентичности черной женщины, четко отличающейся от чьей-либо еще идентичности. Отразив сложность и уникальность черной женщины, она также показала всю глубину их растерянности и боли. Более того, она выделила множественность их судеб: все ее героини шли своими путями. Хотя ее собственный путь к литературной канонизации оказался чрезвычайно тернистым, она оказала огромное влияние на новое поколение афроамериканских женщин-писательниц, дав им четкую идеологическую установку и художественную форму литературных произведений, направленных на развитие устных традиций творчества черных женщин. На примере использования черного фольклора она учила их, как сохранить свою самобытность, не замыкаясь в этническом культурном гетто. Под ее влиянием афроамериканские писательницы бросили вызов власти черных мужчин-писателей и изменили литературный канон, создав школу афроамериканских женщин-писательниц.

Эта школа основывается на целом корпусе текстов, создаваемых в течение двух веков, и включают таких разных авторов, как Эллис Уокер, Глория Нэйлор, Поль Маршалл, Тони Кэйд Бэмбэра, Джун Джордан, Тони Моррисон, Терри МакМиллан и многих других. Они отказываются быть заключенными в рамки гетто и отрицают стереотип женщины как пассивного существа, подчиняющегося мужчине. Пересмотр патриархального канона оказался неизбежным. Но при этом возникает вопрос: ведь существует целый ряд других меньшинств, которые также жаждут быть представленными в каноне. Является ли канон открытым новым тенденциям, или он все-таки является результатом отбора, основанного на читаемости текстов, их использовании в академической среде, их влиянии на литературный процесс в целом? Даже беглое знакомство с произведениями, включенными в новейшие антологии, показывает, что это происходит лишь частично. Требуется, помимо всего прочего, время, которое позволит выяснить истинное значение той или другой литературной фигуры, того или иного произведения. Все это делает чрезвычайно важным необходимость внимательного изучения литературного процесса, дабы верно оценить новые явления, новые имена, новые подходы. Ведь даже в афроамериканской литературе нет одного

понимания «черноты», одного отношения к окружающему миру, о чем свидетельствует творчество новейшего поколения афроамериканских авторов, которые теперь включают в себя и азиатоафроамериканцев, афроамериканцев с индейскими корнями и т.д.

Происшедшие изменения в положении мужчины в общественном сознании нашли свое отражение в достаточно противоречивом (с гендерной точки зрения) творчестве черных писателей-мужчин. Обнаружив, что женщина больше не согласна на роль безголосого, бесправного существа, они оказались в трудной ситуации, будучи не всегда в состоянии примириться со своим новым статусом. Теперь они ощутили опасность не только со стороны белых мужчин, отношения с которыми всегда были драматичными в силу сложившихся стереотипов на уровне подсознания, но и со стороны черных женщин, которые осмелились поднять голос как против расизма, так и против сексизма. Черные мужчины выступают против навязывания им масок жестоких животных, удовлетворяющих только свои страсти и стремление к власти, которое в силу невозможности своей реализации в условиях расистски настроенного общества находит выход в агрессии и дегуманизации окружающих. В подобной ситуации любовь превращается в сексуальное насилие, забота – в подавление партнера, дом – в арену непрекращающейся, изнурительной и бесплодной борьбы. Многие произведения таких писателей, как Ишмаэл Рид, Чарльз Джонсон, Эл Янг показывают опасность такого подхода. Эти авторы утверждают неправомерность столь упрощенного взгляда на жизнь, что выражается в романах-пародиях («Побег в Канаду» И. Рида), широко использованном пастиша, саркастическом взгляде на историю («Путь через Атлантику» Ч. Джонсона).

(Ре)презентация маскулинности в афроамериканской литературе, что является одной из задач романистов, принадлежащих к этой группе писателей, несет при этом особую нагрузку, поскольку неизбежно затрагивает такие сложные вопросы, как отношения между доминантной культурой и культурой меньшинства, приоритет расового начала над гендерным/сексуальным, доминирования мужчины и угнетения женщины, нормативности – отклонений от нормы, места черного мужчины в паре «белый – черный» и т.д. Создав миф о суперсексуальности черного мужчины и видя в нем зеркальное отражение собственных притязаний, расистское общество испугалось этого мифа и направило усилия репрессивной машины на то, чтобы не дать черному стать мужчиной, уничтожив его морально или физически до того, как он осознает свою силу. Зверские расправы ку-клус-клановцев над черными мужчинами, как правило, сопровождалась кастрацией, что свидетельствовало о патологическом страхе. Со своей стороны, следуя этому мифу, черное общество агрессивно насаждало в мужчинах стереотип «мачо», который не мог не иметь отрицательного воздействия на психику афроамериканца, так как лишал его права на индивидуальность, самобытность, а требовал уподобления стереотипу. Это объясняет, почему черные авторы, в первую очередь мужчины, столь внимательно подходят к этой проблеме, делая упор на моральной стороне вопроса и исследуя роль, которую играет черный мужчина в меняющемся обществе, выявляя ошибочность сформировавшегося в общественном сознании стереотипа. Необходимо отметить, что в последние годы «мачо» стал терять свое положение в качестве ролевой модели, а это связано, помимо прочего, и с реакцией на изображение черных мужчин как мачо в произведениях афроамериканских писательниц, которые сосредоточили внимание на ущербности такого героя, его неспособности конструктивно направить свою жизнь и жизнь близких. Потеря статуса болезненно сказалась на психологии мужчины, который должен уступать свое место на авансцене, что выражается в различного рода психологических и моральных травмах и потере уверенности в себе, без чего «мачо» как явление невозможен.

Романы последних десятилетий делают попытку проникнуть во внутренний мир дезориентированного мачо и жертв его разочарования и отчаяния. Маскулинность более не представляется как нечто цельное, единое: ей более не может быть дано однозначное определение, и ее нельзя далее сводить лишь к ролям, которые черный мужчина играет в белом мире. Все стало значительно сложнее. Герои романов последних десятилетий учатся принимать жизнь со всеми ее сложностями, преодолевая ненависть к себе и своему телу, отчуждение и саморазрушительные импульсы. Главными темами большинства романов 1980–2000 годов становятся проблемы идентичности, признание ценности жизни и любовь как преобразующая сила. Будучи вовлеченными в сложные общественные и личные взаимосвязи, герои ищут самоопределения, которое понимается как нечто уникальное, присущее только данному индивиду и стремящееся не допустить распада под влиянием внешних и внутренних сил, которые представляют угрозу цельности человека. Признание того, что центра больше нет, естественно ведет к децентрации, и в результате, по мнению Линды Хатчен, «...маргинальное и то, что я называю эксцентричным (будь то класс, раса, пол, сексуальная ориентация или этническая принадлежность) приобретает новое значение в свете того, что наша культура – не однородный монолит, а поэтому не может рассматриваться с позиции представителя среднего класса, то есть с позиции мужского, гетеросексуального, белого, западного сознания» [10, р. 12]. В центре произведений этих писателей оказывается молодой мужчина, терзаемый противоречиями и комплексами, но стремящийся обрести понимание того, кто он есть. Именно такой герой возникает на страницах книг М. Диксона, Р. Кенан, Дж. Уайдмена, Эла Янга и многих других авторов. Преодолевая стереотипы, открывая глубину человеческой личности, для которой раса является лишь

одним из аспектов идентичности, они показывают, сколь сложен путь человека к открытию себя. Они отбрасывают простые решения, основанные на дихотомиях, и призывают читателя взглянуть в сложность мира эпохи так называемого позднего капитализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Menand, L. Diversity / L. Menand // *Critical Terms for Literary Study* / Ed. By Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. 2nd ed. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. – Pp. 336 – 353.
2. Толкачев, С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа. Автореферат на соиск. уч. степ. д. филол. н. / С.П. Толкачев. – М., 2003. – 56 с.
3. Ващенко, А.В. Мультикультурализм и этнический дискурс в романах Анайи о Санни Бака / А.В. Ващенко // *Открытый мир: мультикультурный дискурс и межкультурные коммуникации: материалы международного симпозиума в рамках международной конференции «Трансграничье в изменяющемся мире: Россия–Китай–Монголия» (22–24 сентября 2006 г.)* / Забайкал. гос. гум.-пед. ун-т. – Чита, 2006. – С. 23 – 28.
4. Джонсон, Ч. Письмо автору от 8.11.2005.
5. Tate, C. *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race* / C. Tate. – New York; Oxford: OUP, 1998. – 238 p.
6. West, C. *Restoring Hope: Conversations on the Future of Black America* / C. West // Ed. By Kelvin Shawn Sealey. – Boston: Beacon Press, 1997.
7. Appiah, K.A. Race // *Critical Terms for Literary Study* / K.A. Appiah // Ed. By Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. – Chicago & London: The Univ. of Chicago Press, 1995. – P. 274 – 287.
8. *Literary Influence and African-American Writers. Collected Essays* / Ed. by Tracy Mishkin. – New York and London: Garland Publishing House, 1996. – 389 p.
9. *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* / Ed. By Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. – Amherst: the University of Massachusetts Press, 1988. – 166 p.
10. Hutcheon, L. *A Poetics of Post-Modernism* / L. Hutcheon. – London, 1996. – 268 p.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Р.В. ГУРЕВИЧ

«ОНА СТАЛА ДЛЯ ВСЕХ ВСЕМ»: ХИЛЬДЕГАРДА БИНГЕНСКАЯ¹

VIII. ЦЕЛИТЕЛЬНИЦА

<...> Великое множество ее советами от телесных недугов пользовалось <...>. Немало было также и тех, кои ее благословением от недугов сих освобождены были <...>.

Житие св. Хильдегарды, кн. 2, гл. 4, с. 75

В свое время слава Хильдегарды-целительницы была так же велика, как и ее известность пророчицы и провидицы. В ее врачебной деятельности можно выделить две стороны. Первая та, что стала достоянием легенд и сказаний о Хильдегарде-врачевательнице, творившей чудеса, дававшей силу слабым и недужным, излечивавшей одним лишь своим прикосновением, «возложением рук» на больного; возвращавшей людям зрение и поднимавшей их на ноги с одра смерти своим благословением и молитвой. Многие страницы ее жития расцвечены простыми и трогательными историями о чудных деяниях благословенной девы Хильдегарды. Рассказывают, что ее чудный дар исцеления «сиял в ней» с такой силой, что страждущему стоило лишь обратиться к ней, и он «в сей же час обретал сызнова свое здравие». Житие благоговейно сообщает о многочисленных случаях излечения от слепоты, падучей (эпилепсии), от хронического кровотечения и лихорадки. Одно из этих повествований, окрашенных безыскусным чувством народной любви к «доброй матушке-аббатисе», поведало об исцеленном ею слепом мальчике: как плыла однажды Хильдегарда на челне по Рейну, как увидела ее женщина со слепым ребенком на руках; как приблизилась она к челну и молила со слезами на глазах благословенную деву «возложить святые руки свои» на слепца; как Хильдегарда, имея в помыслах своих Христа, зачерпнула левой рукой воду из реки, а правой благословила незрячего и окропила затем водой глаза его; как свершилось чудо и с помощью Божией мальчик вновь обрел зрение.

В соответствии с традицией, житие изображает целительный дар Хильдегарды, основанный на ее избранничестве, всемогущем, действующем даже на расстоянии. Именно так проходило излечение одного больного, годами страдавшего от удушья. Он сам не смог прийти к аббатисе за помощью, но, получив через своего друга воду, освященную ее благословением, и выпив ее, он тотчас же освободился от жестокого недуга. Точно так же удалось Хильдегарде вылечить некую благородную девицу, иссыхавшую от любовных чар. Родители несчастной обратились за советом к аббатисе, и та вместе с благословением послала хлебца, окропленный своими слезами; отведав его, девица сразу же стряхнула с себя любовное наваждение. Как водится, чудодейственной силой обладало все, что имело касательство к Хильдегарде, – ее платье, ее волосы. Не удивительно поэтому, что во время отлучек Хильдегарды исцеление больных брали на себя монахини ее двух монастырей и успешно излечивали их, прикладывая к больным местам волосы или кусочки одежды аббатисы.

Народ верил, что аббатиса не только исцеляла, но и охраняла от житейских невзгод и опасностей. Житие рассказывает о некоем молодом человеке Рудольфе, как-то заночевавшем в чужой деревеньке. Перед сном он в молитве обратился к Хильдегарде-заступнице с понятной по тем беспокойным временам просьбой не оставить в беде. Его голос был услышан. Хильдегарда, явившись ему во сне, предупредила об опасности, ожидающей Рудольфа и его спутников, и порекомендовала немедленно покинуть ненадежный кров. Рудольф и часть его товарищей, не мешкая, покинули негостеприимное место; те же, кто остались, потом горько раскаивались в своем неверии, ибо утром на них напала шайка лихих людей.

Высок был авторитет Хильдегарды в исцелительной деятельности, которая столь ярко и специфически окрашена духом средневековой эпохи, что и исчезла вместе с нею: речь идет об изгнании бесов. Понятен наш скепсис по отношению к такого рода «медицине», но, рассказывая о выдающейся личности, жившей в определенном веке, нельзя не упомянуть и о бремени времени, о его тисках, о его «гримасах». Для Хильдегарды дьявол, играющий на человеческих слабостях, – повседневная реальность. В своих книгах видений она, изобличая его козни, указывала, что центр борьбы между Богом и дьяволом переместился на землю и ведется за душу человека. Сложность проблемы, как мы помним, вытекает из «фаустовской» постановки проблемы: Бог позволяет бесу искушать человека. С одной стороны, он таким

¹ Для настоящей публикации взяты две главы из рукописи книги.

образом испытывает и укрепляет человека, с другой, – полагается на то лучшее, что есть в нем, что роднит человека с его Божественным образом и подобием. Изгоняя бесов из одержимых, выполняя свой человеческий и пророческий долг, Хильдегарда ведет свою, индивидуальную битву с дьяволом. В свое время много шума наделало излечение Хильдегардой одной женщины из Кёльна – факт, засвидетельствованный не только автобиографическими записками самой Хильдегарды, включенными в житие, но и письмами современников². Остановимся и мы на данном эпизоде. Речь идет об одержимой бесом благородной даме Зигвице. Как свидетельствует Хильдегарда, в течение семи лет злой дух, вселившийся в несчастную женщину, терзал ее душу, разум и тело. Были испробованы все средства, одержимую возили по всем наиболее почитаемым монастырям, но все оказалось безрезультатным, пока в одном из монастырей бес вынужден был признать: живет на верхнем Рейне одна старуха – она и только она может изгнать его. Зовут ее, глумливо хохотнул нечистый, намекая на возраст почтенной аббатисы, Морщиногарда. Настоятель монастыря незамедлительно обратился к Хильдегарде с личным посланием. Хильдегарда, движимая состраданием и жалостью, испросила совет у Неба, и в очередном видении ей открылась сущность самых различных злых духов, мучающих людей. Дух, засевавший в Зигвице, был особенно коварен, он заставлял злосчастную произносить святотатственные речи и изыматься над христианскими святынями – крестом и реликвиями. Хильдегарда дала подробные указания, что делать. Следуя ее распоряжениям, вокруг одержимой встали семь священников и по очереди произносили слова догмата веры. По приказу «Изыди» злой дух издал такой стон и вопль, что присутствующих охватил «страх великий». Казалось, нечистый был побежден, ан нет. Отпустив на некоторое время свою жертву, он начал бушевать в ней с новой силой. Наконец страдальицу доставили в монастырь Хильдегарды. В своих записках Хильдегарда с ужасом вспоминает о бесовских, богохульственных словах бесноватой, к тому же угрожавшей страшными карами за любую попытку приблизиться к ней. Но Хильдегарда и ее сестры-монахини не дрогнули, их многодневные молитвы увенчались успехом. Хильдегарда услышала небесный глас: «Изыди, сатана, из телесной кущи жены сей и дай место в ней Святому Духу!». Нечистый дух вышел «мерзостным образом с выделениями» из тела женщины. С той поры она была здорова и осталась жить в Рупертбергском монастыре.

С высоты более позднего времени можно пожалть плечами или снисходительно посмеяться над причудами и несуразностями прошлого. Можно рассматривать все изложенное как зарисовки народной психологии определенного времени, как эпизод из истории нравов, культуры или медицины. Но не будем забывать, что подробно изложенное исцеление бесноватой принадлежит той же самой Хильдегарде, которая оставила после себя две книги: «Книга простой медицины» («Физика») и «Причины и врачевания» («Книга сложной медицины»).

Следует отметить, что данные книги занимают особое место в наследии Хильдегарды. Они резко отличаются по языку, по всей системе изложения от трилогии видений. В них не найти ссылок на божественное указание записать их содержание, в них начисто отсутствует пророческий тон. Такое различие можно объяснить разной установкой их автора. Известно, что даже в то религиозное время в литературе такого рода (в практических руководствах по медицине, лечебниках) проповеди и моральные наставления играли не самую главную роль. Труднее объяснить другие несоответствия, носящие концептуальный характер. Общеизвестным является тот факт, что Хильдегарда резко отрицательно относилась к астрологии и подвергла ее осмеянию в книге «Знай пути». Никогда не вызывала сомнений ее последовательность в понимании особой роли человеческого разума как «божественной искры», роднящей человека с образом и подобием Бога. Бесспорно и то, что Хильдегарда придавала особое значение свободной человеческой воле, способности человека самому делать выбор и определять свой жизненный путь и состояние души. Между тем указанные выше произведения, особенно «Причины и врачевания», вступают в резкое противоречие с этими принципами. В лечебнике «Причины и врачевания» есть глава, занимающаяся проблемами астрологии и свидетельствующая о живом интересе к данной области; здесь поведение человека определяется не свободной волей, а его темпераментом, который, в свою очередь, зависит от семени и способа зачатия. Таким образом, человек как религиозно-нравственная личность, ответственная перед Богом, миром и собой, бесследно исчезает, остается лишь существо, находящееся во власти простой физической необходимости.

Мы обратили внимание лишь на основные противоречия, вызывающие сомнения исследователей и не позволяющие им считать авторство Хильдегарды в естественно-медицинских трудах таким же бесспорным, как в трилогии видений. Однако в наше время среди ученых нет и таких, которые бы отказывали Хильдегарде в этом авторстве. Видимо, как всегда бывает в подобных случаях, истина лежит посередине. Б. Видмер, суммировавшая в своей работе возражения против авторства Хильдегарды (часть из них приводилась нами выше), приходит все-таки к выводу о том, что «основные элементы» данных произведений принадлежат Хильдегарде. Еще более определенно высказались авторы фундаментального труда

² См. письмо племянника Хильдегарды, архиепископа Трирского, к ней и ее ответ на него.

«О подлинности произведений св. Хильдегарды Бингенской» М. Шрадер и А. Фюркеттер. Их вывод таков: хотя имеющийся рукописный материал не дает основания для однозначного суждения³, «авторство Хильдегарды находится вне сомнения».

Достоверность, подлинность наследия личности такого плана как Хильдегарда – вопрос не праздный. В наше столетие интерес к ее работам, особенно естественно-медицинским, постоянно возрастает. Они были и являются в настоящее время объектом пристального изучения медиков. Труды Хильдегарды дают возможность изучить уровень медицины в средневековых монастырях; увидеть подход средневековых целителей к организму человека в целом и к организму больного человека в частности; уяснить понимание причин и сущности болезни, ее исцеления; принципы лечения отдельных заболеваний: гинекологических болезней, болезней зубов, полости рта; познакомиться с применением в ту далекую эпоху лекарственных трав и диет⁴. Однако общественный интерес к медицинским и естественнонаучным писаниям аббатисы не исчерпывается устойчивым вниманием серьезного, но достаточно узкого круга специалистов от истории медицины. Нет, судьба этих книг была иной. С момента своего появления в монастырской мастерской по переписыванию книг (скриптории) они притягивали к себе самые широкие слои читающей публики. В любые времена человек пытался одолеть хворь и недужность, а потому «прилежал со вниманием» советам людей, сведущих во врачевании. Что же говорить о письменном слове «самой Хильдегарды», за которой народная молва, как было показано выше, всегда признавала особый дар исцеления.

В данном случае – и это была вторая сторона ее целительной деятельности – аббатиса врачевала не душеспасительными словами, а вполне реальными, обычными лечебными средствами: порошками, мазями, растворами, питьем, примочками, компрессами. Она не только давала конкретные рекомендации, как излечить болезнь; она учила оглянуться вокруг и увидеть мир, созданный, по ее мнению, творцом в назидание и радость человеку телесно крепкому и в помощь человеку недужному. Основываясь на своих многолетних наблюдениях и опыте лечения, она учила одолевать недуг, используя щедрый дар Создателя – природу. Прекрасно зная родной край, она делилась своими рецептами по изготовлению лекарств, сообщала ценные сведения о целебных растениях, давала советы по организации разумного питания больных. Не подлежит сомнению, что в своей лечебной деятельности Хильдегарда, прожившая всю свою жизнь в бенедиктинском монастыре, опиралась на многовековую традицию монастырской медицины, впитавшей в себя как античную мудрость, так и народные способы врачевания. Бенедиктинские монастыри, с одной стороны, всегда были оплотом средневековой латинской учености; с другой стороны, они, как и другие монастыри, поддерживали тесную связь с широкими слоями населения, с народными массами. Известно, что в средние века монастыри были единственным местом, где способный молодой человек «из низов» мог пробиться «наверх» и получить общественное признание. Секреты народного врачевания приносили в монастырь как те, кто прибывал сюда из самой гущи народной жизни, так и представители семей местной рейнской аристократии. Здесь больных также лечили по рецептам, передававшимся из поколения в поколение и уходившим своими корнями в седую германскую древность. Этот причудливый сплав знаний из античных источников со сведениями, идущими от народной традиции лечения, характеризует и работы Хильдегарды по медицине. Понять их можно в более широких рамках, рамках традиций бенедиктинской монастырской культуры.

Перейдем к характеристике книг Хильдегарды по медицине. Скажем сразу, что популярность двух книг Хильдегарды по медицине в средние века была сравнима лишь с ее предсказаниями о конце света и Страшном суде⁵. Известность Хильдегарды-целительницы дошла и до нового времени. Не случайно, что книгопечатание, тогда еще только входившее в силу, сразу оценило именно эти работы Хильдегарды. Именно поэтому печатник из Страсбурга И. Шотт в 1533 году издает «Книгу простой медицины» и дает ей собственное название «Физика св. Хильдегарды»⁶.

³ Одним из основных обстоятельств, затрудняющих текстовое изучение данных произведений, является то, что не сохранилось ни одной рукописи с текстом естественного и медицинского содержания, относящейся к XII веку. Самая древняя из них относится к XIII веку. Три рукописи достаточно отличаются друг от друга распределением материала и содержанием, что указывает на произвольное вмешательство в первоначальный текст лиц, имевших отношение к переписыванию рукописей. Восстановление первоначального содержания требует напряженной, кропотливой, многолетней работы.

⁴ Обзор научных работ, посвященных медицинским и естественнонаучным трудам Хильдегарды, представлен в библиографии, данной в обстоятельной книге Ирмагд Мюллер «Лекарственные растения у Хильдегарды Бингенской». Mueller, I. Die pflanzlichen Heilmittel bei Hildegard von Bingen. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1982. – S. 209–215.

⁵ Эти книги первоначально составляли одно единое произведение естественнонаучного и медицинского характера. Но уже в 1233 г. при ходатайстве Майнского епископата о канонизации Хильдегарды папе Григорию IX был передан список ее трудов, где значились и данные книги: «Книга простой медицины» и «Книга сложной медицины» («Liber simplicis medicinae» «Liber compositae medicinae»).

⁶ Нам такое заглавие кажется несколько диковинным, но современников И. Шотта оно не сбивало с толку; напротив, книга включала в себя и сведения о природе, и сведения по медицине. Еще не так давно городской и районный врач в Германии назывался «физикус».

По содержанию обе книги Хильдегарды имеют много общего. Остановимся более подробно на одной из них, «Книге простой медицины» («Физика»)⁷. Она состоит из девяти разделов, по традиции именуемых «книгами»: книга I «О растениях»; книга II «Об элементах»; книга III «О деревьях»; книга IV «О камнях»; книга V «О рыбах»; книга VI «О птицах»; книга VII «О животных»; книга VIII «О пресмыкающихся»; книга IX «О происхождении металлов». Все они, за исключением очень краткого раздела «Об элементах», имеют вступление. Во вступлении рассматриваются некоторые общие принципы: характеристики данного класса, сообщаются сведения об их происхождении, об их отношении к человеку. За вступлением следует конкретное описание, включающее существенные признаки изображаемого предмета; в конце «главки» содержится рекомендация по изготовлению лекарств из живых или неживых организмов, полезных для здоровья человека. Кроме того, в «главках» имеются советы более общего характера, касающиеся организации режима для больного, его поведения, питания.

В книге Хильдегарды по медицине нет ссылок на каких-либо авторов, она цитирует только Священное писание. Однако исследователи, основательно изучившие ее труды по медицине, установили, что она хорошо осведомлена как об античных источниках в данной области, так и о германских сказаниях и легендах о свойствах трав, деревьев, камней, животных, птиц, рыб. Другими словами, данные книги свидетельствуют, что Хильдегарда как врач и естествоиспытатель впитала в себя ту традицию в области целительства или, беря шире, ту культурную традицию, о которой шла речь выше.

Основной принцип данной традиции есть единство трех величин – мироздания, тела и души. Согласно такой традиции, излечение всего тела невозможно без восстановления «порядка», гармонии души, без понимания человеком его места и функции в общем Божественном мироздании. Если отбросить средневековую риторику, то речь идет о том, что волнует современную медицину – о комплексном подходе к человеческому организму, о медицине, рассматривающей индивидуум не как простую сумму органов, а в его целостности, органическом единстве душевных, физических и природных сил. Потому «Физика» Хильдегарды и интересна для нас – как систематическое собрание народной, природной медицины, направленной на человека в целом. Особый интерес представляют данные Хильдегарды о живой и неживой природе, собранные ею в результате собственного опыта врачевания. Потому в латинском тексте книги появляются немецкие названия растений и трав, иногда на местном диалекте. Живое дыхание жизни врывается в традицию и оставляет в ней свои следы. «Книга о простой медицине» – подтверждение того, как хорошо знала аббатиса свой рейнский край, его живую и неживую природу. Этот труд Хильдегарды убедительно доказывает несостоятельность заявлений некоторых ученых о том, что-де почтенная аббатиса и в глаза не видывала того, о чем поведала в своем произведении. Что же, были и такие высказывания немецких ботаников о естественно-медицинских изысканиях Хильдегарды. Основательное изучение жизни и творчества Хильдегарды убеждает, что она, как было многократно показано выше, никогда не была той серафической вещицей девой, далекой от мира сего, погруженной только в свои божественные видения; ее «Книга простой медицины» («Физика») – тому еще одно свидетельство. Конечно, Хильдегарда и здесь остается человеком своего времени; в ее монастырском саду разгуливают такие животные, которых действительно никто никогда не видел, но о которых все, жившие в ту эпоху, слышали. Там, скажем, привольно живет мифическим единорогам; там обитают пришедшие из сказаний огнедышащие драконы, и летают грифы, чудовища с львиным туловищем и орлиной головой. Подобные «следы невиданных зверей», описанные Хильдегардой, можно обнаружить во всех bestiариях, справочниках о животных, имевших хождение в Средневековье.

В описаниях болезней Хильдегарда точна и обстоятельна. Какие же причины вызывают, по ее мнению, болезнь? В определении причин болезни она стоит на почве учения античных медиков, восходящего еще к Гиппократу. Согласно этому учению, жизнь определяется четырьмя стихиями – огнем, водой, воздухом, землей; а также свойствами – теплый, холодный, сухой, влажный. В живом человеческом теле им соответствуют четыре основных сока: кровь, слизь, желтая желчь и черная желчь. Человек здоров, если все четыре сока находятся в правильной пропорции; он болен, если один из них преобладает. Теми же соками определяется и душевное состояние человека; различное смешение соков определяет четыре человеческих темперамента. Основой жизни является тепло, приносимое воздухом, и наличие соков, постоянно поддерживаемых питанием. Заметим, что, придерживаясь данных положений, Хильдегарда употребляет иные обозначения. Жизнедеятельность организма осуществляется, по Хильдегарде, за счет одной жидкости – слизи, которая появляется в разных количествах и вступает в соединения с разными качествами: слизь сухая, холодная, теплая, влажная. Избыток или недостаток слизи, ее чрезмерная влажность, сухость, теплота или холодность вызывают те или другие заболевания.

К опыту античной медицины Хильдегарда неоднократно обращается и при лечении больных. Она нередко использует метод врачевателей поздней античности «*similia similibus*» («лечи подобное подоб-

⁷ Цитаты и перевод даются по: Hildegard von Bingen. Naturkunde. Das Buch von dem inneren Wesen der verschiedenen Naturen in der Schöpfung. – 2. Aufl. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1974.

ным»). Эти два положения – учение о соках и принцип подобия – определяют и основные критерии, по которым аббатиса в своей книге характеризует живую и неживую природу. Вот что пишется, например, о пшенице: «Пшеница тепла <...>. Мука из подлинной пшеницы полезительна здоровым и недужным. Однако хлеб из просеянной подобно манке сердцевине, не так хорош, ибо он много слизи в человеке производит. Вкушание пшеницы без внутренних зерен дает также много слизи и в желудке почти не сваривается <...>». Другое дело – овес. «Овес тепел. Сие есть отменная и для здоровья полезительная нища. Он производит у человека дух веселый, разум светлый и ясный, цвет лица добрый, а плоть здоровую <...>» [с. 17].

Следует отметить, что принцип подобия органично входит в картину мира Хильдегарды, ибо он по-своему выражает взаимодействие и взаимовлияние микро- и макрокосмоса – идею, чрезвычайно важную для всей системы взглядов Хильдегарды. Мысль о внутреннем «сродстве» живой и неживой природы с человеком проходит красной нитью через вступление к разделу «О растениях». Здесь древесная роса сравнивается с венами, камни – с человеческими костями; земля, подобно человеку, выделяет пот, влагу и сок, а потому на ней возрастают столь различные растения и кустарники, «ибо потом ее производятся травы полезительные, влага же ее производит травы полезительные, съедобные <...>. Сок производит ягоду винную и деревья с жизненной силой <...>» [с. 16]. В таком контексте рекомендации аббатисы лечить «подобное подобным» выглядят логично и последовательно. Например: «Молочай ядом именуется», так как его чрезмерная теплота и влага губительны для человеческой плоти. Но античные целители рекомендовали его как средство для послабления желудка; Хильдегарда солидарна со своими коллегами, ибо «сим злом изгонялось зло, находящееся в человеческом теле» [с. 51]. По тому же принципу она советует излечивать ухудшение зрения по старости. Ее диагноз: в глазу «чрезмерно преуменьшилась» кровь и вода. Рецепт Хильдегарды: «<...> сему человеку надобно пойти к реке либо зачерпнуть свежей воды в сосуд и над сим наклониться. Сим путем глаза его влагу из воды оттянут и ее в себя примут. Так добытая влага произведет в глазах, в коих она иссякла, новую воду и сделает их сызнова ясными» [с. 56]. Крепость львиного сердца «производит» у неразумных крепость рассудка [с. 69]; каша из листьев и ветвей кедра укрепляет селезенку, но, съеденная после излечения, может причинить вред, и человек «в недрах своих твердым и сухим, как дерево, станет <...>» [с. 70]; драгоценные камни пригодны ко «многому благу <...> и полезительному», ибо «природа их ищет подобающее и полезительное и отвергает мерзостное и вредоносное <...>» [с. 81].

Итак, в книге Хильдегарды по медицине отчетливо прослеживается разностороннее воздействие античной традиции; эта традиция причудливо переплетается с германскими и кельтскими сказаниями о чудесных свойствах трав и деревьев, а также с легендами о магических качествах камней, растений и животных, занесенных в Европу с Востока. В книге Хильдегарды экзотическая, оваянная преданиями мандрагора, завезенная в Европу с Балкан, из арабских стран, располагается рядом с неприхотливым папоротником, растущим едва ли не по всему белому свету. По мнению исследователей, именно при описании папоротника Хильдегарда широко использовала здешний германско-рейнский фольклор, исконно народные верования в его чудодейственные силы. «Дьявол бежит от растения сего, и владеет оно некими силами, кои силы солнца напоминают, поелику оно, словно солнце, тьму освещает», – сообщает аббатиса. Папоротник изгоняет злых духов, хранит от житейских невзгод, от посягательств на жизнь. Молния, гром и град редко обрушиваются на то место, где растет папоротник; от него бежит зло и чародейство, яд и магия. Однако Хильдегарда не ограничивается описанием необыкновенных качеств растения, она обстоятельно описывает применение его семян для лечения, подагры и глухоты, а свежих листьев – против воспаления глаз.

«Местный» колорит ощущается и при описании подорожника как верного средства против приворотного зелья. Это не мешает Хильдегарде тут же дать подробные рекомендации по использованию листьев подорожника при переломе костей, при укусе ядовитых пауков, а его сока – против подагры и воспаления желез. Закончим характеристику «Физику» описанием ели, передадим текст почти без купюр, чтобы дать почувствовать тот диковинный аромат, что оставляет после себя чтение данного естественно-го и медицинского труда рейнской аббатисы.

«О ели. Ель более тепла, чем хладна и содержит многие силы. Она есть символ силы. Духи ненавидят сие дерево и бегут тех мест, в коих оно произрастает. Колдовство и магия в местах сих действуют меньше, чем в иных. Ежели кто-либо от боли головы страдает и от сего боли сердечные имеет, то ему надобно втирать мазь на сердце два либо три дня, а также обрить голову и втирать ее в голову. Мазь сия готовится так: в воде варят кору, листья и весьма мелкие кусочки еловой древесины вместе с шалфеем. Шалфея берется наполовину меньше. Сие варится до загустения. Листья, кору и древесину для лекарства надобно снимать в марте либо в мае, когда дерево свежо и зелено, и делать сие так, дабы сок в нем не пропал. Засим соединяют густую кашу с животным маслом, изготовленным в мае. Так добытая мазь наносится сначала на место сердца, а засим на другие недужные органы, ибо мазь сия помогает также против болей в желудке и в селезенке <...>» [с. 71].

Вот так и написана эта книга, где реальные факты соседствуют с фантастическими сведениями, а достоверные описания с символическим истолкованием; где острый ум, наблюдательный и внимательный взгляд врача-практика, точные и обстоятельные советы больному перемежаются с «темными» предсказаниями ведуньи. Все вместе взятое представляет удивительный документ эпохи, энциклопедию естественных и медицинских знаний. Это практическое руководство по медицине, фармакологии, диетологии; это ботаника – Хильдегарда описала 213 видов растений и 60 видов деревьев; это зоология – Хильдегарда передала потомству сведения о 60 видах птиц и более 35 видах рыб. Специалисты считают ее раздел о рыбах самым оригинальным сочинением средневековья в данной области. Одновременно данная книга является одним из ранних памятников развития немецкого языка, ибо наряду с латинскими обозначениями живых и неживых организмов Хильдегарда нередко употребляет местные, средневерхне-немецкие обозначения⁸.

Хильдегарда – первая немецкая женщина-врач, Хильдегарда – первая немецкая женщина-естествоиспытатель – таковы титулы рейнской аббатисы. Нам не трудно представить себе ее за молитвой; старинные миниатюры, созданные при жизни в ее скриптории, дают представление о нисхождении Святого Духа на пророчицу Хильдегарду; они же изображают ее пишущей свои труды. Но какой была Хильдегарда-целительница? «Книга простой медицины» никаких миниатюр не содержит, да она вроде бы совсем не о Хильдегарде, однако за ее страницами постоянно стоит сама Хильдегарда. Мы видим аббатису, вечную труженицу: Хильдегарду, рассматривающую диковинный камень, крыло птицы или только что выловленную рыбу; Хильдегарду в монастырском саду; Хильдегарду, наклоняющуюся, чтобы сорвать подорожник или папоротник; Хильдегарду, готовящую порошки и отвары; Хильдегарду, склоняющуюся над больной.

Хильдегарда из книг по медицине дополняет образ благословенной целительницы, оставленный нам житием аббатисы, придает идеальным очертаниям житийного облика определенность и достоверность и освещает все светом человеческого сострадания и тепла.

IX. ДЛЯ ВСЕХ ОНА СДЕЛАЛАСЬ ВСЕМ

«<...> Она же, мать и руководительница, расточает себя в любви ко всем. Высокомерие греховное, столь часто из почетной должности возрастаемое, растаптывает она тяжестью смирения. Она подает испрашиваемые советы, разрешает тяжкие вопросы, к ней поставленные, пишет книги, наставляет сестер, выпрямляет грешников <...>».

*(Из письма ее современника, монаха Виберта из Жамблу)
Хильдегарда Бингенская. Переписка, с. 233.*

Она еще при жизни стала легендой для всей Германии: «<...> И устремились к Хильдегарде со всех сторон толпы человек, мужей и жен, коим она милостию Божией щедрые, их жизни сообразные увещевания давала <...>. Великое множество ее советами от телесных недугов пользовалось <...>. Немало было также и тех, кои ее благословением от недугов своих освобождены были. Поелику же она духом своим провидческим также о помышлении и умысле людском ведала, то она тех устыживала, кои к ней с неверным сердцем в легкомыслии и любопытстве шли. Поелику же оне духу, из нее глаголящему, противиться не могли, то оне, ею наставленные и исправленные, от дурных помыслов своих воздерживались <...>. И так она, по слову апостола, сделалась «для всех всем» [1 Кор. 9, 22]. Она глаголила с любовью и добротою, как ей сие благом казалось, также и с чужанинами, даже и с достойными порицания, кои к ней являлись» [с. 75]. Цитированные строки взяты из жития Хильдегарды, написанного вскоре после ее кончины. Общеизвестно, что житие – особый жанр, в соответствии с которым его составители отбирали и «стилизовали» факты подлинной биографии, создавая идеализированный, возвышенный образ борца за веру. Житие Хильдегарды не является в этом смысле исключением. Людвиг, аббат монастыря св. Евхария в Трире, и Готфрид, аббат Эхтернахского монастыря, заказавшие составление жития, хотели оставить потомству образ святой, осененной Божественным даром пророчества. Однако сразу отметим, что и заказчики, и исполнители были связаны с Хильдегардой большими человеческими чувствами: они лично

⁸ Понятен интерес ведущих немецких лингвистов XIX и XX вв. к данной книге Хильдегарды. Изучением обозначений растений, животных и минералов у Хильдегарды занимались Ф.А. Ройс, Р. Фишер-Бенцон, П. Кайзер, Г. Фишер, Г. Марцелл, П. Рите и др. См. библиографию: Irmgard Mueller. Die pflanzlichen Heilmittel bei Hildegard von Bingen. – Salzburg: Otto Mueller Verlag, 1982. – S. 210 – 215.

знали аббатису, благоговели перед ее даром, преклонялись перед чистотой и святостью ее жизни⁹. Житие писали люди, слушавшие Хильдегарду, видевшие ее в общении с другими, состоявшие с ней в переписке, пользовавшиеся ее полным доверием. Аббат Людвиг, один из наиболее близко знавших ее людей, «подчистил» текст жития, устранив места, снижавшие, по его мнению, облик праведницы; но отдельные детали остались и нет-нет, да и доносят до нас яркое, живое, непосредственное впечатление от ее необыкновенной натуры. К примеру, вот эти строки: «И, как она верно ведала о времени, когда надобно молчать, так она ведала и о времени, где и с кем, почему, как и когда глаголить надобно» [с. 76]. Иными словами говоря, Хильдегарда в полной мере владела тем, что на современном языке называется «искусством общения»; она действительно умела работать и жить с людьми. Ранее уже говорилось об удивительном чувстве реальности, позволявшем ей, с детства находившейся в монастырских стенах, находить помощников для осуществления своих планов, тех самых верных, единственно нужных для данного момента людей. Они-то и становились ее близкими друзьями. Таковы были Фольмар, ее духовник и секретарь в течение тридцати лет, и монахиня Рихардис. С ними она, державшая обычно людей на расстоянии, могла поделиться повседневными заботами и горестями, ввести в свою напряженную духовную жизнь. Они относились к ней с благоговейной преданностью, и Хильдегарда была к ним по-человечески привязана и близка. Понятны ее страдания, когда житейские обстоятельства разводили ее с близким человеком, как в случае с Рихардис. Как правило, Хильдегарда безошибочно определяла, что движет людьми, писавшими ей со всех концов тогдашней Европы, что лежит в основе их интереса к ней: суетное любопытство, «мода» на знаменитую пророчицу или пылкая религиозность, истинное благочестие. Открыв для себя «своего» человека, обнаружив в нем подлинную, незамутненную, притягательную хлопотами набожность, Хильдегарда просто и естественно отвечала на все вопросы, нередко затрагивавшие весьма деликатные стороны ее души.

Так и случилось с монахом Вибертом из Жамблу (Нидерланды), вступившего в круг ее близких знакомых в последние четыре года жизни аббатисы. В 1175 году он пишет ей свое первое письмо, а осенью того же года ему, сопровождавшему важное духовное лицо, удается посетить Рупертсбергский монастырь и лично познакомиться с Хильдегардой. Спустя два года он снова появляется у Хильдегарды, и так как у нее умирает секретарь, он исполняет эту должность до смерти аббатисы (1179). Его письма к Хильдегарде, а также переписка с друзьями, которым он сообщает о своих впечатлениях от пребывания в ее монастыре, являются, по мнению исследователей (М. Шрадер, А. Фюркеттер) самыми важными достоверными источниками о жизни и деятельности пророчицы, о ее взаимоотношениях с ближайшим окружением, с монахинями Рупертсбергского монастыря. Одним словом, свидетельство Виберта содержит драгоценные для нас сведения очевидца, непосредственно общавшегося с самой пророчицей, хорошо понимавшего масштаб ее личности. Виберт и сам был характер весьма интересный. «Этот пылкий валлонец» (А. Фюркеттер) обладал незаурядным умом, способностями и получил прекрасное образование в бенедиктинском аббатстве Жамблу, славившемся библиотекой, одной из самых богатых в тогдашней Европе. В своих письмах он цитирует не только Священное писание, отцов церкви, но и Вергилия, Овидия, Горация.

К 70-м годам известность Хильдегарды давно перешагнула границы Германии, ее труды усердно читались в монастырях Франции и Нидерландов, ей писали ученые-богословы со всей Европы, прося советов и разъяснений наиболее трудных мест в Писании. Письмо Виберта выделяется из огромного числа корреспонденции, полученной Хильдегардой, своей искренней, живой заинтересованностью, одухотворенной верой. Пожилой ученый монах (ему к этому времени уже около 50 лет) в письме, пересланном цитатами из Священного писания, по-юношески горячо и непосредственно пишет знаменитой пророчице о своем преклонении перед ее чудесным даром. Сообщая о том, что ее писания нашли в их монастыре прилежных и благодарных читателей, Виберт использует для выражения своих чувств образы и символы «Песни Песней»: <...> Воистину, плодovitость твоя для нас лучше, чем вино и отраднее

⁹ В этой связи следует особо выделить аббата Людвиг. Аббат Людвиг поддерживал со знаменитой пророчицей самые дружеские отношения; остались его письма, где он обращается к «матушке» за советом, касающимся его служебных дел (брать или не брать под свое начало второй монастырь). Известен и ответ Хильдегарды, как всегда краткий и дельный, но согретый доброжелательным расположением к адресату. В своем ответном письме Хильдегарда, обычно сдержанная и как бы отстраненная от своих адресатов, откровенно пишет о горестях, сетует на утрату Фольмара, своего многолетнего секретаря и помощника: его смерть оставила ее «сирой», а книгу «О деяниях Божиих» незавершенной. Людвиг тотчас же откликнулся на беду: он послал двух монахов своего монастыря, оказавших Хильдегарде необходимую помощь в редактировании книги и исправлении ее латинского языка. В эпилоге книги аббатиса с благодарностью вспоминала о «достопочтимом» аббате Людвиге, «о муже, отмеченном высшей степенью мудрости перед Богом и людьми, <...> движимого столь великим состраданием, что он мне лично и через иных умных мужей в постоянной готовности надежную помощь являл». После смерти Хильдегарды аббат Людвиг поручил ученому монаху одного из своих монастырей Теодориху продолжить написание жития, ибо к тому времени умер монах Готфрид, начавший эту работу и написавший I книгу жития.

благовоения самых драгоценных миро. Когда ты из погребов видений, в кои тебя Владыко Предвечный как невесту свою часто вводит, в мир внешний возвращаешься и нас через писания свои участием в святых видениях одариваешь <...>, тогда поспешаем мы за благовоением миро твоего. Ты влечешь нас за собой <...>.

В этой части письмо Виберта мало чем отличается от корреспонденции, адресованной Хильдегарде. Но вопросы, заданные им, непохожи на те, что она обычно получала. Виберта интересует то, что можно назвать механизмом восприятия видений: «Мы желали бы знать, – я и со мною многие другие – истинно ли, что слух у нас о тебе распространяет, хотя меня в сим убедить нелегко, что видения твои после, как они по велению и указке твоей письменно нотариусами приняты, из памяти твоей выпадают <...>. А также желали бы знать мы, диктуешь ли ты видения сии на латине или их на языке немецком изрекаешь, а другой их на латину переводит. Также не менее желали бы мы знать, усвоила ты Священное писание через усердное чтение или токмо под водительством Божественного помазания, кое своих избранных всему наставляет <...>»¹⁰ [с. 224]. При всей благочестивой почтительности формы выражения от данных вопросов исходит дух какой-то дерзостной пытливости. Виберт не переходит ту границу, перед которой останавливались другие, но как бы балансирует на ней. Сравним его письмо с посланиями других корреспондентов. Эта другая позиция наиболее отчетливо высказана в письме к Хильдегарде приора Дизибоденбергского монастыря Альберта, знавшего аббатису с первых лет ее поступления в монастырь. «Нам ведомо, – писал старший священник, – что Вы у нас воспитаны и обучены были, <...> ведомо нам также, что Вы только занятиям женским прилежали и ни в каких других книгах наставлены не были, кроме простой Псалтири <...>. Но Отца любовь Божественная, как на то ее воля, Вас росую небесной наполнила, и Вам величие тайн своих открыла» [с. 110]. Итак, человеческому разуму не должно пытаться понять, почему и как провидение избирает пророков и приобщает их к небесной мудрости. Напротив, Виберта как раз интересует, как «сие происходит»; по существу он спрашивает Хильдегарду, на каком языке с ней объясняется Бог; не являются ли истолкования Священного писания, полученные «свыше», дополнительным «наставлением» к ее знаниям, добытыми земным путем, повседневным прилежным чтением. Вопросы задавал человек ученый, любознательный и дотошный («меня в сим убедить нелегко»).

Хильдегарда ответила Виберту не сразу, а после его вторичного письменного обращения. Не станем подробно передавать содержание ответного письма Хильдегарды; отрывки из него неоднократно цитировались нами, так как именно в этом письме Хильдегарда подробно рассказывает о том, что она «видит» и как воспринимает свои видения; именно здесь содержится свидетельство о Живом Свете, источнике ее вдохновения. Отметим лишь интонацию, тон письма, его безыскусную простоту и естественность, за которыми стоит смиренное восприятие себя как орудия высшей воли и послушное, кроткое исполнение христианского долга: «Хотя Бог и возлюбил возносить тело мое и душу мою к пророческому видению, но не смог отступить страх от духа и сердца моего. Ибо ведаю я, что я есмь человек, хотя я в монашеской келье с детства моего <...>» [с. 226]. Так же незатейливо и просто говорит она о постижении Божественной истины: «<...> Я зрю, слышу и разумею в одно и то же время, и как бы в одно мгновение уразумеваю то, что ведаю. Что не зрю я, того не ведаю, ибо неучена я и была токмо наставлена в простоте своей складывать буквы» [с. 227]. Хильдегарда не уклонилась и от ответа на вопрос, на каком языке ей открывается истина. Общение с создателем проходит на официальном языке церкви, латыни: «А что я пишу, – сообщает Хильдегарда Виберту, – то зрю и слышу я в видении и не ставлю слов иных, кроме как мною слышанных и в неотесанных словах латыни оповещенных, как я сии в видении слышала. Ибо видения, – добавляет она, – не обучают меня писать по-ученому» [с. 227].

Тут, видимо, уместно упомянуть о том, что латинский язык произведений Хильдегарды был для более позднего времени камнем преткновения. Ученые-гуманисты, знатоки классической латыни, не скрывали раздражения, говоря о стиле произведений аббатисы. Известно насмешливое высказывание Лангиуса (начало XVIII в.): одно лишь предположение о том, что Святой Дух мог говорить таким дурным стилем, уже граничит со святотатством. Из приведенного отрывка ее письма видно, что она никогда не утверждала, что Создатель высказывается на той латыни, на которой написаны ее книги. Хильдегарда постоянно выделяет мысль: она пишет так, как поняла, как видела и слышала. Ее человеческое несовершенство и «неученость» – причина «неотесанного», неотшлифованного латинского языка в ее книгах – таков ответ самой Хильдегарды ревнителям классической латыни, вытекающий из ее письма.

Можно было бы и не касаться тех давних споров, если бы они по-своему не затрагивали нечто более существенное. Письмо Хильдегарды к Виберту раскрывает, как никакой другой документ, понимание того, почему Хильдегарда в свои зрелые годы на протяжении трех десятилетий была «всем для всех», объектом единодушной любви, горячего поклонения как сильных мира сего, так и «малых сих». Она, как нам кажется, являла во плоти идею «простеца», как его понимало Средневековье, как он воплотился в Евангелии в человеческом облике самого Христа, Его учеников, а позднее – в посланиях Павла, в

¹⁰ Письма цит. по: Hildegard von Bingen. Briefwechsel. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1965. Перевод наш. – P. Г.

«Исповеди» Августина (30). Простец – это особое мироощущение, характеризующееся глубиной духовной жизни, далекое от суетливого умствования; это бесхитростность и открытость всего существования; это самоуглубленная сосредоточенность человека, готового ежеминутно, ежечасно держать ответ перед Создателем за деяния и помыслы. У Средневековья, как у любого времени, были свои герои, те, кто во имя общественной идеи брал на себя особые тяготы. Перед людьми такого плана общество склоняло свои головы. Восхищаясь или возмущаясь, люди всегда отдавали должное необычному масштабу их дел, мыслей, чувств. За Бернардом Клервоским, как известно, шли сотни сторонников, пораженных размахом, широтой, нечеловеческой сложностью задач, поставленных ими перед собой. Аскет из аскетов, мистик из мистиков, он, как и все его время, также стремился открыть в себе простеца, но был для этого слишком учен и красноречив, слишком изощрен в хитросплетениях большой политики, слишком озабочен тем, какой след оставит в памяти потомков. Все его письма (не говоря уже о сочинениях) были им тщательно просмотрены и отредактированы, так что говорить о каком-либо нескорректированном, спонтанном выражении в них чувств не приходится. Понятно, однако, что и претензий к латыни этого великого стилиста и блистательного оратора также никогда не было. Что ж, как говорится: каждому – свое.

Отметим, что современников Хильдегарды мало волновали проблемы ее латинского языка. Они искали в трудах и письмах аббатисы иного – истины, открывшейся ей, простой, старой и немощной женщине. Виберт, сам владевший прекрасным латинским слогом, держит себя с «неученой» Хильдегардой как смиренный и послушный ученик. Да только ли он один! Напомним, письмо к Хильдегарде он писал от имени целой монашеской общины, гордившейся своей исконной образованностью. Реакция монахов на полученное ее послание описана Вибертом в очередном его письме к аббатисе. Это красноречивое доказательство необычайно высокого авторитета «простеца Хильдегарды» среди ученых и образованных. Данный эпизод полон таких характерных для эпохи деталей, что заслуживает более подробного изложения. Нетерпение Виберта, ожидавшего ответа от знаменитой пророчицы, можно было бы сравнить лишь с состоянием души рыцаря из какого-нибудь куртуазного романа, считающего минуты до получения вестей от своей возлюбленной. Получив письмо, Виберт был настолько взволнован и потрясен, что не решился сразу открыть его, чтобы не испортить важнейший час своей жизни неподобающим настроением. Он отправился в ближайшую церковь, возложил письмо на алтарь и начал страстно молиться, прося Небо настроить его сердце и дух на нужный для постижения написанного лад. После молитвы он трижды прочитал письмо и пришел в состояние экстаза. На следующий день ответ Хильдегарды был зачитан перед собранием монахов и прихожан из Жамблу [с. 225]. Общее настроение после его прочтения выразил старик-монах, бывший аббат одного из монастырей, сказавший, что все написанное здесь исходит от Святого Духа: «Самые хитроумные наставники из Франции не могут свершить подобного <...>. Черствым сердцем и раздутыми щеками производят они шум великий, путаются в изысках и спорах своих <...>. Но жена сия благочестивая <...> выделяет лишь достоподобное, а именно славу триединого Бога. Она черпает из полноты недр своих, дабы жажду страждущих утолить» [с. 226].

Позднее Виберт, побывав в Рупертсбергском монастыре, поделился своими впечатлениями с учеными монахами монастыря в Виллерсе. Воодушевленные восторженным сообщением Виберта о знаменитой пророчице монахи составили целых 38 вопросов по наиболее спорным теологическим проблемам. Через своего друга вместе с сопроводительным письмом Виберт переправил их Хильдегарде. К тому времени Хильдегарде исполнилось уже 78 лет. Она только что потеряла своего второго секретаря, монаха Готфрида, и теперь снова осталась одна среди большого количества писем, требовавших ответа, и незаконченных книг. Она и сама была тяжело больна, но в ответе на неоднократные просьбы неугомонного Виберта и любознательных виллерских монахов сообщает, что работает над их вопросами, хотя и оплакивает свой «посох утешения». По меркам этикета нового времени, услышав этот крик души, следовало бы дать покой старой, смертельно уставшей женщин. Но Средневековье смотрело на все по-своему. Пророческий дар Хильдегарды не только обеспечивал ей особое положение в обществе, но и возлагал на нее, по мнению современников, особые обязанности служения, тот крест, который ей следовало нести до конца. Видимо, только так можно объяснить поражающую нас настойчивость Виберта, постоянно напоминающего престарелой аббатисе об ответе на 38 (!) вопросов; ведь пророчица могла в любой момент отойти в иной мир, унося с собой истину, открытую создателем душе простеца. Даже благоговейное отношение к таинству смерти не могло остановить пылкость Виберта. Когда в 1176 году до Жамблу дошел слух о смерти Хильдегарды, потрясенный Виберт направляет монахиням Рупертсберга письмо, где по своему обыкновению методично расспрашивает: когда скончалась пророчица, где похоронена, кто присутствовал на погребении. Излишне добавлять, что Виберт не преминул поинтересоваться и тем, как обстоит дело с теми самыми вопросами. К счастью, слух о смерти Хильдегарды оказался ложным.

Как бы там ни было, но именно благодаря Виберту, его подчас педантичной дотошности, у нас есть достоверные сведения об организации жизни и быта в Рупертсбергском монастыре. Эти единственные в своем роде детали не только дополняют облик Хильдегарды; они освещают его мягким, теплым светом человеческой привязанности. Виберт особо выделяет отношение искренней сердечности, соеди-

нявшее Хильдегарду и ее общину в одну единую семью: «Мать обнимает дочерей своих такой любовью, а дочери подчиняются матери с таким благоговением, что едва различить можно, превосходит ли в своем усердии мать дочерей или дочери мать» [с. 232]. В стенах монастыря царит, по словам Виберта, истинное благочестие, молитва и труд: в праздничные дни сестры-монахини посвящают себя чтению священных книг и изучению духовного пения; в будни они переписывают книги, изготавливают литургическую одежду, занимаются рукоделием. Виберт, проживший всю жизнь в монастыре, не мог не оценить практичность и удобство построек, имевших редкое по тем временам устройство – водопровод: «<...> во всем он по-доброму устроен не роскошными, но прочными и просторными строениями, как сие для монахинь пригодно, и тем, что ко всем рабочим помещениям трубы с водой проложены» [с. 233]. Особое восхищение умного и образованного Виберта вызывает тот факт, что «монастырь сей основан не кайзером или епископом, могущественным или богатым землей сей, но бедной, пришлой, слабой женщиной».

Картина монастырской жизни, нарисованная Вибертом, может показаться современному читателю слишком уж благостной. К тому же мы знакомы с пылкой и горячей натурой Виберта, его преклонением перед пророчицей. Нельзя не принять во внимание и известную «этикетность» Средневековья перед людьми такого масштаба, как Хильдегарда. Все так, но известно и другое. Из переписки Хильдегарды мы знаем, что далеко не во всех монастырских общинах господствовал дух праведности, мира и согласия. Ее письма, например, монахам и монахиням двойного бенедиктинского монастыря в Цвифальтене полны изобличений, увещаний и призывов прекратить распри, обуздать непослушание и распущенность. С другой стороны, невежество, самоуправство и фанатизм аббатов были также, как свидетельствуют источники и наставительные письма Хильдегарды, не единичным явлением. На таком фоне монастырь, руководимый Хильдегардой, производил действительно отрадное впечатление. Хильдегарда, ребенком вступившая в общину, хорошо понимала, как важно создать некую защитную эмоциональную нишу для женщин, оторванных от семьи и, так сказать, «обреченных» на долготелее совместное проживание. Она умела упорядочить их нерастраченные женские чувства, снять или «отканалить» отрицательные переживания, внести радость и разнообразие в тесные пределы их жизни. Обладая свободным, нестесненным житейскими рамками умом, необыкновенно развитым чувством реальности, каким-то чутьем на все подлинно необходимое, она часто решала встававшие перед ней сложные проблемы, нарушая общественные правила, иногда просто-напросто взрывая существующие нормы. Нужно ли говорить, что подобные действия вызвали далеко не однозначную оценку ее современников! Переписка Хильдегарды с аббатисой Тенгсвих дает тому убедительное подтверждение.

Сначала несколько слов о Тенгсвих. Она родом из семьи, известной своими реформаторскими устремлениями. Ее мать организовала в своем поместье общину, жившую по принципам св. Августина; ее брат Рихард также основывал религиозные общины, выступал против обмирщения монастырской жизни, за строгость и чистоту нравов. Брат и сестра много сделали для того, чтобы открыть ворота монастырей широким слоям населения, а не только для женщин из родовитых семей. Одним словом, это были люди глубоко религиозные, по-своему учитывавшие дух времени, пытавшиеся жить по заветам апостолов.

Письмо Тенгсвих к знаменитой пророчице было вызвано желанием почтенной аббатисы доискаться, где же правда. Ее сбили с толку слухи о «великом новшестве» в монастыре Хильдегарды. Дело в том, что в Рупертсбергском монастыре праздничная служба проходила необыкновенно красочно и торжественно. Монахини пели псалмы в ослепительно белых одеждах невест; их распущенные волосы украшались венками, затейливо перевитыми золотыми нитями, с вплетенными в них крестами и образом Агнецца. На пальцах Христовых невест сверкали золотые кольца.

Да, было от чего прийти в замешательство: не церковная служба, а придворное увеселение, да и только! А как же с запретом ап. Павла, спрашивает вконец озадаченная Тенгсвих, разве не предостерегает он: «Чтобы также и жены, в приличном одеянии, со стыдливостью и целомудрием, украшали себя не плетением волос, ни золотом, ни жемчугом, ни многоценною одеждою, но добрыми делами, как прилично женам <...>».

Еще большее недоумение вызвали у Тенгсвих правила приема в Рупертсбергский монастырь. Правда ли, пишет аббатиса из Андернаха, что вхождение в общину «дозволяете Вы токмо женам уважаемых и благородных родов <...>. Неблагородным и менее зажиточным Вы почти всегда в приеме в Вашу общину отказываете» (с. 201). Тенгсвих не скрывает своего крайнего удивления по поводу данного обстоятельства; она справедливо полагает, что оно потрясает самые основы церкви: «<...> мы в чрезмерном удивлении и беспомоществе, нерешительности и сомнении пребываем, – сообщает она Хильдегарде, – ибо сам Господь для создававшейся церкви неприметных и бедных рыбаков избрал, а святой Петр народам <...> глаголил: «Истинно познаю, что Бог нелицеприятен» (с. 201). Потому и обращается Тенгсвих к знаменитой пророчице с просьбой сообщить ей, «что за авторитет подобный монастырский обычай оправдывает». Она, Тенгсвих, изучила по мере сил своих все прежние указания отцов церкви, «из коих все, особливо люди духовного состояния, должны быть наставлены» и ничего подобного не отыскала.

Ответ Хильдегарды интересен во многих отношениях: как еще одно доказательство того, что и самая выдающаяся личность не может «выпрыгнуть» из рамок своего времени; как свидетельство чрезвычайно развитого чувства реальности у Хильдегарды, умения различать сферу деятельности чистого и практического разума; наконец, как иллюстрация того, что человек честный, но заурядный, ограниченный, боящийся нарушить «букву» закона, имеет шанс чаще оказаться по большому счету неправым, чем ум свободный, не боящийся ответственности.

Ссылаясь на голос Всевышнего, Хильдегарда разъясняет свою позицию следующим образом. Она согласна с тем, что жене, повинующейся своему мужу, «надлежит великой стыдливостью владеть», поэтому ей не следует хвалиться своими волосами и выделяться украшениями. Но этот устав не для девы, Христовой Невесты, встречающейся в праздничной церковной службе со своим Небесным Женихом и заключающей с ним в Святом Духе брачный союз. Поэтому деве и надлежит облачиться в одеяние невесты, «белизной сияющее». В ответе на второй вопрос Хильдегарда указывает, что хотя различия на небе и земле установлены Богом, подлинная «неодинаковость» зависит от самого человека, от его устремлений – к суетной славе или к смирению. Переходя от общих рассуждений к конкретному положению дел в монастыре, Хильдегарда обращается к примеру из повседневной жизни. Виданное ли дело, спрашивает она, согнать в один единый хлев разнообразную скотину (быков, ослов, овнов, козлиц) и ждать, что она не разбежится? Так же обстоит дело и с монастырем, «также и здесь надлежит блюсти различие, дабы приходящие из различных слоев народа, сочлененные в одно стадо, в гордой надменности своей устыженные сословными различиями его бы не разогнали» [с. 203]. Сословные различия посеют распри, зависть, ненависть, и в конце концов обитатели монастыря, принадлежащие к разным социальным слоям, растерзают друг друга – «высшее сословие, нападая на более низшее, а низшее, ставя себя над высшим» [с. 203]. Что ж, размышления Тенгсвих о всеобщем равенстве всех перед Богом, подкрепленные церковными догматами, близки по духу нашему времени. Однако следует признать, что практика общежития нередко доказывает разумную правоту слов Хильдегарды. Вполне возможно, что, принимая в свою общину только тех, кто стоит на одинаково высоких ступенях социальной лестницы, Хильдегарда с самого начала устраняла большое количество помех, способных взорвать мир и покой в ее монастыре.

Вот такой была Хильдегарда – аббатиса, ничего, кроме Бога, не признававшая безоговорочно; здраво и просто судившая о человеческой природе, считавшая, что послужить Богу сможет лишь человек, душа и тело которого не отягощены ни чрезмерной аскезой, ни роскошью. Говоря о взаимоотношениях Хильдегарды с людьми, нельзя не упомянуть один из самых ярких и драматических эпизодов ее жизни. Речь идет о следующем.

По обычаю дарители, оказавшие определенные услуги монастырю, могли по их желанию быть похороненными на монастырском кладбище в Рупертсберге. Так и случилось с одним молодым человеком из родовитой семьи. Позднее выяснилось, что за какой-то тяжкий проступок он был вместе со своим другом отлучен от церкви. Однако перед смертью священник из Бингена успел принять от него исповедь; умирающий получил отпущение грехов и помазание. Таким образом, умирая, молодой человек примирился с церковью и был погребен на освященной монастырской земле в 1178 году при большом стечении народа, в присутствии его друзей и родственников из Бингена. Обряд погребения совершил священник, исповедовавший его. Спустя несколько дней Хильдегарда получила от коллеги епископата собора в Майнце указание немедленно удалить тело из освященной земли и закопать его перед кладбищем. Прелаты требовали соблюдения буквы закона: умерший был официально (публично) отлучен от церкви, а его отлучение утверждено коллегией епископата собора Майнца, стало быть, принятие его в лоно церкви должно было также проходить официально, при участии майнцких прелатов. Высокие духовные чины из Майнца сочли, что отпущение грехов умершему священником было, так сказать, приватным, неофициальным, а потому не имевшим законной силы. В случае неподчинения они пригрозили монастырю интердиктом, то есть запретом на совершение богослужения и других церковных религиозных обрядов. Это была для истинно верующих страшная кара. Хильдегарда обратилась к «Истинному Свету», и в видении получила подтверждение правильности своих действий. Престарелая аббатиса (ей 81 год), больная и немощная, принимает решение не выполнять распоряжение духовного начальства. Она идет на монастырское кладбище, пастырским посохом очерчивает на могиле крест, а затем сравнивает ее края, чтобы невозможно было отыскать могилу. Хильдегарда принимает на себя интердикт, но одновременно ищет пути убедить духовную коллегию отменить решение. За что она борется? В письме к прелатам Майнца она подробно излагает причины, побудившие ее выступить против воли «начальствующих». Суть ее разъяснений такова: не гоже человеческому властвовать над Божиим. Покойный получил отпущение грехов, принял дары церкви, а потому он может и должен остаться на освященной земле. Теперь он принадлежит Богу, а не людям, и любое людское вмешательство есть святотатство. В письме она, ссылаясь на свое видение, утверждает, что сам Господь «принял человека сего из лона церкви, как того, кто для славы спасенных определен» [с. 242]. Более того, если, «согласно вашему предписанию» тело мертвеца сего откопать, то через дальнейшее время месту нашему великая опасность угрожала бы <...>» [с. 237].

Однако ее доводы не убедили прелатов, они не отменили постановление об интердикте. По-прежнему монастырь не имел права устраивать богослужение; молчали колокола, монахини приглушенными голосами проговаривали молитвы за закрытыми дверями, особое страдание приносил им запрет на причастие, возможность исповедоваться и получить отпущение грехов. Но и Хильдегарда не отступала: она обратилась за помощью к своим друзьям; она написала архиепископу Майнца, находившемуся в Риме. Собрав последние силы, она приезжает в Майнц и со слезами на глазах молит снять интердикт. Но у бюрократии всех времен и народов всегда одно и то же каменное сердце и непробиваемая логика. На прелатов Майнца не действовали ни слезы старой женщины, ни ее ссылки на видения. Понимая серьезность ситуации, друзья аббатисы собрали всех имевшихся свидетелей. Давний добрый друг аббатисы, архиепископ Кёльна Филипп, появился в Майнце с другом умершего, с тем самым рыцарем, который когда-то вместе с ним был отлучен от церкви, а позднее получил вместе с умирившим отпущение грехов. В Майнц прибыл и священник, клятвенно засвидетельствовавший акт прощения. Казалось, справедливость восторжествовала, прелаты приняли доказательства к сведению и позволили возобновить богослужение в монастыре. Однако бюрократическая машина, приведенная однажды в действие, не может сразу остановиться. В свое время прелаты написали письмо архиепископу Майнца, принимавшему участие в Риме в синоде, где изложили дело об интердикте в Рупертсбергском монастыре в выгодном для себя свете. И вот теперь после того, как свидетели заставили педантичных прелатов отступить, пришел долгожданный ответ архиепископа из Рима, подтверждавший то давнее, первое постановление прелатов. Надо было иметь железную волю Хильдегарды, ее убежденность в необходимости выполнить свою миссию Божией избранницы до конца, чтобы не сломаться, не прийти в отчаяние, а снова взяться за перо и писать архиепископу Майнца в Рим, чтобы снова ждать, бороться и победить. Наконец, она получает письмо от архиепископа из Рима, где он снимает с общины Рупертсберга интердикт и просит простить его за невольно принесенные страдания.

Обо всех рассказанных выше событиях мы узнаем из писем Хильдегарды прелатам и архиепископу Майнца, написанных в последний год ее жизни. Примечательно, что эти события прились на самый конец ее жизни, прожитой на едином дыхании. Казалось, она была призвана наисовершеннейшим образом доказать окружающим, что их идеал о бескорыстном, простодушном и мудром простеце – не просто мечта. Перефразируя известные слова одного большого писателя и человека о другом писателе, имевшем репутацию народного заступника¹¹ можно сказать, что современники Хильдегарды считали, что они не сироты, пока жива и молится за них эта женщина: «Она же, мать и руководительница, <...> расточает себя в любви ко всем. Высокомерие греховное, столь часто из почетной должности возрастаемое, растаптывает она тяжестью смирения своего. Она подает испрашиваемые советы, разрешает тяжкие вопросы, к ней поставленные, пишет книги, наставляет сестер, выпрямляет грешников, к ней приходящих, и в сим всецело обремененная пребывает. Невзирая на тяготы лет и недужность, творит упражнением в добродетели столь великое, что многое они купно с апостолом изречь могли бы примера ради: «Я стала всем для всех» <...> [с. 233].

Словами ученого монаха Виберта из Жамблу, выразившего то, что думали о Хильдегарде ее современники, мы хотим закончить рассказ о ее днях и трудах.

Что же можно сказать в заключение о Хильдегарде? Наш рассказ о Хильдегарде – рассказ во многом неполный, скорее первое знакомство с ней – приближается к концу. Так что же побуждает писать о ней? Чем объясняется тот огромный интерес к личности рейнской аббатисы? Что привлекает в ней людей XXI века? Хильдегарда – выдающаяся женщина Средневековья? Хильдегарда – автор грандиозных теологических трудов, воссоздающих картину мира человека того времени? Хильдегарда – естествоиспытатель и врач, автор замечательных музыкальных и поэтических произведений? Да, конечно, все это важно.

Юбилей Хильдегарды в 1978 году показал непрерывно возрастающий интерес к ее личности и творчеству; он явился своеобразным введением более широких празднеств, 900-летия со дня ее рождения. Состоявшийся осенью 1994 года в Католической Академии им. Рабана Мавра международный симпозиум, посвященный Хильдегарде, подтвердил, что ученые Европы, Америки, Австралии интенсивно занимаются изучением теологических, историко-социальных, литературных, музыкальных аспектов ее трудов. В процесс освоения вовлекаются все новые страны. В то время как японцы только открывают ее для себя, в университете штата Индиана уже много лет существует общество по изучению ее творчества. Выверяются тексты Хильдегарды, пишутся научные статьи и диссертации.

Безусловно, все вышеназванное свидетельствует о закономерности общественного интереса к трудам рейнской аббатисы, но все же не отвечает на вопрос, почему юбилей Хильдегарды становится торжеством не для узкого круга специалистов; нет, он находит отклик в широких слоях европейского и мирового сообщества. Приведенные выше характеристики, говорящие о значительности фигуры Хильде-

¹¹ М. Горький в воспоминаниях о Л.Н. Толстом.

гарды, – лишь часть истины. Другая половина ее состоит в удивительном обаянии, исходящем от ее личности, удивительном, потому что она соединяет в себе мощь интеллекта и масштабность чувств, так импонирующих человеку нашего времени, с разумным пониманием своих границ, с благоговейным отношением к таинству, к неразгаданному. Последнее для Хильдегарды есть сфера Божественного, находящегося за пределами человеческого постижения.

Своей жизнью Хильдегарда показала, что в любой эпохе можно отыскать человеческую меру и оказаться нужной и полезной всем. В ее мире было место всему: и Божественному, и человеческому. В век всеобщей религиозности, обладая к тому же необычным даром, таким актуальным в те времена, она была последовательной противницей крайностей в проявлении религиозных чувств. Она провела всю свою жизнь в монастыре, казалось бы, вдали от мирских забот, но вряд ли можно найти другую личность в XII веке, столь богатом на разнообразные человеческие лики, которая была бы так неразрывно связана с жизнью всего общества, была бы «своей» и в замках, и в хижинах. Она писала теологические труды, вела переписку с выдающимися личностями Европы, но в глазах своего времени она являла «живые» прежде всего идеал простоты, бескорыстной заступницы людской перед Богом. Преклонение и восхищение вызывала не ее «мудрость», а то, что она – большая, неученая женщина – была избрана Небом «глаголь истину», «врачевать» душу и тело. Этот человеческий аспект в ее жизни и творчестве делает Хильдегарду близкой людям XXI века.

Конечно, вхождение Хильдегарды в широкий контекст современной культуры происходит постепенно. Наше время еще только начинает осваивать Богатство ее идей и образов, оно еще как бы в спешке примеряет наследие Хильдегарды на себя. Бум вокруг «медицины Хильдегарды» в 60–70-е годы; шум менеджеров от поп-музыки вокруг ее имени в 90-е, когда пластинки с духовными гимнами аббатисы неоднократно возглавляли хит-парады в Америке и питали поп-музыку в Германии, – все это, отражая в определенной степени разнообразный интерес к Хильдегарде, еще не раскрывает ее подлинного значения для культуры нашего времени.

В свое время она сделалась «для всех всем», но и в наше время, спустя девять веков, она не оставляет людей равнодушными. Ее жизнь и книги по-разному, но всегда задевают за живое всех – ученых-специалистов и людей, далеких от отвлеченных проблем; зрелое поколение и молодежь. Это самое верное доказательство того, что средневековой аббатисе удалось постичь некую истину, одинаково важную и для ее века, и для наших дней. Повторим мудрые слова И.В. Гёте, сказанные им в «Завете»:

«Издревле правда нам открылась,
В сердцах высоких утвердилась.
Старинной правды не забудь».
(Пер. Н. Вильмонта)

Не забыть, не растерять, не отказываться от добытой многими поколениями «старинной правды», постоянно пытаться осмыслить то, что уже когда-то утвердилось в «сердцах высоких» – таков смысл духовного существования человечества. Свою долю истины о человеке и мире доносят до нас жизнь и труды выдающейся женщины XII века Хильдегарды Бингенской.

ТЕОДОР ФРИНГС

ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛЮБОВНОЙ ПОЭЗИИ XI–XII ВЕКОВ.¹ ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО И КОММЕНТАРИИ Т.В. ГОВЕНЬКО

Если ветер приходит, хочет он к шелковице,
Если ты приходишь, хочешь ты ко мне.

Это двустипное, лаконичная двусложная древнеегипетская строфа, была написана на скорую руку 3 500 лет назад, примерно в 1500 году до н. э., неким писарем на папирусе. Речь идет от лица женщины. Писарь получает статус поэта, поскольку он вкладывает в уста девушки или женщины это двустипное, в котором говорит о любви к ее возлюбленному. Страстное желание и любовь соотношены с природным зачином. Вступительный образ природы первой строки символизирует любовное переживание второй строки; явление природы и любовные ощущения следуют одно за другим в одинаковых по размеру предложениях.

Мы говорим о женской или девичьей строфе², несмотря на то, что поэт – мужчина. Нам хорошо известен древнеегипетский сборник песен из семи многосложных поэм, которые сочинила женщина.

¹ Перевод статьи выполнен Т.В. Говенько по изданию [1, S. 474 – 495].

Принято считать, что четыре из них – девичьи песни, а три – юношеские, мы называем их мужскими песнями. На титуле этого сборника стоит «Излияние большой сердечной радости». Мы постигаем, что мужчина может творить от лица женщины, а также открываем для себя женщину поэтессу, которая воспекает свои личные переживания и чувства, и даже допускаем, что она тоже способна сочинять от лица мужчины. Собрание древнеегипетской любовной лирики в переводе Зигфрида Шотта³ включает в себя в общей сложности девять песенников и содержит более двадцати девичьих или женских песен и примерно столько же мужских.

Поэтессы известны и провансальской любовной лирике XII века. Возможно, сочиняющие дамы стоят у истоков всей любовной поэзии. Под волшебным-романтическим названием «Весна миннезанга»⁴ собраны сборники песен всех без исключения самых ранних немецких лирических поэтов второй половины XII века. Открывают этот сборник двадцать пять женских строф примерно 1150 года и позже, которые, по началу, даже преобладают над мужскими. Не так давно случайно было обнаружено двадцать старинных испанских девичьих песен, датируемых XI веком. Таким образом, мы можем констатировать, что старо-романская и древнегерманская любовная лирика в женском исполнении, несомненно, существовала до времени ее фиксации, то есть, до XI–XII веков. К такому выводу нас побуждают и древнеегипетские любовные песни. Более того, мы уверены, что находимся в одной из самых древних слоев поэзии всех народов, у истоков народной любовной лирики мировой литературы.

С древнеегипетским двустушием о «ветре» и «шелковице», о «ты» и «я» мы соотносим первые строки песни, которая имеет место в сборнике из восьми девичьих песен:

Дикая утка кричит –
Попалась на приманку.
От твоей любви, которая меня удерживает,
Я не могу освободиться.

За этим первым четверостишием следует второе с промежуточным стихом:

Что я скажу своей матери.

Завершает эти два четверостишия такое двустушие:

Сегодня я не ставлю западни.
Любовь к тебе меня настигла.

«Ветер» и «шелковица», а также «пойманная дикая утка» – аллегии, взятые из природы. В истории романской и немецкой лирики подобный прием принято называть природным зачином.

Под именем греческой поэтессы Сапфо⁵, примерно 600 год до н. э., из века в век переходит стих:

Зашла Селена,
Меркнет свет Плеяды;
Уж полночь, час
проходит, а я одна на ложе засыпаю.

Нечто похожее находим в китайском четверостишии:

В полет устремляется сокол;
Дремуч на севере лес.
Мой господин оставляет меня ждать;
Тоска терзает мое сердце.

Что будет, что станет?
Быть мне забытой.

Или еще пример, где вводная часть дана в образе цветка:

² Женская или девичья строфа (Frauenstrophe oder Mädchenstrophe), односложная песня, самая древняя форма лирики. Ее содержание, как правило, наполнено переживаниями женщины о любимом, воспоминаниями об ушедшем возлюбленном, плачем по былой любви и т.д. Женская строфа довольно часто встречается в поэзии миннезанга раннего периода в составе амебейной композиции или в диалоге. Подробнее об этом см.: [2].

³ Шотт Зигфрид (Siegfried Schott, 1897–1971), немецкий египтолог. См.: [3].

⁴ «Весна миннезанга» — поэтический сборник, в котором собраны произведения разных поэтов миннезингеров. См.: [4, 5, 6, 7].

⁵ Сапфо (или Сафо), древнегреческая поэтесса VII–VI веков до н. э., воспевавшая в стиле народных песен свою любовь к природе, к красоте, к девушке.

Яркий цветок,
Много листвы.
Я увидела моего господина,
И сердце мое успокоилось.
Мое сердце спокойно.
Неудивительно, что его так возносят.

Старинная исландская строфа изложена в прозе:

Счастлива ты, женственная ива, ты стоишь
подле мужественного и красиво обросла
листвою! Утренняя роса струится с него. А
я тоскую по одному мужчине день и ночь.

Учитывая все вышесказанное, обратимся теперь к ранней анонимной женской строфе, которая имеет место в «Весне миннезанга» и в «Кармине Буране»⁶.

Женщина признается в кратком монологе:

„Mich dunket niht so guotes noch so lobesam so diu liehte rose und diu mine mines man. diu kleinen vogelline diu singent in dem walde: dest menegem herzen liep. Mir'n kome min holder geselle, i'n han der sumerwünne niet'	Мне не кажется хорошей и достойной любви та светлая чайная роза и любовь моего мужчины. Маленькая пташка, ты поешь в лесу: велика сердечная радость. Приходи ко мне, мой милый друг, я негу лета обрету.
--	--

Девушки танцуют и поют на лугу старую хороводную песню:

„Gruonet der walt allenthalben. wa ist min geselle also lange? der ist geriten hinnen. owi! wer sol mich minnen?'	Зеленеет лес повсюду. Где мой милый долго так? Ускакал на вороном он. Ох! Полюбит кто меня?
--	--

Мы приводим ее вместе со смело переложением с латыни на немецкий язык припевом:

„Gruonet der walt aber als e, Nah mime gesellen ist mir we'.	Зеленеет лес, но по-прежнему я тоскую по моему любимому.
---	---

Аллегии любви в немецких стихах — это цветущий розовый куст, поющая пташка, зеленый лес.

Итак, мы относим женские немецкие строфы к древнейшей основе, которая охватывает народы всего мира и столетия, а точнее — тысячелетия. Вводные описания природы в качестве аллегии любви являются общим достоянием устности, а точнее — ее характерной особенностью. Этим самым мы противоречим научному исследованию, допускающему заимствование из античной или средневековой латинской литературы, а также из испанско-арабской поэзии. Далее можно было бы поразмышлять о местах великолепных природных зачинах провансальцев или французов — трубадуров и труверов⁷, однако эти романские вступительные описания природы сами берут свое начало из старинных народных весенних песен, о чем свидетельствует «Кармина Бурана». Провансальские поэты XII века ус-

⁶ «Кармина Бурана» или «Буранские песни» — рукописный сборник морально-сатирических, духовных, любовных, игровых и застольных песен вагантов. Составлен в XIII веке анонимным компилятором в Баварии. Был обнаружен в начале XIX века в Бенедиктбейренском монастыре. Основной корпус текстов этого памятника написан на латинском языке, реже встречаются песни на немецком языке. См.: [8, 9].

⁷ трубадуры и труверы — профессиональные поэты аристократического общества Франции и Прованса второй половины XI — первой половины XIII веков. Основоположники куртуазной лирики в Западной Европе, сочинявшие на народном (разговорном) языке, а не на латыни. Свои произведения исполняли под аккомпанемент музыкального инструмента. Нередко писали для жонглеров. Трубадуры и труверы воспевали идеалы своего времени: служение прекрасным дамам, платоническую любовь, неотступное стремление к недостижимой цели, страдания из-за неразделенной любви и т.д. В их поэзии различают следующие жанры: альба, тенсона, реверди, пастурель, сирвента, песнь крестовых походов, куртуазная эпопея, лирическая поэма и прочие. Наиболее известные трубадуры и труверы: Гильом Аквитанский (1071–1126), Джауфре Рюдель (середина XII в.), Бернарт де Вентадорн (умер в 1180), Бертран де Борн (1140–1215), Пейре Овернский (умер в 1170), Ги раут де Борнель (умер в 1200), Кретьен де Труа (1130–1190), Ги де Кусм (умер в 1203), Моньо Аррасский (умер в 1240) и другие. Подробнее см.: [10, 11, 12, 13, 14].

вершенствовали старую схему запева народной лирики, ее незамысловатую символику природы и ввели в новую художественную форму мужскую канцону⁸. Им подражают немецкие миннезингеры⁹: одним из первых Генрих фон Фельдеке¹⁰ с Нижнего Рейна в птичьем концерте между цветов, лип и буков, который занимает почти две строфы. В ранней немецкой лирике древние простые устно-поэтические природные зачины стоят рядом с художественными романского происхождения. В данном случае нам необходимо обратить внимание на возможность наслоения и переплетения народной и художественной лирики. Художественная лирика многосложных канцон, поэзия о повелевающей даме и посвятившему себя служению ей мужчине — продукт нового придворного рыцарского общества Прованса, в этой работе затронут не будет. Наш интерес сосредоточен исключительно на древнем устном слое и тех влияниях и изменениях, которым он был подвержен со стороны новых прогрессивных художественных форм.

Другими словами, мы остаемся с обыкновенной женщиной и простыми лирическими формами. Немецкие женщины тоже могли быть причастны к ранней любовной лирике. Соответственно, ранние мужские монологи мы отставили в сторону прежде всего потому, что они быстрее попали под воздействие нового провансальского искусства, чем женские строфы. В приведенных выше обоих немецких примерах монологической женской строфы и родственной ей девичьей танцевальной, в пробуждающейся природе так или иначе проявляется женская тоска. Женщина выступает в качестве партнера в ситуации, при встрече, в разговоре с мужчиной. Танец и монолог, встреча и диалог — это то, что мы особенно выделяем, поскольку центральной фигурой здесь всегда является женщина.

Встреча и диалог основных влюбленных свойственны так называемой «песни рассвета» (das Tagelied)¹¹. Влюбленные вместе, пробуждение, речи, расставание — таковы главные составляющие этой лирической формы от провансальских поэтов до трогательного утреннего прощания у Шекспира в «Ромео и Джульетте»¹². В Германии «песнь рассвета» переходит от ранних миннезингеров к Вольфраму фон Эшенбаху¹³ и Вальтеру фон дер Фогельвайде¹⁴ и до сих пор живет в народных песнях. Постоянно преобразовываясь, она охватывает все слои общества: от простолюдинов до дворян. «*Пробудись, услада моего сердца, нежно любимый мой*», — поют еще и в наши дни. Но и тут наука попыталась подыскать «благородное место рождения»: Аравию, провансальский двор, латинскую литературу, церковь; особый акцент был сделан на христианский утренний гимн. Вольфрам фон Эшенбах как подражатель провансальским поэтам был признан основателем всей немецкой традиции. Непредвзятой и очень изящной «песни рассвета», которая проникла в песенник раннего немецкого миннезанга, три строфы по четыре строки, суждено было стать ничем иным как упрощением более объемного светского произведения наподобие «песен рассвета» Вольфрама. Несмотря на хорошо известные сверхдлинные китайские «песни

⁸ канцона (от итальянского *canzone* — «песня») состоит из ряда строф коротких и длинных стихов, тематика которых, как правило, любовная.

⁹ миннезингеры (дословно — «певец любви») — куртуазные поэты аристократического общества Германии, получившие такое название лишь в XVIII веке. Расцвет поэзии миннезингеров приходится на вторую половину XII — первую половину XIII веков, после их постепенно вытеснили майстерзингеры. В качестве наиболее точной характеристики любовных песен миннезингеров и для сравнения с концептуальными положениями статьи Теодора Фрингса приводим выдержку из работы А.Н. Веселовского «Три главы из исторической поэтики» (1898): «Немецкая рыцарская лирика древнего типа еще идет в колее народной, перенимая ее образы и положения, чувственно свежая и непосредственная; в вопросах любви женщине принадлежит здоровая, деятельная роль в пределах известной равноправности с мужчиной. Затем положение меняется: <дама сердца иконографически условна и неподвижна>, женщина как будто вышла из живого общения чувства, повышена над ним, мужчина им поработен. Роли действующих лиц переставились, изменилось и понимание любви: она становится идеальнее, абстрактнее, несмотря на материальные формы выражения. Мы во второй поре немецкого миннезанга» [Веселовский, 1940, 284]. Подробнее см.: [15, 16, 17, 18, 19, 20].

¹⁰ Генрих фон Фельдеке (Heinrich von Veldeke, ок. 1150 — ок. 1210), основатель куртуазного направления в немецкой рыцарской лирике и рыцарском романе. Владел латынью и французским (с последнего блестяще перевел «Энеиду»), писал на лимбургском диалекте, понятном и для верхненемецкой аудитории. Благодаря фундаментальным исследованиям Теодора Фрингса и Габриэлы Шиб, восстановившим по верхненемецким рукописям диалект Фельдеке, стало ясно, что творчество этого поэта является своего рода отражением того, как на среднем Рейне в XII–XIII веках складывались предпосылки для формирования литературного немецкого языка. См.: [21, 22, 23].

¹¹ «песнь рассвета» или альба (от провансальского *alba* — «рассвет»), жанр средневековой куртуазной лирики, название которого напрямую соотносится с его содержанием: любовники тайно провели вместе ночь и с восходом солнца должны расстаться. Диалог влюбленных передает их переживания, надежды и сетования.

¹² Шекспир Уильямс (Shakespeare William, 1564–1616), великий английский драматург. Трагедия «Ромео и Джульетта» была написана им между 1590 и 1600 гг.

¹³ Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach, 1170–1220), крупнейший поэт немецкого Средневековья, автор двух романов «Парсифаль» (1200–1210) и «Гитурель» (1212–1217). См.: [24, 25].

¹⁴ Вальтер фон дер Фогельвайде (Walter von der Vogelweide, ок. 1170 — ок. 1230), австрийский миннезингер, ученик Райнмара. Его лирику отличает приверженность к фольклорной поэтике, «чистота» стиля и демократизация тематики. Под этими словами мы имеем в виду не только прославление им любви к простой девушке, то есть, «низкой любви», но и национально-патриотический пафос его «шпрухов». Подробнее см.: [26].

рассвета» середины первого тысячелетия до н. э., а также на народную португальскую, равно как и славянскую традиции, за провансальско-французской и немецкой отказываются признать народную основу.

Мы полагаем, что подобно природному зачину древняя простая лирическая форма была преобразована провансальцами и их немецкими последователями в новую художественную форму, светскую «песнь рассвета». Заняв место рядом с канцоной, она по ее принципу воздействует на устно-поэтическую основу. И, тем не менее, архаика продолжает существовать в богатой немецкой традиции вплоть до речевых оборотов народной песни более поздних времен.

В одном из древнеегипетских песенников среди восьми девичьих песен есть одна, которую Зигфрид Шотт обозначает как «утренняя песнь», и, по его словам, – это тема всей мировой литературы. Это – «песнь рассвета», самая древняя в мире, ей – 3500 лет. Мы чувствуем себя вправе утверждать, что «песнь рассвета» является базисной формой лирики всего человечества.

Песня из трех строф по четыре строки, то есть – из трех четверостиший, звучит так:

Голубь воркует.
Она говорит: «На земле рассвело. Ты уходишь?»
Ах, о птица!
Ты завидуешь мне!

Я нашла любимого в комнате своей.
Переполнила радость сердце мне.
Поклялись друг другу: «Вместе на века!»
Моя рука в твоей руке!

Зная, что я твоя, приду
К любому красивому месту.
Он сделал меня первой девушкой,
И сердце не болит в моей груди.

Те же три четверостишия в старинной немецкой «песни рассвета» середины XII века:

„Slafest du, friedel ziere?
man wicket uns leider schiere:
ein vogellin so wol getan
daz ist der linden an daz zwi gegan.“

«Ты спишь, возлюбленный прекрасный?
К сожалению, скоро нас разбудят:
Пташка давно пропела
И на ветку липы села».

Ich was vil sanfte entslafen:
nu rüefestu kint Wafen.
liep ane leit mac niht gesin.
swaz du gebiutest, daz leiste ich,
friundin min.

«Я спал слишком долго:
Теперь, любимая, призываешь к доспехам.
Счастья не бывает без преград.
Что ты хочешь, исполню для тебя,
возлюбленная моя».

Diu frouwe begunde weinen.
,du ritest und last mich eine.
Wenne wilt du wider her zuo mir?
Owe, du fuerest min fröide sament dir!»

Госпожа начинает плакать.
«Ускачешь ты, и я одна останусь.
Когда снова ты будешь со мной?
Ах, ты уносишь мою радость вместе с собой!»

По мнению Зигфрида Шотта, древнеегипетские песни о любви делятся на строфы вслед за древними гимнами, а четверостишия становятся основной схемой. За метрикой следует видеть размер и мелодию, такт и ритм танцевального шага: «Некоторые песни начинаются или завершаются двустилием, которое, по-видимому, повторялось во время исполнения», как своего рода рефрен. Аналоги предлагает «Кармина Бурана». Согласно Эдуарду Сиверсу¹⁵, ранние четырехсложные строфы в «Весне миннезанга» тоже восходят к танцу. Это – еще одно свидетельство общей для всего человечества основы. Из новой французской работы мы узнаем, что и детские песни во всем мире соразмерны одному и тому же ритму.

Воркующий голубь будит влюбленных как «vogellin» (пташка) в немецкой «песни рассвета», пуг – в китайской, соловей – в сербской, жаворонок – в «Ромео и Джульетте». Девушка египтянка произносит несколько слов, а потом передается воспоминанию. Разговор влюбленных передан непосредственно: «Поклялись друг другу: "Вместе на века!"» В «песни рассвета» Вольфрама женщина говорит так: «Мы не расстанемся друг с другом никогда». Следующие строки о счастье и полной достоинства девичьей любви переданы через трогательное символическое выражение: «Моя рука в твоей руке!» В других

¹⁵ Сиверс Эдуард (Sievers Eduard, 1850–1932), фонетист-младограмматик. Профессор Лейпцигского университета. Его труды: Zum Heliand. 1876; Altgermanische Metrik. 1893; Angelsächsische Grammatik. 1921 и другие.

древнеегипетских песнях поется: «*Я твоя возлюбленная, самая лучшая... Твоя рука лежит в моей руке*»; «*Мое желание лишь об одном, ... чтоб кисть твоей руки в моей лежала*»; «*Ты просыпаешься вместе с рассветом от ликованья моего*»; «*Смотри, я вся твоя*». «*Ты мой, я твоя*», – вторит этому неизвестная немецкая девушка, открывая сборник «Весны миннезанга».

Заключительный счастливый аккорд египетской «утренней песни» неожидан. Немецкая «песнь рассвета», как правило, завершается слезами, болью разлуки и переживаниями о скором возвращении любимого. Вместе с природным зачином «песнь рассвета» осталась прочно связанной с формулой «приход – пребывание – уход». В отличие от старо-испанских и древненемецких женских строф, с господствующими в них темными тонами, в египетских любовных песнях преобладает спокойное веселое настроение.

От формы перейдем к содержанию и языку.

Многие любовные монологи Древнего Египта вырастают из простых, подлинных ощущений, переданных обыкновенными, естественными словами и признаниями девушки или женщины. Словами соединены сцены, к которым примыкают переживания и чувства. Это – цепочка типичных сцен: приход – ожидание – высматривание – поиск – забота – встреча – находка – расставание; порывы беспокойного сердца: в воспоминании, в тоске, в радости, в счастье, в ликовании, в сетовании, в ревности; близость любимого, встреча внутри помещения и вне его, отдых и прогулки друг с другом: в комнате, в поле, на лугу, возле водопада, у реки, под гранатовым деревом или под тутовым; разрушитель счастья: ворчун, завистник, соперник. Говоря о «песни рассвета», мы уже упоминали о простых словах, жестах и символах счастья: рука в руке; кисть на кисти. В сравнении с яркими высказываниями из девичьих или женских уст юношеские или мужские песни остаются далеко позади. Событийная цепь мужских строф короче, чем женских. Мужская речь кажется подражанием женской: там и здесь обнаруживаются близкие или аналогичные формулы. Даже в самых ранних немецких строфах ведущий голос женщины.

Еще Зигфрид Шотт заметил, что в египетских песнях изысканная речь чередуется с обыкновенной; без простого человеческого слова не обходится ни одна риторика. Шотт указал также на непринужденное приглашение: «Приди», – причем формула *прихода* светской песни ничем не отличается от слов девушки из «Кармины Бураны»: «*Chume, chume geselle min*» («*Приди, приди, мой милый*»). Формула *прихода* расширяется за счет сопоставлений: «Ах, пришел бы ты ко мне как королевский конь иль как газель». Простонародный язык часто едва заметно проникает в язык искусства. Взгляд влюбленного становится наградой. Она: «*Если я на тебя взгляну, то глаза мои засияют*». Он: «*Когда она открывает свои глаза, мое тело молодеет*». Вспомним о культе глаз трубадуров, Генриха фон Морунгена¹⁶ – современника Вальтера, об известной канцоне о глазах Петрарки¹⁷. Любовная боль, поразившая испанскую и немецкую девушку, мучительна и даже смертельна: «*без милого я не могу жить*»; «*уж лучше бы мне умереть*»; египетский текст: «*Страшная болезнь поразила все мое тело. Мои глаза теряют зренье, а уши – слух*»; «*ничего не слышу, ничего не вижу*» – говорит девушка в «весеннем вздыхании» (*der Frühlingsseufzer*)¹⁸ 1100 года. О болезненной и смертельной любви писали Овидий¹⁹, трубадуры и их подражатели – немецкие миннезингеры; в художественной поэзии эти мотивы становятся риторическими фразами.

Сердце само разговаривает с любящим мужчиной или женщиной; сердце влюбленного тайком «покидает» свое место и «убегает» на другое, которое ему дороже; девушка говорит со своим сердцем в груди милого; супруг в сердце супруги. Все это напоминает средневековый диалог между сердцем и телом. Душа и тело разговаривают между собой и в древнеегипетской песне. Это, одновременно, и древнейший мотив обмена сердцами, и предствление о жизни одного в другом, и мистическое понятие, и постижение смысла возвышенной любви. Как правило, их идентифицируют с общечеловеческими мотивами. В старо-испанской песне девушка поет: «*Мое сердце, о Боже, покидает меня, вернется оно ко*

¹⁶ Генрих фон Морунген (Heinrich von Morungen, XIII век), тюрингский министерял, состоящий на службе у маркграфа Дитриха фон Майссена. В своей поэзии воспевал любовь к прекрасной даме и, одновременно, стремился понять, в чем парадокс этого чувства. См.: [27].

¹⁷ Петрарка Франческо (Francesco Petrarca, 1304–1374), итальянский поэт, философ, культуролог, дипломат и путешественник. Как поэта его особенно прославила «Книга песен» – собрание сонетов, кансон и других лирических произведений любовного содержания, а также цикл поэм «Триумфы».

¹⁸ «весеннее вздыхание», «весенний порыв», «весенние строфы» и т. д. – все это имеет прямое отношение к весенней песенной традиции любовной лирики Средневековья. Обязательными элементами являются «природный зачин», идеальный ландшафт, эротическая символика. Множество примеров тесной связи весны и любви содержат реверды из «Кармины Бураны».

¹⁹ Публий Овидий Назон (Publius Ovidius Naso, 43 год до н. э. – около 18 года н. э.), римский поэт. Его творчество принято рассматривать в три этапа: любовная поэзия, поэзия на учено-мифологические темы и стихи времен изгнания. К первому периоду относятся сборники «Любовные стихотворения» и «Героини» и поэмы «Наука любви» и «Лекарства от любви».

мне?»; «Возьмите теперь у меня мое сердце и сразу уходите прочь». «Иди ко мне, мое любимое сокровище, и сердце принеси мне свое», – говорится в одной частушке, а в другом месте: «Я ношу с собою моего дорогого в сердце». Генрих фон Морунген находит собственное выражение: «Пололам разбила мне сердце мое красавица, пронзающая взглядом». Устно-поэтический мотив, который неразрывно связан с танцем и простой девушкой, занимает прочное место в искусстве поэта.

Мы не удивимся, если среди египетских песен, простых по форме и языку, темам и мотивам, обнаружатся такие, которые смело можно будет назвать художественными песнями. Таково пятистишие в честь женщины с описанием ее красоты: «С любимой никто не сравнится, она краше всех в мире, красота ее подобна сияющей новогодней звезде», – а в описании с головы до ног есть нечто общее с Вальтеровской строкой: «Она – великолепно сложенная женщина». Итак, от Вальтера и трубадуров через латинскую поэтическую школу и латинских классиков дорога ведет нас на Древний Восток. Более того, следы восточного искусства обнаруживаются и в древнеегипетских песенниках, что позволяет нам отнести их к светской песне. Безусловно, распределить песни по двум отдельным пластам: народная лирика и художественная лирика, – невозможно. Полюса есть всегда, но лучи их постоянно направлены как навстречу друг к другу, так и в разные стороны. Сравнивая, мы наблюдаем в египетской лирике II тысячелетия нечто подобное, что и в Европе XII века – народно-поэтическую основу и общий для всех восточный пласт риторического искусства. Над старо-испанскими и древне-немецкими строфами возвышается еще и искусство трубадуров. Последние обязаны, вероятнее всего, если и не народным базовым формам, таким как природный зачин и «песнь рассвета», то уж точно представлениями и риторикой испанским арабам, то есть тому же Востоку. Далекая первооснова становится нам ближе более чем когда-либо, потому что древнейшие романские и немецкие строфы покоятся на ее основании.

Это – искусство малых форм с небольшим количеством тем и с простым способом выражения, как хорошо показано на примерах переживаний и речей египетской женщины. Она испытывает к человеку естественное чувство, подобно автору стиха о «ветре» и «шелковице», с которого мы начали нашу статью. Самая древняя немецкая «песнь рассвета» «*Tu stich, возлюбленный прекрасный*» всегда воспринимается исключительно народной, подобно Вальтеровской песне «*Под липами*», которая выросла из фольклорной темы «Встреча влюбленных под открытым небом», как и так называемая романская пастурель²⁰. Правда, риторика Вольфрамовских «песен рассвета» и «песни рассвета» Вальтера отрешена от естественной среды. Не остается не затронутой и самая древняя немецкая «песнь рассвета». Девушка обращается к возлюбленному: «*friedel*» (любимый, супруг, любовник, жених) – старинное слово из лексики влюбленных, которое было заимствовано из народной поэзии еще при Вальтере и Найдхарт²¹. Юноша обычно называет ее «*kint*» (девушка), и это имя продолжает фигурировать в более поздней «песни рассвета». Печальный зов «*Wafen*» (оружие, доспехи) мог иметь место и в фольклоре. Не смущает, что девушку зовут «*frouwe*» (госпожа). Это слово в XII веке употребляется во всех сословиях, от княгини до обычной девушки. В тоже время стих «*Что ты хочешь, исполню для тебя, возлюбленная моя*» указывает на продвижение любовной песни к миннезангу: от низменных чувств к высоким, от девушки к повелевающей даме. «*Возлюбленная моя*» – это «*amica mea*» художественной латинской песни и «*amia, amie*» – романской песни. В раннем миннезанге эти слова надолго не прижились из-за своей чужеродности.

Событийный ряд и язык древнеегипетских женских песен продублирован в старинных романских и древне-немецких женских строфах.

Десять лет назад мы имели возможность сравнивать старинные немецкие женские строфы в пределах романской культуры в основном только с португальскими девичьими песнями о любимом («*Cantigas d'amigo*»), которые бытовали еще в 1300 году. Южные и северные галлы, провансальцы и французы едва ли способны предложить нечто похожее, что можно было бы использовать для сопоставления. «*Cantigas d'amigo*» – это «*puellarum cantica*», «*cantica amatoria*», против которой горячо протестовала Церковь, «*wineliet*» и «*trutliet*» раннего немецкого Средневековья, это – девичья или женская песнь о любимом. Португальские «*Cantigas d'amigo*» – песни художественные, но, без сомнения, возникшие на

²⁰ пастурель (с провансальского *pastorela* – «пастушка»), жанр средневековой куртуазной лирики XII–XIV веков, корни которого уходят в весеннюю обрядовую поэзию: живописная встреча рыцаря и пастушки в условиях естественного ландшафта и диалог между ними создают картину идеализированного мира, наполненного простотой и чувственностью. По содержанию различают два типа пастурели: когда пастушка дает достойный отпор рыцарю, и он вынужден удалиться, не утолив своей страсти, и, наоборот, когда рыцарь добивается интимной близости и покидает обесчещенную им девушку. Этот жанр широко представлен в творчестве Хайнриха фон Фельдеке, Освальда фон Волькенштайна, Тангейзера, Гираута де Борнеля, Маркабрюна и других. См.: [28, 29, 30].

²¹ Найдхарт фон Ройенталь (Neidhart von Rœntal, 1219–1246), дворянин из Баварии. Вслед за Вальтером развивал идею «низкой любви»: страсти к простой крестьянской девушке. Считается основателем сельской куртуазной поэзии, так называемого «деревенского миннезанга». См.: [31].

почве народной лирики. У известного галльско-португальского шпильмана XIII столетия в девичьей песне из четырех двустиший первый и третий стих гласят:

Я – красавица, не спала:
Мой дружок приходил.
.....
Мой дружок приходил,
Так сладко о любви говорил.

Подобные стихи могли бы иметь место как в древнеегипетском, так и в древненемецком песенниках. Девичья песнь из четырех двустиший сохранилась в «Весне миннезанга» под именем Дитмара фон Айста²² – поэта с берегов австрийского Дуная.

Двадцать испанских девичьих песен, о которых мы уже упоминали, были обреты в ходе совместной работы испанских исследователей: иудаиста, арабиста и испаниста. Еврейско-испанские поэты добавляли к своим иудейским поэмам по арабскому образцу двухсоставные или четырехсоставные старо-испанские девичьи строфы для украшения концовок. Один из самых древнейших еврейских поэтов средневековой Испании Иехуда ха-Леви²³ был современником «первого трубадура», отца европейской художественной лирики графа Пуату Гильема IX Аквитанского²⁴.

Двустишие:

Что мне делать, как мне быть?
Любимый, от меня не уходи!

Четверостишие:

Мое сердце покинуло меня,
Господи, вернется ли оно ко мне?
Ужасна моя безграничная боль.
Больно, когда оно будет здоровым?

Эта событийная цепь воспринимается как фрагмент древнеегипетской из-за более скудной традиции и доминирующей естественной меланхолии. Сама цепь продолжает существовать в португальско-испанской народной лирике Средневековья и Нового времени. При этом «*Cantigas d'amigo*» – «песни о любимом», подобно немецким строфам попадают под влияние придворно-провансальского миннезанга.

Любовная лирика существовала и до миннезанга. Испанские девичьи песни, самая старинная любовная лирика Европы, бытовали задолго до трубадуров, как и немецкие строфы о любви – до миннезингеров. Если бы душевные смятения ограничивались возможностями вербального выражения, то древние строфы были бы актуальны всегда. Но на деле все не так. Подобная лирика отвечала определенному моменту и вместе с ним теряла свою злободневность. В конце концов, ограниченная однообразием художественная лирика трубадуров тоже пришла в упадок. Любой общественный строй имеет свою собственную, более или менее связанную и более или менее подвижную форму выражения.

В богатых событиями немецких женских строфах печаль и радость переплетаются друг с другом. Чтобы сравнить древнеегипетскую, старо-романскую и древненемецкую и тем самым утвердить общечеловеческую основу, необходимо поставить в один ряд под ключевыми словами действия и вербально оформленные формулы, которые характеризуют то или иное событие. Такими ключевыми словами могли бы быть, например: приход и ожидание; встреча и любовная связь; расставание и разлука; воспоминание и сердечное беспокойство; радость и счастье от любви; любовная тоска и страдания; разрушитель любовных отношений. И еще достойные внимания оттенки переживаний, которые легко стилизуются: поступки влюбленных по отношению друг к другу, глаза и взгляд; сила любви, любовный недуг и смертельная любовь; обмен сердцами. Некоторые из них, которые перешли из народной лирики в художественную лирику, мы уже обсуждали.

Из большого количества сравнительного материала выделим несколько случаев и примеров.

²² Дитмар фон Айст (Ditmar von Aiste, нач. 1100 – ок. 1170), немецкий миннезингер, представитель архаического стиля любовной лирики, тяготеющей более к фольклорной поэтике нежели к куртуазной. Одновременно существует точка зрения, что под именем Дитмара фон Айста объединены произведения сразу нескольких поэтов, имеющих отношение к владельцу замка на реке Айст.

²³ Иехуда ха-Леви (Иехуда Халеви) (Judá Leví, 1075–1141), выдающийся еврейский поэт и философ средневековой Испании.

²⁴ Пуату Гильем IX Аквитанский (Guilhem de Peiteus, 1071–1126), первый известный провансальский трубадур. Сохранилось одиннадцать его песен на окситанском языке. Участник крестового похода. В 1104 г. основал аббатство Фон-Тевро, а в 1120 г. отличился блестящей победой франков над испанскими мусульманами в битве при Куганде.

Ожидание – *испанская*: «Вот уже Пасха, а я без него». В приведенной выше *немецкой «весенней строфе»* девушка ожидает от парня «неги лета». *Египетская*: «Я жду ... и любовь к моему милому – это единственное, что занимает меня». *Китайская*: «Мой господин оставляет меня ждать; Тоска терзает мое сердце».

Расставание – *испанская*: «Любимый, не уходи!». Более поздние *испанско-португальские*: «Ты уходишь, любимый, отсюда. Мои глаза наполнены тоской. Когда тебя увижу снова?» «Откуда ты начнешь свой путь, скажи мне, когда ты вернешься». «Когда мой друг ушел, я осталась подавленной и влюбленной в него с новой силой». «От меня ушел мой любимый несколько дней назад». *Египетские*: «Я ухожу от любимого ... на сердце у меня покой». Он: «Она ушла от меня семь дней назад». *Немецкие*: «Госпожа начинает плакать. «Ускачешь ты, и я одна останусь. Когда снова ты будешь со мной? Ах, ты уносишь мою радость вместе с собой!»».

Любовная связь – *египетские и немецкие*: «Любовь к моему милому – это единственное, что занимает меня». «Мне не кажется хорошей и достойной любви ... любовь моего мужчины». «Мое сердце пробудило твое сердце». «Я – твоя возлюбленная лучшая». «Он сделал меня первой девушкой». «Это я – твоя верная; это я – твоя любимая». «Он не знает о моем желании обнять его». «Мне очень важно быть рядом с тобой». «Ради тебя я готова на все, чего желает сердце, когда в твоих объятиях лежу». «Его желание влечет ко мне». «Возьми меня в свои объятия». «Сегодня снова он меня обнимает». «С тех пор, как ты со мною ложе разделил, мое ты сердце этим покоришь». «Как тихо взял он мое сердце, когда в объятиях его была». «Это лучшее, что может быть, в твоих объятиях время проводить». «Жизнь без тебя – крошечный мрак». Он: «Лишь ее я обниму, она прогонит от меня беду». «Лучшая из лучших у меня подруга – С ней любую беду я руками разведу».

Разрушитель любви, завистник – *египетские и немецкие*: «Жди готовой! Любовник идет к тебе, но глаза есть у многих». «Не позволяй людям говорить обо мне: "Та женщина ослепла от любви к тебе!"». «Их зависть веселит меня, потому что ты знаешь меня». «Так женщинам завидно, что сплетням нет конца». «Это – зависть других женщин».

Соперница – *египетские, испанские, немецкие*: «Скажи же, ты нашел другую ... Должны интриги той, другой, ей место уступить мое?» «Я знаю, ты любишь другую, меня не желаешь ты». «Со мной поссорился мой милый ... много неверных жен: они держатся всегда чувственно... они хотят обмануть его». «Мой любимый, не позволяй себе думать о других женщинах: юноша, тебе следует воздерживаться».

Также непосредственно девушка и в старо-французской лирике: «Я засыпаю в твоих объятиях». Влюбленные встречаются у воды или возле источника. Гранатовое или туговое деревья скрывают их от чужих глаз как лес или липа. При случае упоминаются матери и лучшие подруги. Эти мотивы и формулы – общее достояние всех народов.

Как событийная цепь, так и формулы создают прочную структуру. На неоднократно обнаружившей себя первоначальной основе хорошо просматривается простейшая формула об «идушем и задерживающемся друге».

«Приход», «ожидание» и «задержка» тесно связаны друг с другом. Призывом «*chum*» (пойдем) девушка из «Кармины Бураны» зазывает своего возлюбленного на танец: «*min geselle, chum mit mir*» (мой дружок, пойдем со мной). Вместе с тем, «*chume*» (приди) – это и давно известное приглашение женщины, охваченной страстным желанием: «*Приди, приди, мой милый, я ждуть тебя не в силах*»; «*Я жду, тоскую по тебе*». Формула «прихода» (*venire-Formel*) встречается в Египте, в латинской песне, в Испании, в Португалии и во Франции, а также в песнях северных народов. В Германии она движется от ранних анонимных женских строф в рыцарский миннезанг XII века, например, Фридриха фон Хаузена²⁵ и Райнмара фон Хагенау²⁶, вплоть до Вальтеровской песни «Под липами», слившись с ласковым обозначением «возлюбленного»: «Мой жених («*min friedel*») сюда приходил», «Мой парень («*mein geselle*») приходил уже». В романских языках формула «задерживания» или «промедления» (*säumen- oder sumen-*

²⁵ Фридрих фон Хаузен (Friedrich von Hausen, ок. 1150–1190) принадлежал к высшим аристократическим кругам. Из хроник и документов известно, что он обладал значительным состоянием. Был советником Фридриха II Барбароссы. Принимал участие в крестовых походах. Впервые внедрил в немецкую лирику тему «высокой любви», разработал ритуал служения прекрасной даме, хорошо показал в своей поэзии классическую дилемму рыцаря: любовь к даме и любовь к Богу, во имя которого мужчина отправляется ко Святым местам. См.: [32].

²⁶ Райнмар фон Хагенау (Reinmar von Hagenau), придворный поэт у Бабенбергов в Вене. Его современник, Готфрид фон Страсбург, называл его «соловьем из Хагенау». Один из самых плодовитых миннезингеров: его перу, как утверждает Карл фон Краус, принадлежит около 40 произведений, сохранившихся до наших дней. Три самые ранние песни, по мнению того же исследователя, образуют своего рода роман, в котором поэт воспел свои переживания о несчастной любви. Нередко критики называли его лирику монотонной: Райнмар как бы создает культ страдания. Встретившись с юным Вальтером фон дер Фогельвайде, он сначала выступал в качестве его учителя, но потом между поэтами возникли разногласия, вылившиеся в поэтическую полемику о том, что должно быть предметом искусства. См.: [33].

Formel) нашла выражение в португальском глаголе «*tardar*» и во французских глаголах «*morer*» и «*demorer*». В одном французском рефрене девушка поет: «*dex, trop demeure; quant vendra? loing est, entroubliee m' a*» (о, Боже, слишком долго он задерживается; когда же он придет? он далеко, забыл меня); в средневековом латинском: «*nulla sit tibi mora, quin venias ad me*» (желанный друг задерживается, почему же не приходит ко мне).

Довольно спорное старинное двустишие мы находим в «Кармине Буране»:

Mandaliet! mandaliet!
Min geselle sumet niet!

Пойте со мной от радости!
Мой милый не медлит!

Слово из рукописи «*chumet*» (идет) дублирует смысл этой фразы. Традиция напрасно смешала эти две родственные формулы. Отрывок из немецкого «Романа об Александре»²⁷ XII века фиксирует эту поправку:

helt, nicht ne sume,
wandih erbeite din kume,
ze Caspen Porten.
da wil ih din warten
unde laz mir warden schin,
ob in der werlt mugen sin
ieren dihein truwe,
wande ih lide groze ruwe.

Витязь, не медли,
когда мне ждать твоего прихода
к Каспийским воротам²⁸.
там я буду ожидать тебя.
и разреши мне придти открыто,
если в мире должен быть смысл,
то главным образом за счет доверия,
я пребуду тихо большими шеренгами.

Это восьмистишие, а точнее, удвоенное четверостишие, дано в форме письма персидского царя к царю индийскому. Между тем, само письмо – это лишь немного видоизмененная немецкая народная песня о любимом, любовное послание, записка от девушки, ожидающей своего, находящегося вдали от нее, возлюбленного. Обращение к нему «*helt*» (герой, воин, витязь) относится к той же разновидности, что и «*wine*» (друг, возлюбленный, супруг), «*trut*» (дорогой, милый, любимый, любовник), «*geselle*» (друг, парень, любимый) и «*friedel*» (любимый, супруг, любовник, жених) старинных женских строф. К «*ze Caspen Porten*» (к Каспийским воротам) – месту встречи двух царей и неудачной рифме к слову «*warten*» (ожидать) подставляем строки: «*in mines vater garten*» (в саду моего отца) или «*in minet rosengarten da wil ih din warten*» (в моем розовом саду, там я буду ожидать тебя). Так древняя немецкая лирика обогащается бесценным фрагментом.

Итак, мы пересекли весь мир и вновь вернулись в Германию. Благодаря сравнительному наблюдению над нехудожественными женскими песнями разных народов мы достигли значительных результатов. Заключительный вывод мы делаем на основании немецкого материала, проследив за словами, которыми обозначен любимый мужчина или которые адресует ему девушка или женщина.

В обиходе женщины семь древних слов. Все они из фольклорной лексики: «*lied*» и «*trut*» – старые прилагательные, производные от слова «любить», их также использует в своей речи мужчина, обращаясь к женщине; далее идут типичные слова «*wine*», «*geselle*», кстати, в Тироле любовника до сих пор называют «*gsell*», «*man*» в значении – «любимый», «*helt*» и «*friedel*». Эти слова были в ходу, как можно убедиться на примере «песни рассвета», приблизительно до XIV, XV и даже XVII столетий. Некоторые из них оказались под угрозой исчезновения раньше, чем другие вследствие упрочения половых различий. Так еще в «Песни о Нибелунгах» (1200)²⁹ «*friedel*», «*trut*» и «*wine*» одинаково применимы к влюбленной юной паре: Кримхильде и Зигфриду, – возможно, не без влияния языка народной лирики. Вопреки этим разнообразным номинантам возлюбленного, для женщины, по сути, отводилось лишь одно старинное слово «*wip*» (= die Weib – женщина), которое, наряду с «*man*» (= der Mann – мужчина), заключало в себе половой признак. В далекие от нас времена «*maget*» (служанка, молодая женщина, девочка, девушка, девственная) и «*dieme*» (служанка, девочка, девушка) не входили в состав общеупотребительной лексики из-за своего первостепенного смысла – «девственница». В сакральную сферу было смещено и слово «*thiorna*» (девушка, девочка), как в большинстве случаев называли Деву Марию. На латыни Мария – «*virgo*» (Дева, девушка, молодая женщина, девственная) и «*ancilla domini*» (Служанка Господа); последнее значение закрепляется за словом «*dieme*» лишь в XII веке, скорее всего, через табуирование. «*Kint*» (девушка, девица) известное, но редко употребляемое.

²⁷ «Роман об Александре» или «Александрейда», эпическая поэма Вальтера Шатильонского (1135–1200), посвященная жизнеописанию легендарной личности Александра Македонского.

²⁸ Каспийские ворота, так назывался горный перевал между Мидией и Гирканией.

²⁹ «Песнь о Нибелунгах» (XIII в.) – знаменитая эпическая поэма Средневековья, авторская обработка материалов германских героических песен и сказаний в эпопею, отвечающую основным требованиям придворно-рыцарской этики и эстетики нового общества.

В этот непредвзятый замкнутый мир, свидетельствующий о древней народной традиции, словно пришельцы вторгаются *«frouwe»* (госпожа, возлюбленная, молодая женщина, Дева Мария), *«friunt»* (друг, любимый, любовник), *«friuntin»* (подруга, любимая, любовница). *«Friunt»*, который в древненемецком языке имеет еще старое германское значение – «родственник по крови», под влиянием латинского *«amicus»* (друг, приятель), провансальского *«amic»* (возлюбленный, любовник) и французского *«ami»* (друг, подруга, приятель, приятельница) становится «другом» и «возлюбленным». Впервые в этом смысле *«friunt»* был произнесен женщиной, беседующей с мужчиной, у поэта-подражателя романскому диалогу Альбрехта фон Йохансдорфа³⁰, современника Вальтера, в 1200 году. И все же новому аристократическому *«friunt»* так и не удалось полностью вытеснить старое простонародное *«geselle»*. В древних любовных формулах «песни рассвета» *«friunt»* уживается с большим трудом.

В одной из самых старых женских строф середины XII века женщина говорит одно за другим *«min trut»* (мой любимый), *«helt»* (герой, витязь), *«lieber man»* (любимый мужчина), в другой, по-видимому, на 100 лет моложе, строфе из «Кармины Бураны» – *«friunt»* (друг, любимый, любовник), *«lieber man»* (любимый мужчина), *«herze lieb»* (сердечный друг), *«riter»* (рыцарь). *«Friuntin»* (подруга, возлюбленная) – производное от романских *«amica»*, *«amia»*, *«amie»*, остается окказионализмом, который не может вытеснить господствующего слова *«frouwe»*. *«Wip»* противостоит ему с социальной точки зрения, постепенно оттеснившей половую. В настоящее время *«frouwe»* соответствует немецкому слову *«die Frau»* (женщина, госпожа, хозяйка), а *«wip»* – *«die Weib»* (женщина, баба). В древненемецком языке, примерно в 1000 году, *«frouwe»* называли госпожу, дворянку и Деву Марию – Царицу Небесную. В значении слова *«domina»* (госпожа, хозяйка, владычица, возлюбленная, подруга, супруга) сведены *«frouwe»* (госпожа) и *«domna»* (повелительница). Однако *«frouwe»* ранней немецкой лирики было наделено более широким смыслом, чем *«domna»* провансальских трубадуров, и охватывало все градации: от правительницы и госпожи до любимой женщины и любимой девушки.

Поклонение женщине и Деве Марии, любовная лирика и лирика, посвященная Деве Марии, в XII веке оказались тесно связанными. Мы полагаем, что *«Maria domina»*, как Царица, Госпожа, Мать, Юная Дева и Помощница во всех бедах, «очеловечивается» в *«frouwe domina»* и быстрее, чем провансальское *«domna»* становится привычным в языке любовной лирики. Украшавшие его раньше эпитеты *«frouwe schoene»* (красивая госпожа), *«guot»* (хорошая), *«edeliu frouwe»* (благородная дама) отсылают нас к провансальским: *«bela»* (прекрасная, милая), *«bona»* (добрая, благожелательная, хорошая), *«francha donna»* (открытая, добросердечная госпожа), – и к ключевым понятиям *«beliat e bontal»* (красота и добродетель). В тоже время, Мария – это *«domina pulchra»* (прекрасная госпожа), *«formosa»* (изящная, стройная), *«bona»* (хорошая, добросердечная), *«beata»* (блаженная, праведная, счастливая), *«nobilis»* (благородная, известная). Видимо, *«liebe frowelin»* (любимая госпожа) и Вальтеровское *«herzeliebez frowelin»* (сердечно любимая дама) берут свое начало от *«domicella»*.

Заемствованные слова внедряются в древнюю любовную лексику вместе с формулами канцон. *«Frouwe»* – самое первое и глубокое, самое раннее свидетельство наслоения и внедрения в язык. Старые интимные обозначения мужчины и женщины постепенно изживают себя в новом светском обществе, где уже принято говорить о *«friunt»* и *«friuntin»*, и даже о *«amis»* и *«amie»*, о *«herre»*, *«ritter»* и *«frouwe»*. Прежние слова употребляются теперь по случаю; в изменившемся мире в них больше нет нужды. Примерно в конце Средневековья и в начале Нового времени, новые определения нагромождаются над старыми, образуя пестрое разнообразие: среди них сложные слова *«trutgeselle»* (любимый друг), *«herzelieb»* (сердечный друг), *«herzentrut»* (сердечно любимый), *«herzevriunt»* (сердечный друг), *«gespil»* (друг детства), *«trutgespil»* (любимый друг детства), *«herzetrutgespil»* (сердечно любимый друг детства); *«buel»* (близкий родственник, любимый, любимая), *«hort»* (клад, сокровище), *«schatz»* (сокровище); *«gast»* (гость), *«knab»* (юноша), *«der edel knecht»* (благородный юноша), *«jungeling»* (юноша); *«magt»* (служанка, молодая женщина, девочка, девушка, девственная, Дева Мария), *«diene»* (служанка, девочка, девушка, девственная), *«juncfraw»* (молодая женщина, девушка), *«frewelin»* (подруга), *«meglin»* (молодая девушка, женственная); превосходная степень: *«beste»* (самая лучшая), *«liebste»* (самая любимая), *«zart allerliebste mein»* (нежный всех любимее мой). В этой серии новых бюргерских слов нежности былые названия тоже не теряют своей ценности. Эпохи любви сменяют одна другую, а самые древние слова влюбленных, пусть даже временно заслоненные, переносятся из века в век народной лирикой, прежде всего в вариантах «песен рассвета».

Изменения в языке идут рука об руку с изменениями в лирической форме. Простые формы женской лирики попадают под воздействие мужских канцон. Ранние односложные монологи мужчины, которые сопутствовали женским строфам, мы отставили в сторону. Их заменили большие

³⁰ Альбрехт фон Йохансдорф (Albrecht von Johansdorf, ок. 1185–1209) родом из Баварии. В его творчестве много места отведено теме крестового похода, участником которого был он сам. Своеобразие его лирики определяется сочетанием старейшей дунайской традиции с глубоко разработанной темой «высокой любви». См.: [34].

формы, которые по примеру романских канцон, разрослись до шести строф. В нашу задачу не входит описывать переход от языка естественных ощущений к новому языку нового общества, к языку служения и совершенствующегося, но в то же время еще формирующегося чувства. Иначе говоря, мы идем не по широкой европейской дороге от французского юга к французскому северу по направлению к Пиренеям, Сицилии, Болоньи и Флоренции, к Данте³¹ и Петрарке вплоть до времен Гёте³². Мы остаемся при своем: с женской лирикой, с ее воплощениями в танце, с ее признаниями и речами.

Напластование новой лексики на древнюю мы наблюдали уже в женских строфах «Кармины Бураны» XIII века. Старинная танцевальная девичья строфа с рефреном передает через древние образы природы архаическими словами и формулами о вереске, о цветах, о друге детства. В припеве молодой человек приглашается на танец формулой «прихода»:

‘Ich wil truren varen lan;
uf die heide sul wir gan,
vil liebe gespilen min!
da she wir der blumen schin’.
Refrain: Ich sage dir, ich sage dir,
min geselle, chum mit mir!

‘Я могу печаль оставить;
к вереску мы пойдем;
сильно любимый друг детства моего!
Там мы увидим яркие цветы’.
Припев: Я скажу тебе, я скажу тебе,
мой милый, приходи ко мне!

К женской строфе присочинена светская мужская строфа, в которой говорится о благородном мужчине, рыцаре, готовом служить прекрасной даме. Обращение к девушке – «*Minne*» есть подражание провансальскому «*Amor*» – «любимая»:

‘Süziu reine Minne min,
Mache mir ein chrenzelin!
Daz sol tragen ein stolzer man,
Der wol wiben dienen chan!’
Refrain: Ich sage dir, ich sage dir,
min geselle, chum mit mir!

Благосклонная, красивая, любимая моя,
сделай мне венок!
Его должен носить благородный мужчина,
который готов служить даме!
Припев: Я скажу тебе, я скажу тебе,
мой милый, приходи ко мне!

Народное и светское объединено в новую лирическую форму — в танцевальный дуэт.

В раннем миннезанге женские и мужские строфы могут выстраиваться в так называемое чередование. Фридрих Фогт³³ писал: «Похожие голоса, по Уланду³⁴, в созвучии создают прекрасный образ далекого вечернего звона. Аналогично называл амебейное пение Гёте. Так он заставил поочередно звучать свое и Ульриковское чувство после разлуки в «Эоловой арфе»». Амебейная композиция есть и у Дитмара фон Айста:

‘Ez dunket mich wol tusend jar, daz ich an liebes arme lac,
sunder ane mine schulde fremdet er mich mangan tac.
sit ich bluomen niht ensach noch horte kleiner vogeles sanc,
sit was mir min fröide kurz, und ouch der jamer alzelanc’.

‘Uf der linden obene da sanc ein kleinez vogellin.
vor dem walde wart ez lut: do huop sich aber daz herze min
an eine stat da’z e da was. ich sach die rosebluomen stan:
die manent mich der gedanke vil die ich hin zeiner frouwen han’.

‘Кажется, почти тысячу лет назад лежала я в объятиях любимого,
Не по моей вине он вдали от меня много дней.
С тех пор я не вижу цветов, и не слышу пение маленьких птах,
с тех пор моя радость короче, а грусть длиннее’.

³¹ Данте Алигьери (A. Dante, 1265–1321), итальянский поэт эпохи Возрождения. Известность ему принесли «Новая жизнь», развивающая поэтику «нового сладостного стиля», поэма «Божественная комедия», лирические произведения и философские трактаты.

³² Здесь подразумевается тот исторический момент, когда немецкий национальный язык стал достоянием литературы и нашел «идеальное» выражение в творчестве великого немецкого поэта, писателя и мыслителя И.В. Гёте.

³³ Фогт Фридрих (Friedrich Vogt, 1837–1924), немецкий германист. См.: [35, 36].

³⁴ Уланд Людвиг Иоганн (L.I. Uhland, 1787–1862), немецкий поэт-романтик, историк литературы, фольклорист, основатель германистики, адвокат (имел ученую степень по юриспруденции), политический деятель Вюртемберга. Писал драмы, стихи, памфлеты («*Reine Adelskammer*» (1817), «*Ernst, Herzog von Schwaben*» (1817), «*Ludwig der Baier*» (1818) и другие), а также научные трактаты по средневековой литературе и фольклору («*Über das altfranzösische Epos*» (1812), «*Über den Mythos von Thor*» (1836), «*Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*» (1844–1845) и другие). Вместе с Фр. Пфейфером издавал с 1856 г. журнал «*Germania*». После смерти Уланда его труды были собраны и опубликованы в «*Gesammelte Schriften*» (1892) и «*Werke*» (3 Bde.) (1893).

‘В кроне лип запела пташка малая.
От леса доносится ее голос: и сердце поднимается во мне
к тому месту, где я был. Я увидел цветок розы:
он влечет за собой много воспоминаний, которые я храню об одной даме’.

Влюбленные высказывают похожие чувства и воспоминания о любовной связи под открытым небом. В амебейном пении иначе, чем романтик Уланд, видят разновидность танцевального дуэта. Под влиянием канцон чередование стремится к большой форме – к пяти или шести строфам.

Амебейная композиция императора Генриха³⁵ происходит от основы «песни рассвета» и диалога влюбленных:

‘Ritest du nu hinnen, der aller liebste man,
der beste in minen sinnen für al deich ie gewan.
kumest du mir niht schiere, so vliuse ich minen lip:
den möhte in al der welte
got niemer mir vergelten’ sprach daz minnecliche wip.

‘Wol dir, geselle guote, deich ie bi dir gelac.
du wonest mir in dem muote die naht und ouch den tac.
du zierest mine sinne und bist mir dar zuo holt:
nu merke et wiech daz meine:
als edelez gesteine, swa man daz leit in daz golt’.

‘Ты прискачешь назад, мужчина всех любимей,
самый лучший в моих мечтах из всех, которых я когда-либо покоряла.
Если ты хоть немного задержишься, то я лишусь моей жизни:
никто во всем мире
не сможет заменить мне тебя’ говорила влюбленная женщина.

‘Ты хочешь, подруга милая, чтоб я с тобой остался?
ты живешь в моей душе и днем, и ночью.
ты украшаешь мои мечты, и я служу тебе:
сейчас себя я посвящаю тебе:
как драгоценный камень золотой оправе».

К древней женской строфе была приписана мужская строфа. Мужчина говорит на старинном языке женщины. Правда, образ и сравнение с самоцветом и золотом – производные древней риторики, которая начинается с Библии и достигает особого совершенства в Провансе.

Восхождение к большим формам женской лирики через удвоение строф демонстрирует Вальтер фон дер Фогельвайде в песнях самого разного типа.

Тема встречи есть в «песни рассвета», в пастурели, в монологе-воспоминании, а также в танцевальной строфе венской [мистерии] «Страсти [Христа]»³⁶ XIII века. На этой фольклорной основе вырос Вальтеровский четырехсложный монолог-признание девушки, знаменитая песнь «Под липами». Ее воспринимают как танцевальную и указывают на влияние средневековой поэзии вагантов³⁷. При этом не следует упускать из виду, что четверостишие в своем развитии всегда стремится к большой форме. Тем не менее, сама песня остается близка народному самосознанию.

Другое дело пятисложный женский монолог Вальтера, в котором показана женщина в конфликте со своим чувством. Она не может найти компромисс между увлеченностью и непоколебимостью. «*Staete*» («непоколебимость») и «*wibes ere*» («женская честь») не знакомы ранним женским строфам. Разделенное чувство в мужской канцоне перекладывается на женщину по образцу многосложных стихов провансальских дам. Также нелишне вспомнить о любовных монологах новой светской эпике, об Изольде и еще дальше о любящих женщинах Овидия и о Медее Аполлона Родосского.

³⁵ Генрих IV (Heinrich IV, Keiser, 1165–1197), император Священной Римской империи, высокообразованный человек своего времени. Привлекал к своему двору талантливых поэтов миннезанга, и сам был одним из них. Его поэзию отличают аристократизм и высокое служение прекрасной даме. См.: [37].

³⁶ венская мистерия «Страсти Христа» XIII в. о страданиях и смерти Иисуса Христа разыгрывалась на главной площади Вены. Подробнее об этом см.: [38].

³⁷ ваганты (от латинского *vagare* – «бродить»), странствующие поэты XII–XIII вв. из числа недоучившихся студентов и школяров, а также семинаристов, лишенных сана священнослужителей. Пройдя подготовку в школе, университете или монастыре, они овладели латинским языком, риторикой, сюжетами и мотивами Библии, античной литературы, мифологии и эпоса. В их лирике отмечены разные традиции и разные жанры. К концу XIII в. ваганты органично влились в развивающуюся театральную самодеятельность городов. Наиболее известные ваганты: Примас Орлеанский (около 1093–1160), Вальтер Шатильонский (около 1135–1201), Архипиит Кельнский. Подробнее см.: [39, 40, 41].

Вальтер фон дер Фогельвайде написал три диалога мужчины и женщины. Один – из пяти строф, и два – из четырех. Ориентируясь на провансальскую литературную форму, на так называемые тенсоны³⁸, он вводит в моду беседу, спор, дебат на тему любви. Влюбленный поэт разговаривает с влюбленной поэтессой. У Вальтера мужчина получает наставление или отказ. Место уступчивых или колеблющихся возлюбленных занимает кокетливая дама. Эти беседы не имеют ничего общего с диалогами той древней лирической формы, которая относится к «песне рассвета»; это – средневековые диспуты.

Наконец, перед нами оригинальная «песнь рассвета» Вальтера из семи строф, то есть большая форма по провансальскому типу. Влюбленные названы «*riter*» (рыцарь) и «*frouwe*» (госпожа). Вопреки провансальской традиции их речи чередуются в пределах одной строфы; он зовет ее «*frouwe*» и еще «*friundinne*» (подруга, любимая, любовница), она его – «*friunt*» (друг, любимый, любовник). «*Domna*» (госпожа, возлюбленная, подруга) и «*amic*» (друг, любовник) – обращение к женщине и мужчине в провансальской тенсоне. То есть, влюбленная у Вальтера общается в стиле провансальской графини, которая обменивается строфами с поэтом. И все же Вальтеровской «*frouwe*» не скрыть своего происхождения от девушки из древней «песни рассвета» и народной лирики. Обращения к любимому «*friedl*» и к любимой «*kint*» забылось всеми, только не женщиной, которая всегда будет помнить о старых формулах любовной связи: *bliben bi liebe, bi geligen, nu lige ich liebes eine* (остаются вместе любимые, рядом лежащие, теперь мне нравится уединение).

На древний аутентичный базисный слой и праформу в новом обществе «рыцарей» и «дам» накладывается нечто новое, что вызывает ассоциации с гермафродитом. Вальтер объединил старинный диалог народной «песни рассвета» с художественной формой провансальской тенсоны. Два вида речи разного происхождения: беседа и диспут, – сведены в одну новую художественную форму, которая уже не способна нас удивить.

Мы начинали с «песни рассвета» и к ней же вернулись. Даже с расцветом искусства древняя первооснова остается заметной и заслуживает нашего пристального внимания.

Мы получили представление об общечеловеческой основе по выборочным примерам простых лирических форм и простонародного лирического языка. Мы наблюдали над «природным зачином» как вводной лирической схемой, над встречей и диалогом «песни рассвета» как простой лирической базисной формой, над признанием в монологе, в речи с самим собой как с неким другим.

Мы ограничились женским участием в старых формах и древнем языке лирики.

Мы проследили за цепью событий, сменой незамысловатых общечеловеческих переживаний и чувств, выстроенной из самых коротких языковых звеньев, из формул, которые в свою очередь являются общественным достоянием народов, независимо от этнических оттенков. Тем самым мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что мы подразумеваем под народной любовной лирикой. Некоторые народы могут отдавать предпочтение тому или иному фрагменту событийной цепи, выстраивать отдельные песни из того или иного звена событийной цепи, например: «приход и задерживание», «любовная связь», «расставание». Обращение и обозначение любимого объясняются, в особенности на немецком языке, принадлежностью этих слов к древнему народному пласту, носитель которого – женщина.

Далее мы рассмотрели наслоение, которому подверглась древненемецкая любовная лирика со стороны любовной лирики нового общества с его новыми понятиями, новым языком и новыми формами. Изменения в языке и форме идут рука об руку. Ярким примером тому служит многогранная лирика Вальтера фон дер Фогельвайде и прежде всего его женская лирика.

Поскольку новая светская лирика Франции охватила всю Европу, полагали, что старинная немецкая, португальская и итальянская лирика тоже произошли от французской. Недавно обнаруженные старо-испанские девичьи песни опровергают это мнение. Задача нашего сравнительного маршрута через весь мир распознать в древних немецких, равно как и в романских песнях первичные элементы общечеловеческого пласта мировой литературы.

14 мая 1930 года на открытом заседании Баварской Академии наук Карл фон Краус³⁹ выступил с речью о «Нашей древней лирике». В заключении он сказал: «Сомнительно, сочинялись ли еще и наши древние песни по инициативе романских, так как нам ничего не известно об иноязычных аналогах: в вопросе о наличии и происхождении скрытых влияний оценка филологии менее достоверна, чем астрономии». Сегодня мы получили сравнительные «иноязычные аналоги», и уверены, что «скрытые влияния»

³⁸ тенсона (от провансальского *tenso* – спор), жанр стихотворного диспута, популярный в Средние века. Позже он получил название «жокпартит» – разделенная игра, когда в споре принимает участие три поэта.

³⁹ Краус, фон Карл (Carl von Kraus, 1868–1952), немецкий германист. Им были подготовлены к печати следующие собрания: *Deutsche Liederichtung des 13. Jh. Tübingen, 1978*; *Des Minnesangs Frühling: 1. Bd. Untersuchungen. 2. Bd. Anmerkungen. Stuttgart, 1981* и другие.

стали очевидными. Наперекор всем критическим наукам XIX–XX веков мы вновь вернулись к Гердеру⁴⁰ и к его «Голосам народов в песнях».

ЛИТЕРАТУРА

1. Frings, Th. Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jh. / Th. Frings // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. – Bd. 91. – Halle, 1971.
2. Grimminger, R. Poetik des frühen Minnesangs / R. Grimminger. – München, 1969.
3. Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichte. Eingeleitet und übertragen von S. Schott. – Zürich, 1950.
4. Minnesinger // Hg. F.H. von Hagen. – 5 The. – 1838–1856.
5. Des Minnesangs Frühling // Hg. von K. Lachmann und M. Haupt. – Leipzig, 1857.
6. Hofmeister, W. Die steirischen Minnesänger. Edition, Übersetzt, Kommentar / W. Hofmeister. – 1987.
7. Des Minnesangs Frühling // Bearb. H. Moser und H. Tervooren. – 3 Bde. – Stuttgart, 1988.
8. Carmina Burana. Bd. I: Dichtungen. Bd. II: Kommentar // Hg. von O. Schumann und A. Hilka. – Heidelberg, 1930–1970.
9. Cecchini, V. I goliardi e i loro canti scelti dai Carmina Burana / V. Cecchini. – 1985.
10. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М., 1974.
11. Песни трубадуров. – М., 1979.
12. Прекрасная Дама: Средневековая лирика. – М., 1984.
13. Виллардуэн, Ж. де. «Взятие Константинополя»: Песни труверов / Ж. де Виллардуэн. – М., 1984.
14. Жизнеописания трубадуров. – М., 1993.
15. Wechssler, H.E. Kulturprobleme des Minnesangs / H.E. Wechssler. – Halle, 1909.
16. Burdach K. Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes / K. Burdach. – Halle, 1925.
17. Fromm, H. Der deutsche Minnesang / H. Fromm. – Darmstadt, 1972.
18. Bumke J. Höfentliche Kultur / J. Bumke. – München, 1986.
19. Schweikle G. Minnesang / G. Schweikle. – Stuttgart, 1989.
20. Wehrli, M. Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts / M. Wehrli. – Stuttgart, 1997.
21. Frings, Th., Schieb, G. Heinrich von Veldeke, die Servatius-Bruchstücke und die Lieder, Grundlegung einer Veldeke-Kritik. – Halle, 1947.
22. Sente Servaes. // Hg. Th. Frings, G. Schieb. – Halle, 1956.
23. Eneit. // Hg. Th. Frings, G. Schieb. – Halle, 1964.
24. Wolfram von Eschenbach. Titul. Lieder // Hg. u. übers. W. Mohr. – 1978.
25. Eschenbach, P.W. von. Parzival. 2 Bde. / P.W. von Eschenbach // Text der Ausg. von K. Lachman. – Berlin, 1992–1994.
26. Nolte, Th. Walter von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung / Th. Nolte. – 1991.
27. Des Minnesangs Frühling. XIX: Lieder. // Hg. und übers. H. Tervooren. – 1986.
28. Congleton, E. Theories of Pastoral Poetry in England / E. Congleton. – Florida, 1952.
29. Zink, M. La pastourella / M. Zink. – Paris, 1972.
30. Brinkmann, S.C. Die deutschsprachige Pastorelle / S.C. Brinkmann. – Göppingen, 1985.
31. Texte, Melodien und Übertragungen, in Ausgabe // Hg. S. Beyschlag, Melodieübertragungen von H. Brunner. – 1989.
32. Des Minnesangs Frühling. X // Hg. und übers. G. Schweikle. – 1984.
33. Des Minnesangs Frühling. XXI: Lieder. Nach der Weingartener Liederhs // Hg. und übers. G. Schweikle. – 1986.
34. Sudermann, D.P. The Minnelieder of Albrecht von Johanssdorf. Edition, Commentary, Interpretation / D.P. Sudermann. – 1976.
35. Vogt, Fr., Koch, Max. Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart / Fr. Vogt, Max. Koch. – 2 Bde. – Leipzig-Wien, 1891.
36. Vogt, Fr. Des Minnesangs Frühling / Fr. Vogt. – Leipzig, 1923.
37. Des Minnesangs Frühling. – IX. – 1984.

⁴⁰ Гердер Иоанн Готфрид (I.G. Herder, 1744–1803), немецкий историк, критик, поэт второй половины XVIII в. Обосновал положение о зависимости литературы и искусства от естественной и социальной среды: климата, языка, менталитета. Его антология народных песен «Stimmen der Völker in Liedern» (1778–1779) положила начало собирательству фольклорных произведений и их исследованиям в Германии.

38. Edwards, R.R. The Montecassino Passion and the Poetics of Medieval Drama / R.R. Edwards. – Berkeley, 1977.
 39. Waddell, H. The Wandering Scholars / H. Waddell. – London, 1932.
 40. Langosch, K. Hymnen und Vagantenlieder / K. Langosch. – Darmstadt, 1972.
 41. Гаспаров, М.Л. Поэзия вагантов/ М.Л. Гаспаров // Поэзия вагантов. – М., 1975.

Л.И. СЕМЧЁНОК

ТЕОРИЯ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Теоретическая рефлексия, направленная на осмысления основных закономерностей, лежащих в основе того или иного литературного жанра, является неотъемлемой частью всего литературного процесса, в одних случаях, возникая в процессе писательского творчества и обобщая его, в других, являясь результатом теоретических построений ученых-литературоведов. На сегодняшний день жанр остается одним из основных инструментов построения теории и истории литературы. Современные жанровые теории, подчеркивая значительность жанра, отмечают, что именно в нем скрещиваются и находят свое выражение важнейшие закономерности литературного процесса: соотношение содержания и формы, замысла автора и требований традиции, ожиданий читателей и т.д. В то же время нельзя не отметить и определенного скепсиса по отношению к категории жанра в работах литературоведов XX столетия. Так *Эмиль Штайгер* в «*Основных понятиях поэтики*» не считает ни род, ни жанр существенными типами художественного целого [1]. В противоположность этому, испанский германист *Герман Гарридо Минабрес* в своей книге «*Новелла в свете жанровой теории*» еще раз подчеркивает необходимость категории жанра в силу выполняемых ею ориентировочных функций в процессе изучения литературной традиции [2].

Выдвинув в качестве одного из оснований современной теории литературы положение об историчности любых литературных явлений, авторы третьего тома новой академической «*Теории литературы: Роды и жанры*» [3] в предисловии от редколлегии формулируют свои методологические установки жанровой теории, рассматривая жанр не как исполнение «теоретического априори» некоей предуказанной абстрактной сущности, а считая «нормальным» состоянием жанра «известную неопределенность и текучесть» и, следовательно, наличие определенного жанрового своеобразия, оригинальности каждого отдельного литературного произведения. Жанр – есть производная конкретно-исторических сдвигов художественного сознания.

Имеющиеся на сегодняшний день концепции новеллистического жанра, возникли и получили свое дальнейшее развитие в рамках тех основных парадигм, что определяют важнейшие направления развития теории жанра в целом. Так автор статьи «Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века» Н.Д. Тмарченко [3, с. 92 – 93] выделяет следующие три жанровые парадигмы: 1. При акцентировании внимания на социальной сфере, тесной связи литературы с общественной жизнью, категория жанра предстает в отношении её неразрывной зависимости от жизненной ситуации, в условиях которой она функционирует. В основу научных концепций, развивающихся в рамках этой парадигмы, положена «установка на аудиторию», определяющую, в конечном счете, и объем произведения, и его стилистическую тональность, его тематику и композицию. 2. Жанр как отражение определенного мировосприятия – суть второй, сложившейся в эпоху преромантизма и романтизма, жанровой парадигмы. 3. И, наконец, теории, выделяющие в структуре художественного произведения особый аспект, своего рода пограничную линию двух действительностей, эстетической реальности и объективного мира читателя-зрителя, на рубеже которой и происходит «встреча сознаний» [4, с. 17] героя и читателя.

Исторический обзор теории новеллы, по большей части связанный с немецком литературоведением, так как теоретическим осмыслением жанра больше всего занимались в Германии и на материале немецкой литературы, показывает, что, несмотря на всё многообразие представленных в поэтике XIX–XX столетия теорий новеллистического жанра, все они развивались в рамках указанных выше исследовательских систем. Так, акцентирование жизненной ситуацией, в рамках которой функционирует новелла, свойственно уже первым попыткам теоретического осмысления жанра, представленным в высказываниях и замечаниях действующих лиц «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте. В начале XX века такой подход утвердился в работах Адольфа фон Грольмана [5], Карла Фосслера [6]. В рамках мировоззренческой парадигмы жанра были сформулированы новеллистические концепции Людвиг Тика [7], Пауля Эрнста [8], Бернхарда Бруха [9], Бернхарда фон Аркса [10], Арнольда Хирша [11], Иоганесса Кляйна [12] и др. Представление о новелле как специфическом пространстве взаимодействия эстетической реальности и внеэстетической действительности находит свое отражение в теории «косвенного субъективизма» Фридриха Шлегеля, основных положениях новеллистической теории Е.К. Бенетт [13], Вальтера Зильца [14] и др.

В немецком литературоведении теория новеллы переживает периоды наиболее острых дискуссий и споров в начале и середине прошлого столетия. Начиная с семидесятых годов интерес к проблеме новеллистического жанра постепенно ослабевает, причиной этого, вероятно, стало утверждение новых подходов в решении жанровых проблем, не соответствующих специфическому характеру новеллистического повествования, а также возникшее несоответствие между теорией и литературной практикой. Сформулированные в начале XX столетия теории едва ли могли быть применены к огромной массе текстов, называемых новеллами. Острота сложившейся проблемы была сформулирована *Гюнтером Мюллером* в его «*Морфологической поэтике*» [15] следующим образом: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» [16, с. 188].

Возвращаясь к истокам новеллистической теории, заметим, что введение в немецкий язык термина новелла (в значении литературного жанра) начинается с середины XVIII столетия. До этого времени термин «новелла» в его немецком варианте «*Novelle*» встречается достаточно редко, по большей части в форме множественного числа и фактически исключительно в отношении произведений иностранной литературы. В примечании ко второму изданию «*Дона Сильвио де Розальва*» [17], вышедшему в 1772 году *Виланд* впервые предпринимает попытку теоретического толкования жанра новеллы. Первое издание такого авторского комментария было лишено, и пояснение Виланда свидетельствует об отсутствии ясности в отношении смыслового наполнения данного понятия, как среди читающей публики, так и среди коллег писателя. При этом характеристика жанра, данная Виландом, включает в себя, с одной стороны, отражение структурных особенностей новеллистического жанра путем сравнения его с романом: «простота плана», «небольшой размер фабулы» [17], с другой стороны, в ней содержится указание на художественные произведения конкретных авторов, выступающих в качестве образцов жанра (новеллы 28 итальянских авторов, представленных в сборнике «*Il Novelliere Italiano*» за 1754, Боккаччо и его «Декамерон», из французских авторов – Gomez и Ville-Dieu, произведения которых были напечатаны в сборнике «*Bibliothèque de Campagne*»). Таким образом, ориентация на романскую новеллистическую традицию, стала определяющей с первых попыток теоретического осмысления жанра. Говоря о «простоте плана» и «небольшом объеме фабулы», Виланд попытался нащупать суть новеллистического повествования, но, выбирая для этого весьма пространные выражения, он, в конце концов, противореча самому себе, снова называет новеллу «*diese Art von kleinen Romanen*» («эта разновидность небольших романов» – перевод мой), сводя тем самым всё отличие к чисто количественному показателю.

Определение новеллы как «одного случившегося неслыханного происшествия», данное *Гёте* в разговоре с Эккерманом [18] в 1827 году, оказало огромное влияние на всю историю развития теории новеллистического жанра, хотя и представляло собой лишь замечание классика по поводу названия одного из своих произведений. Несмотря на то, что Гёте не оставил ни одной работы посвященной теоретической разработке проблемы жанра новеллы и вся его теория жанра формулируется литературными критиками исходя из упомянутого выше высказывания и замечаний действующих лиц «*Разговоров немецких беженцев*» по поводу рассказываемых историй, тем не менее, ряд исследователей уже в начале XX столетия, в том числе и русские формалисты, выступают с резкой критикой гётевского определения новеллы. Так, *М. Петровский* [19], например, указывал на то, что элемент необычайности присущ не всем новеллам, в основе чеховских новелл лежат совершенно обычные события. *М. Юнович* [20] видит ошибку Гёте в том, что тот искал абсолютные критерии жанра и подходил к решению вопроса, не учитывая исторической изменчивости литературы.

Чрезвычайно много внимания теории новеллы было уделено со стороны романтиков. Формулируя свое понимание сути новеллистического повествования, *Ф. Шлегель*, подобно Гёте, исходит из образца ренессансной новеллы, о чем говорит название одной из его работ («*О поэтических произведениях Джованни Боккаччо*» [21]). По мнению автора, новеллы Боккаччо соединяют в себе два противоположных вектора: субъективный, обнаруживающийся в выборе материала и характере преобразования существующей литературной традиции, и объективный, направленный на изображение окружающей действительности. В результате этого взаимодействия и обнаруживается принцип «косвенного субъективизма» («*indirekte Subjektivität*»), лежащий в основе новеллистического повествования. Среди новелл Шлегель выделяет, с одной стороны, такие новеллы, привлекательность которых обусловлена искусством самого рассказчика, его умением художественно обработать материал. Формирование и развитие этого типа новеллистического повествования является следствием той ситуации, в условиях которой происходило зарождение жанра новеллы: умение рассказывать – неотъемлемое требование светского этикета. С другой стороны, мастерство рассказчика не могло выступать в качестве жанрообразующего элемента, уже в силу того, что, войдя в систему, оно утрачивает свою привлекательность. Основная причина, определяющая наш интерес к повествуемому событию, взятому вне всяких исторических и мифологических связей, – это личность самого рассказчика, раскрывающаяся через субъективную составляющую новеллистического жанра. Такие новеллы Шлегель называет аллегоричными. Подобное акцентирование роли рас-

сказчика в новелле роднит его теорию с основными положениями, сформулированными действующими лицами «*Разговоров немецких беженцев*» И.В. Гёте.

Теоретические положения *Августа Шлегеля* [22] во многом созвучны идеям его брата. В первую очередь, речь здесь может идти и об общей для них ориентации на романскую новеллистическую традицию и об идее близости новеллы к драме. Если объектом истории становится изучение политических происшествий, то новелла, по мнению Августа Шлегеля, есть не что иное, как поэтическое отображение этой истории, в котором находят свое воплощение те самые моменты, которые, не войдя в историю, тем не менее, представляют всеобщий интерес. Основная функция новеллы – развлекать. Единственным требованием, выдвигаемым романтиком к тематике новеллистического повествования, является её соотношение с жизнью. В отличие от исторического романа новелла концентрируется на повседневных происшествиях, но только на тех из них, что представляются нам достаточно интересными. Отдавая предпочтение исключительным и необычным происшествиям новелла изображает их непосредственно, избегая какого-либо толкования. Смелый, дерзкий характер, лежащий в основе поведения героев новеллистического повествования, заставляет Шлегеля усомниться в возможности создания произведения подобного «Декамерону» в условиях современной ему Германии: слишком мелочными стали нравы и ограниченной человеческая воля. Идеи дистанцирования и «косвенной субъективности», сформулированные братьями Шлегелями, будут в дальнейшем подхвачены учеными и найдут свое отражение в положениях об объективирующей дистанции как неотъемлемой составляющей новеллистического жанра.

Свое развитие и завершение положения Августа Вильгельма Шлегеля нашли в работах другого романтика – *Людвига Тика*. Теория поворотного момента Тика впервые была сформулирована Августом Шлегелем в его лекциях о художественной литературе и искусстве: «Новелле необходим четко выраженный поворотный пункт для того, чтобы сконцентрировать внимание на основных моментах повествования». [22, S. 245] Людвиг Тик [23] сводит воедино понятия «поворотный пункт» и «необычное происшествие», выделяя два основных момента: Во-первых, центральное место, занимаемое поворотным пунктом в структуре новеллистического повествования (после наступления неожиданного события вся история движется к своему завершению), и, во-вторых, его многозначность (одно и то же происшествие, выступающее в новелле в качестве необычного события и образующее ее поворотный пункт, при его включении в иные повествовательные формы теряет свой экстраординарный характер и может казаться весьма тривиальным и повседневным). Новеллистическое повествование, по Тику, дает возможность читателю, поднявшись над традиционными требованиями морали, разрешить либо прояснить те жизненные противоречия, которые в рамках общепринятых норм в силу их ограниченности казались необъяснимыми.

Широкое распространение в среде русских формалистов получила «соколиная теория» *Пауля Гейзе*, сформулированная им в предисловии к сборнику «*Сокровища немецкой новеллы*» [24]. Продолжая развивать положение Тика о поворотном пункте, Гейзе обращается к 9-й новелле пятого дня «Декамерона» Боккаччо, стремясь показать, что вся её фабула может быть сформулирована в нескольких предложениях, очерчивающих её «силуэт». Сущность новеллистического повествования, таким образом, заложена в структуре самой новеллы, в наличии потенциальной возможности обрисовать её «силуэт».

Значительное влияние на развитие теории новеллистического жанра оказал *Теодор Шторм* [25] своим положениями о близости ее к драме. На сходстве новеллы с драмой настаивал и *Пауль Эрнст*. В качестве аргумента в своей книге «*Путь к форме*» [26] он указал на то, что в основе каждого из этих двух жанров лежит тенденция к абстрагированию, отличающая их от других литературных жанров. Изображаемая новеллой (как и драмой) действительность – лишь чувственное воплощение универсального содержания, наиболее значимых моментов человеческого существования.

Теоретические высказывания рассмотренных нами авторов, несмотря на всё разнообразие подходов к определению новеллистического жанра, можно объединить в рамках той нормативной парадигмы, что лежит в основе их теоретических построений. Но уже в 20–30 годы прошлого столетия в работах *Пауля Эрнста* («*Der Weg zur Form*», 1928) и *Адольфа фон Грольмана* («*Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung*», 1929), начинает утверждаться исторический подход к решению проблемы литературных жанров.

Обратившись к этимологическому анализу термина «новелла», *Грольман* [27] пришел к выводу, что под «новостью», определяющей его семантическую наполняемость, человек эпохи Возрождения и современный читатель понимали и понимают совсем разные вещи. Для представителей аристократического круга времен Боккаччо, развлекавших себя рассказыванием историй, понятие «новости» не включало в себя «чего-то экстраординарного», «неслыханного», новость, скорее, выполняла функцию поучающую, служила утверждению существующих законов и отношений, регулирующих жизнь общества в Средние века и в эпоху Ренессанса. Сущность новеллы, по Грольману, заключена в заложенной в рамочном повествовании коммуникативной ситуации. Принимая во внимания тот факт, что современная новелла лишена неотъемлемой составляющей новеллы эпохи Ренессанса – коммуникативной ситуации – Грольман приходит к следующим выводам: во-первых, невозможности существования новеллы в современной жизни (в условиях постоянных перемен и отсутствия устойчивых ценностей); во-вторых, пред-

ставленные в современной литературе формы малой повествовательной прозы новеллами не являются и, соответственно, нуждаются в ином жанровом обозначении; и, наконец, взращённая в условиях господства техники и индивидуализма современность оказывается не в состоянии понять классическую романскую новеллу.

Этим идеям во многом созвучна статья **Бернхарда Бруха** «Новелла и трагедия: две художественные формы и два мировидения» [28], в рамках которой автор противопоставляет друг другу трагедию и новеллу, как два диаметрально противоположных жанра, отличных один от другого по форме, по манере изложения материала и по характеру мировосприятия. Подобно Грольману, центральным понятием в определении специфики новеллистического повествования Брух считает рамочное повествование, сравнивая его роль с той ролью, которую играет сцена для трагедии. При этом и рама, и сцена определяют не только способ подачи материала, но и оставшиеся два элемента – художественную форму и мировосприятие. Если сцена в трагедии служит для презентации развития события, происходящего в настоящий момент, то рама, дает возможность повествования об уже случившемся событии. Соответственно, трагедия, по Бруху, представляет идею свободы, в противоположность новелле, изображающей событие как некую данность, неизбежность, предполагающую как внешнюю (в действии), так и внутреннюю пассивность человека. Если в трагедии идея необходимости вытекает из столкновения противоположных принципов (абсолютных, не подвластных авторской воле), то новеллистическая необходимость вытекает из принципа предопределенности, изначально направляющего развитие действия. Все происходящее в новелле подчинено авторской воле, мир в ней субъективен, противоположен объективным принципам, лежащим в основе трагедии. Случай же представляет собой не что иное, как завуалированное вмешательство автора в ход развития событий. Обосновывая свою теорию, Брух утверждает, что противоположность мировоззрений, лежащая в основе трагедии и новеллы, непосредственным образом находит свое отражение и в структурных различиях обоих жанров. Для трагической перипетии необходим некий надлом в развитии основной повествовательной линии: решения, принимаемые героями трагедии, меняют весь дальнейший ход развития событий. Вектор же развития новеллистического пуанта прямолинеен: всё происходящее вершится вне воли действующих лиц, оказывающихся не в состоянии изменить захвативший их круговорот событий. Не является вектором обратного действия и знаменитый поворотный пункт, так как с самого начала его исход предопределен всем ходом развития действия. Центральный момент новеллистической теории Бруха (вопрос о степени и характере художественной обработки материала писателем-новеллистом) в дальнейшем еще не раз будет обсуждаться теоретиками новеллы.

Герман Понгс [29] вводит в теорию новеллы понятие «предмета-символа», заменяющего знаменитого «сокола» Гейзе. Рассматривая, подобно своим предшественникам, «Декамерон» Боккаччо в качестве образца новеллистического жанра, Понгс в то же время замечает, что учитывая разнообразный характер новелл, представленных в этом сборнике, едва ли можно говорить о том, что в основе всех их лежит одна и та же модель. Соколиная теория Гейзе кажется ученому слишком жесткой и поверхностной. Образцовый характер анализируемой Гейзе новеллы Понгс объясняет присутствием в тексте «предмета-символа» (сокола), дающего возможность вывести всю историю на совершенно иной символический уровень, придать всему повествованию более глубокий смысл. По его мнению, именно «предмет-символ», рассматриваемый в качестве неотъемлемого структурного элемента новеллы, способен выразить конфликт современной оторванной от своего окружения человеческой души.

В монументальном труде **Роберта Петча** «Суть и формы повествовательного искусства» [30] новелла занимает промежуточное положение между романом и анекдотом. Соглашаясь с высказываниями Понгса о том, что ни пуант, ни «неслыханное происшествие» не могут быть рассмотрены в качестве жанрообразующих элементов, достаточных для идентификации новеллистического жанра, автор видит специфику новеллы в том, что она, следуя логике развития причинно-следственных связей, не раскрывает их до конца, что в свою очередь приводит к возникновению эффекта необычного в ряду повседневных событий. Если поворотный пункт Тика был напрямую связан с необычным происшествием, которое, произошедшее при иных обстоятельствах, не несло бы в себе ничего экстраординарного, то, по Петчу, такого воздействия автор достигает путем использования *техники ослепления*, когда две повествовательные линии развиваются параллельно друг другу, при этом лишь одна из них оказывается в поле зрения читателя до того момента, пока действие, разворачивающееся в рамках второй (скрытой) линии, не станет очевидным для нас и не вызовет у нас удивление в силу своей неожиданности.

Существенным моментом в развитии теории жанра новеллы в немецком литературоведении стал семинар, организованный **Эмилем Штайгером** в 1946–47 году на базе Цюрихского университета, призванный прояснить вопросы теории жанра. Разнородность анализируемого участниками семинара текстового материала привела к тому, что, в конечном итоге, определение жанра новеллы было сведено к максимально общей формуле: «повествование средней длины» [10, S. 8].

Один из учеников Штайгера **Бернхард фон Аркс** рассматривал эту формулу в качестве некоего вакуума, конкретизировать который можно лишь проанализировав его специфическую наполняемость у каждого отдельно взятого автора. На основе анализа новелл Гёте, Клейста, Тика, Брентано, Арнима и Гофмана, автор этой теории пришел к выводу о том, что обращение того или иного писателя к жанру

новеллы обусловлено в первую очередь определенным характером мировосприятия, лежащего в основе жанра. Новелла, по Арксу, – выражение детерминированного одностороннего взгляда на мир, воспринимающего единичные судьбы в свете всеобщих законов бытия.

Дальнейшее своё развитие в рамках мировоззренческой парадигмы новеллистической теории находит в работе *Арнольда Хирша* [31], видевшего в литературных родах отражение авторского отношения к миру и рассматривавшего новеллу в качестве гибридного образования, сочетающего эпическую объективность, выражающуюся в дистанцировании по отношению к повествуемым событиям, с лирическим субъективизмом, обнаруживающемся в индивидуально-субъективной обработке материала.

Все упомянутые ранее топосы новеллистической теории, представлены в книге *Иоганнеса Кляйна «Сущность немецкой новеллы и формы её проявления»* [32], само название которой говорит о намерении автора рассматривать новеллу в качестве некой «повествовательной праформы», с присутствием её содержательными и формальными отличительными особенностями, элементарной формы, подверженной модификациям в ходе исторического развития. В своей работе Кляйн пытается свести воедино основные идеи новеллистической теории, разрабатываемые его предшественниками. Внутренняя структура новеллы определяется нашим экзистенциальным опытом: жизнь человека организована вокруг какого-либо центрального события, присутствующие в ней поворотные моменты, определяют её дальнейшее развитие, а основу её составляет некая идея. В плане формальном принципиальное значение имеет присутствие в новелле трех основных элементов: «центрального момента», «лейтмотива» и «идеи». Отмечая, что названные три момента, представлены у различных авторов под разными именами, Кляйн поясняет, что под «центральным моментом» следует понимать: «неслыханное событие» Гёте, «поворотный пункт» Тика и «конфликт» Шторма. Лейтмотив Кляйна есть не что иное, как «сокол» у Гейзе и «предмет-символ» у Понгса, то есть ключевой момент, проливающий свет на историю в целом и на каждую ее часть в отдельности. Понятие «идеи» напрямую связано с идеей силуэта у Гейзе. Кроме того, для установления границ новеллистического жанра Кляйн обращается к методу сравнения, сопоставляя ее с другими родственными повествовательными формами (романом, рассказом, балладой). Выделив в рамках современной новеллы три основных типа (новелла характеров, новелла судеб и новелла-дискуссия) автор замечает, что, несмотря на исторические модификации, в каждом из представленных типов находит свое отражение изначальная сущность новеллистического жанра, как элементарной повествовательной формы соответствующей элементарным потребностям человека в выражении.

Для немецкого литературоведения работа Иоганнеса Кляйна явилась своего рода резюмирующим трудом первого этапа разработки теории жанра новеллы, так как в основу всех жанровых концепции этого периода, несмотря на всё их многообразие, были положены следующие три момента:

- 1) установка на существование романской новеллистической традиции и рассмотрение Боккаччо и Сервантеса в качестве образцов жанра;
- 2) нормативный подход в определении жанровой специфики;
- 3) рассмотрение романской новеллы в качестве предшественницы современной немецкой новеллы. Наличие генеалогической связи между произведениями мастеров эпохи Ренессанса и немецкими новеллистами.

Ключевым моментом в истории теории новеллистического жанра стало появление в начале 1950-ых годов работы *«Теория новеллы и новеллистическое творчество. История их антиномии в романских литературах»* [33] немецкого романиста *Вальтера Пабста*, ставшей серьезным ударом по позициям нормативных теорий жанра, исходивших из представления о существовании некой романской праформы новеллы. Обратившись к исследованию новелл Прованса, итальянской новеллы раннего Возрождения и французской новеллы позднего Ренессанса, а также новелл Сервантеса, Пабст принципиально отказывается от сведения их к некой универсальной форме, считая, что само понятие «формы» скрывает в себе опасную тенденцию к абстрагированию. Анализируя основные положения существующей новеллистической теории, исследователь приходит к выводу об их несоответствии художественным произведениям, теоретические основы которых они призваны были отражать. По мнению ученого, нашедшая свое отражения в шванках устная народная традиция оказала в романских литературах значительно большее влияние на развитие повествовательной прозы, нежели художественные формы, пришедшие сюда из восточных литератур. Однако низкий престиж народной традиции стал причиной того, что для перехода её в письменную форму оказалось необходимым придание ей нормативного облика, в частности, путем введения поучительных моментов. Обращаясь к основным топосам новеллистической теории, представленным в предисловии, рамочном повествовании и эпилоге «Декамерона», Пабст доказывает, что речь в данном случае идет в большей степени об элементах литературной теории предшествующей эпохи: использование примеров в поучительных целях, соединение приятного с полезным, фальсификация фактов, ложная авторская скромность. Всё это внешнее оформление – наследие предшествующей литературной традиции, которое вынужден был учитывать Боккаччо и сознательный разрыв с которым так явно демонстрируют его новеллы. Таким образом, основная заслуга Боккаччо как раз и состоит в свободной и творческой обработке используемого материала: «Что касается новелл Декамерона, их своеобразия и формы, снова и снова рассматриваемые в качестве жанровых законов и провозглашаемых

в ранг романской праформы, то, с одной стороны, их автор никогда не рассматривал всё это многообразие как неких жанр или некую норму, с другой стороны, именно на критика, как на толкователя всего произведения и его рамочного обрамления, возложена задача обнаружения приемов, используемых Боккаччо, для уклонения от доктринерских предписаний и ограничений» [33, S. 40].

Подобная полемическая направленность в отношении нормативных новеллистических теорий лежала и в основе работ *Вернера Краусса* [34], исследовавшего различную содержательную наполняемость термина новелла в рамках различных эпох и традиций, и *Эриха Ауэрбаха* [35], показавшего на примере четвертой новеллы второго дня несостоятельность «соколиной теории» Гейзе по причине отсутствия некоей трансцендентальной основы, которая проходила бы через все новеллы сборника.

Исследования в области романской новеллистики привели к тому, что на смену теориям, исходящим из нормативного представления о жанре и не учитывающим его исторически изменчивой природы, приходят работы, основывающиеся на положении об историчности любого литературного явления и рассматривающие жанр как «содержательную форму», отражающую определенное мирозерцание. Ученые, работающие в рамках этой историко-культурной парадигмы, в большинстве своем ограничивают круг исследований немецкой новеллистикой XIX столетия и рассматривают жанр новеллы в качестве исторического жанра немецкой литературы именно этого периода.

Первые такие работы по немецкой новеллистике XIX столетия принадлежат английским литературоведам. Так в 1965 году вышла книга *Е.К. Беннетт «История немецкой новеллы»* [13], в которой автор пытается найти ответ на вопрос о возможности возвращение в современную новеллу традиционной новеллистической тематики, трактуемой им как вторжение неизвестного в судьбу человека. Разделяя теоретические положения о косвенном субъективизме новеллы Фридриха Шлегеля, Беннетт, подобно Хиршу, рассматривает новеллу в качестве эпического жанра, в котором в синтетическом единстве выступают объективная сторона драмы и субъективная сторона лирики, что находит свое отражение в пассивной роли субъекта по отношению к происходящим событиям. Оппозиция «объективное – субъективное» и её значение для эстетики XIX века лежит в основе работы другого английского исследователя *Вальтера Зильца* [14] *«Реализм и действительность»*, пришедшего к выводу о том, что новелла тяготеет к реализму.

Внимание большинства исследователей этого периода направлено преимущественно на новеллу XIX века, при этом их теоретическая база носит весьма демократичный характер – количество жанрообразующих элементов сведено в них к минимуму, что дает возможность привлечь к анализу максимально большее количество текстов. Это касается, в первую очередь, работ *Йозефа Кунца «История немецкой новеллы с XVIII века и до наших дней»* [36] и *«Немецкая новелла между классикой и романтизмом»* [37] и *Гельмута Химмеля «История немецкой новеллы»* [38], сочетающих в себе нормативный и исторический подходы. Так, Йозеф Кунц, предварительно оговаривая невозможность сведения всего разнообразия художественного материала к некому единому конструкту, тем не менее, рассматривает конфликт между естественным ходом вещей и хаосом, стремящимся его разрушить, в качестве элемента, объединяющего все представленные новеллы. Уже в рамочное повествование «Декамерона» и «Разговоров немецких беженцев» заложена та основная функция художественного преобразования и упорядочения хаоса, которая затем, по мнению Кунца, составит основу новеллистического конфликта. Проанализировав основные этапы исторического развития новеллы XIX века, автор полагает, что именно поздний реализм содержит в себе все предпосылки для наиболее полного раскрытия жанрового потенциала новеллы. Влияние формалистических учений Лэммерта и Штанцеля нашло свое отражение в детальном анализе центрального конфликта, предпринятого Кунцем на страницах его работы, а также в рассмотрении функциональной значимости смены повествования сценическими элементами.

Центральное событие, как его понимал Мундт [39], положено в основу круговой теории новеллистического повествования *Хельмута Химмеля*. Представляя новеллу в форме круга, и помещая событие в его центр, автор подчеркивает равнозначную удаленность всех повествовательных элементов от центрального события, усматривая в этом, с одной стороны, специфическую особенность жанра и, с другой, бесчисленное количество вариативных возможностей последнего. В рамках немецкой новеллистики автор выделяет два основных типа новеллы: образцом первого из них может выступать «Новелла» Гёте, художественное единство которой обусловлено не столько развитием действия, сколько ее символическим характером. Генетическому единству гётевской новеллы Химмель противопоставляет диалектику новелл Клейста, с характерными для него сплетениями вокруг центрального события. В силу своей открытости гётевский тип новеллы ближе к роману, его расцвет приходится на период бидермейера, а высшей точки своего развития он достигает в творчестве Штифтера. Клейстовский тип, направленный на построение действия, также находит своих последователей на протяжении всего столетия.

Таким образом, исследования в области романской новеллистики, предпринятые в середине XX века, в значительной мере определили дальнейший вектор развития теории новеллистического жанра, ключевыми моментами которого стали: пересмотр вопросов генетической связи романской и современной новеллистики и, как следствие этого, возобновление попыток обнаружения жанрообразующих элементов современной немецкой новеллы в процессе переосмысления уже существующих теорий жанра.

Особый интерес для исследователей этого периода (*Лутц Макенсен* [40], *Фриц Локеманн* [41]) представляет рамочное повествование как едва ли не единственный структурный элемент, связывающий современную новеллистику с традициями боккаччевских новелл и поддающейся объективной фиксации. Новеллистическая сущность, по мнению Фрица Локеманна, заключена в том напряжении, которое возникает в результате столкновения установленного в рамочном повествовании миропорядка с первостихий хаоса, присутствующей во вставных новеллах. При этом автор подчеркивает, имплицитное наличие рамы даже в тех случаях, когда рамочное повествование как таковое отсутствует.

В самый разгар дискуссий о теории новеллистического жанра в 1969 году появляется работа *Бенно фон Визе «Немецкая новелла от Гёте до Кафки»* [42], на страницах которой автор пытается объединить оба подхода к решению проблемы жанра новеллы, нормативный и исторический. В первой части своей работы Визе формулирует теоретические предпосылки, объединяющие всё многообразие анализируемых им текстов. Ограничив круг своих исследований немецкой новеллой XIX столетия, автор, тем не менее, вынужден констатировать тот факт, что даже в этом случае дать определение, что есть новелла, оказывается не так уж и просто. Суть проблемы он видит в диаметрально противоположных позициях, представленных Кляйном и Кунцем: если определение первого дает исчерпывающую картину жанра, которая, тем не менее, оказывается не в состоянии адекватно описать все анализируемые произведения, то положение Кунца о конфликте, лежащем в основе новеллы, оказывается слишком общим, чтобы выделить новеллу среди других повествовательных жанров. Выход их создавшегося тупика автор видит в отказе от самого понятия «новелла». Говоря о «новеллистическом повествовании», Визе оставляет попытки построения новеллистической модели, выполняющий функции некоего тест-контроля на соответствие требованиям жанра. Не выделяя отдельных жанрообразующих элементов, как это имело место ранее, он очерчивает определенный круг особенностей, составляющих специфику новеллы.

Развитие лингвистической теории текста во второй половине XX столетия привело к новому всплеску интереса к проблемам теории литературного жанра. Так как 70-е годы XX столетия характеризуются повышенным вниманием к тексту как к объекту лингвистического исследования, то вопрос о жанре художественного произведения начинает подменяться вопросом о типе того или иного текста. Вместе с тем внимание к языковой составляющей текста способствовало осознанию необходимости более четкого разграничения понятия жанра как исторически сложившегося типа художественного произведения, с одной стороны, и некоего «идеального типа», теоретической модели, с другой. Эта проблема со всей четкостью была сформулирована в работах французских структуралистов, исходивших из представления о тексте, как расширенной синтаксической модели предложения, и, соответственно, предпринимавших попытки исследования парадигмы художественного произведения.

Интерес к текстовой лингвистике и типологии текста привёл к тому, что в рамках нового подхода принадлежность художественного произведения к тому или иному жанру стала определяться уже не его соответствием некоему произвольному канону, а наличием тех или иных языковых признаков, присущих данной группе текстов: «Жанр текста определяется, прежде всего, известным количеством нормативных требований, которые должны быть учтены в процессе текстопорождения» – именно так сформулировал свою позицию в отношении проблемы жанра Петер Гартманн [43].

Опираясь в своём исследовании на основные положения генеративной грамматики, *Клаус Хемпфер* выдвигает идею о трансформационном характере отношений, существующих между категорией жанра и отдельно взятым текстом, отношений, подобных тем, что существуют между гипотетическими глубинными и поверхностными структурами предложения, зафиксировать которые не представляется возможным. В своей более поздней работе «*О прагматической основе типологии текста*» [44] немецкий ученый рассматривает прагматику в качестве фундамента лингвистических наук, на котором, в конечном счете, базируются и синтаксическая, и семантическая составляющие любого высказывания, ведь речевое произведение диалогично по своей природе, даже если присутствие репродукта и адресата выражены имплицитно. Таким образом, элементарным критерием классификации речевых высказываний, по Хемпферу, выступает присутствие/отсутствие в нём говорящего и слушающего, следовательно, мы можем говорить о существовании двух основных типов речевых высказываний – нарративном и драматическом, которые, в свою очередь, подвергаясь дальнейшей трансформации, образуют определенные исторические жанры и конкретные тексты. Иными словами, возникновение жанра – результат трансформации стандартной языковой ситуации («констативной», «перформативной» и «нарративной»).

Типология текстов, предложенная *Эгоном Верлихом* [45], во многом базировалась на тех же законах трансформации, что и жанровая теория Хемпфера. Разделив на первой ступени своей классификационной системы все тексты на две группы «вымышленные» («fiktional») и «невымышленные» («nicht-fiktional»), Верлих выделил среди них пять основных типов в зависимости от способа языкового отражения действительности: описание (Diskription), повествование (Narration), экспозицию (Exposition), аргументацию (Argumentation) и инструкцию (Instruktion). Для конкретизации последних ученый ввёл понятие «текстовой формы» (объективной и субъективной), в рамках которой находит своё отражение характер реализации роли повествователя в тексте. Таким образом, рассказ определяется им как субъективная форма повествовательного типа, относящаяся к вымышленной группе текстов. А так как такая класси-

фикация равно правомерна как в отношении рассказа, так и в отношении родственных ему жанров (романа, повести и, конечно же, новеллы), то процесс конкретизации Верлих завершает необходимостью учитывать композиционную структуру текста. Исходя из вышеизложенного, классификация Верлиха представляет собой универсальную систему, в рамках которой вопрос и типе художественного целого оказывается подменен вопросом о типе текста, а отсутствие должного внимания к специфике языковой ситуации приводит к тому, что подобная типология текстов оказывается более действенной в отношении нехудожественных текстов, чем в отношении литературных жанров.

Проблема дифференцированного подхода к литературным и речевым жанрам осознавалась учеными уже на ранних этапах развития текстовой лингвистики. Так **Вольфганг Дитер Штемпель** в своей работе «*Существуют ли типы текстов?*» [46] обратил внимание на то, что если для литературного жанра отклонение от жанрового канона является предпосылкой проявления оригинальности в художественном творчестве писателя и создания им подлинно художественного произведения, то нефункциональные тексты основаны на простом подражании некоей заданной модели, более того, успех коммуникативного акта во многом определяется соответствием каждого отдельно взятого текста этой предустановленной форме.

Отношения литературных жанров с нелитературными стали предметом пристального внимания **Андре Жолле** в его книге «*Простые формы*» [47]. Проанализировав существующие литературные формы, ученый приходит к выводу о том, что жанр новеллы восходит своими корнями к казусу, выступающему в качестве праформы новеллистического повествования. Открытость со стороны казуса к различного рода добавлениям с целью придания ему большей убедительности делает возможным его трансформацию в форму художественную, то есть новеллу. В качестве примера такой трансформации Жолле приводит произведение древнеиндийской повествовательной литературы – «25 рассказов Веталы». Но если каждый отдельно взятый юридический казус, несмотря на ряд изменений, обусловленных историческим развитием, в общем и целом, выполняя установленную функциональную нагрузку и сохраняя определенную структуру, изначально соответствует некоему стандартному жанровому типу, то с новеллой этого не происходит?

Проанализировав исследования в области теории текста, **Элизабета Гюлих** [48] и **Вольфганг Раибле** [49] приходят к выводу о том, что основным недостатком этих работ является игнорирование отличительных особенностей литературных и нелитературных форм и, следовательно, отсутствие дифференцированного подхода при диахронном изучении данных явлений. Ими была предложена собственная модель описания типов текста, на основе выделения «внутритекстовых» и «внетекстовых» признаков. Под последними ученые понимали, прежде всего, ту речевую ситуацию, в рамках которой осуществлялось функционирование того или иного текста (рассказчик, адресат, функциональная направленность). Внутритекстовые же характеристики представляют собой константы, обеспечивающие связность повествования. Учет языковых и неязыковых (коммуникативных) особенностей, по мнению исследователей, призван гарантировать более точное определение типа того или иного текста. Вместе с тем Вольфганг Раибле признает низкую эффективность внетекстовых признаков при исследовании литературных текстов. В силу того, что процесс коммуникации между автором и читателем носит опосредованный характер, функциональная нагрузка художественных текстов выражена не достаточно четко, как это имеет место быть в случае с текстами нелитературными. Тем не менее, ученый не отказывается от идеи построения типологии жанра на основе языковых особенностей. Содержательная наполняемость понятия того или иного жанра определяется по следующим шести аспектам: коммуникационный акт, предмет изображения, структура, соотношение текста с действительностью, медиум, языковая составляющая. Эффективное функционирование жанрового понятия возможно, по мнению Раибле, только в случае смысловой наполняемости по меньшей мере пяти из шести аспектов.

Развитие текстовой лингвистики послужило толчком для формирования новой исследовательской парадигмы, в рамках которой были предприняты попытки обоснования основных положений теории новеллистического жанра, носившие до того времени нормативный либо описательный характер. Так, в центре внимания исследователей вновь оказывается рамочное повествование, представляющее некую речевую ситуацию, в пределах которой формируется определенное отношение говорящего и его слушателей к рассказываемой истории.

Структуралистский подход к проблеме жанра новеллы **Мартина Свейлса** [50] в его работе «*Немецкая новелла*» лишен догматизма **Локемана** [41], рассматривавшего рамочное повествование в качестве основного жанрообразующего элемента новеллистического жанра, определяющего, в конечном счете как основные структурные компоненты новеллы, так и её мотивы. Для Свейлса в новелле на первое место выходит реализация определенной повествовательной стратегии, суть которой в фрагментаризации интерпретационных позиций. По мнению ученого, для большинства новелл характерна такая структурная организация, в рамках которой происходит пересечение двух противоположных точек зрения: внешней перспективы, трактующей содержание новеллы с позиций рамочного повествования, и внутренней, воспринимающей события изнутри. Однако, несмотря на ряд расхождений, объединяющим фак-

тором исследовательских позиций и Локемана, и Свейлса является их стремление определения жанра новеллы исходя из анализа её структурных компонентов.

И, наконец, нельзя не упомянуть направления, возникшего под влиянием работ Ганса Яуса и акцентирующего коммуникационную функцию литературного жанра в обществе. Так, *Вильгельм Фоскамп* [51] рассматривает жанр в качестве некоего института, в рамках которого находит свое отражение противостояние системы и истории. Жанр, в понимании ученого, есть некая модель, сформировавшаяся в результате естественного отбора той или иной эпохи. Функция жанра определяется, с одной стороны, теми ожиданиями, на удовлетворение которых он и направлен в том или ином воспринимающем контексте, с другой стороны, его конкуренцией по отношению к другим жанрами.

Таким образом, текстовая лингвистика, заменив психологические и антропологические критерии определения жанра новеллы на лингвистические, по сути явилась воссозданием того же самого концептуального подхода к новеллистическому жанру, что был предложен в рамках нормативной теории.

Анализ литературоведческих исследований в Германии последних десятилетий показывает существенное снижение интереса к вопросам теории жанра. Предпринимаемые попытки исследований в области теории новеллистического повествования представляют собой повторение и дальнейшую разработку уже существующих концепций.

Некоторые усилия по обновлению теоретического дискурса были предприняты *Гертом Заутермайстером* в его функционально ориентированной работе «*Классические новеллистические категории периода Реставрации*» [52]. Социальное и психологическое звучание получают в этой работе такие нормативные понятия жанровой теории как «неслыханное происшествие» и «поворотный пункт». По мнению исследователя, каждый из названных элементов включает в себя, разрушение общественных табу, с одной стороны, и восстановление нарушенного миропорядка, с другой, что в полной мере соответствует основным законам человеческой психики. Таким образом, категории новеллистического жанра выступают в качестве своеобразного рода кода того противоречия, что царит в душе субъекта, противоречия между стремлением познания окружающей действительности и чувством опасности, нарушением общественных норм и чувством вины.

Значительный интерес для теории новеллистического жанра представляет работа *Вернера Штрубе* «*Логика понятия «новеллы». Проблема определения литературного жанра*» [53], в которой автор с позиций аналитической философии в очередной раз подвергает детальному анализу само понятие жанра новеллы и выделяет в ходе исследования четыре основных парадигмы употребления данного термина. Во-первых, это, так называемая, «*сущностная*» дефиниция, наиболее ярко представленная в работах Иоганнеса Кляйна и других представителей нормативной критики, в рамках которой жанр рассматривается в качестве некоей объективно существующей сущности, находящей свое выражение в ряде текстов, выступающих в качестве образцов жанра. Информативность такой дефиниции достаточно низкая, так как применение её относительно текстов не вполне отвечающих её требованиям во многом зависит от таланта интерпретатора. Следующую разновидность жанрового определения Штрубе назвал «*расширяющей*». Типичным её представителем является Вальтер Пабст, а вместе с ним большинство представителей исторического литературоведения, для которых новелла не является каким-то абстрактным понятием, реализуемым в определенной группе текстов, обладающих полным набором необходимых признаков. Здесь речь уже идет обо всех текстах, именуемых в силу традиции новеллами. На стыке реализма нормативной парадигмы и номинализма исторического подхода формируется «*объясняющая*» дефиниция Мюллера, направленная на разработку инструментария для разграничения понятия новеллы от родственных ему повествовательных форм. И, наконец, в рамках последней разновидности жанровой дефиниции устанавливается тесная связь между определением новеллы и способами его применения. Согласно этой концепции текст не должен содержать в себе все элементы, соотносимые с жанром новеллы, для установления его жанровой принадлежности достаточно наличия лишь одного из них. Заложенная в основу этого подхода философская концепция Витгенштейна о «*семейном сходстве*» нашла своё применение в теории «*новеллистического повествования*» Бенно фон Визе. Примечательно, что Штрубе не ставит своей целью выделить какой-либо один из этих подходов как наиболее удачный, ученый лишь констатирует тот факт, что эффективность каждого из них определяется преследуемой авторами целью. Так, «*объясняющие*» дефиниции оказываются достаточно информативными, когда речь идет о необходимости разграничения новеллы и других малых повествовательных форм, а теория «*семейного сходства*» применима в случае анализа достаточно обширного текстового корпуса.

Работа Штрубе стала своего рода исключением из общего направления развития теории новеллистического жанра последних десятилетий XX – начала XXI века, обнаруживающего две основные тенденции: во-первых, отсутствие интереса к достижениям теоретических исследований новеллы предшествующего периода, и, во-вторых, дальнейшая разработка общепринятых жанровых топосов. Это касается, в первую очередь, работ Генри Ремака, Роджера Полина, Томаса Дегерина, Винфреда Фрейнда, Ханнелоре Шлаффер, Хильбурта Хербста и других.

Если для *Генри Ремака* [54] наиболее значительным жанрообразующим элементом выступает гётевское «неслыханное происшествие», то исследование *Роджера Полина* [55] начинается с попытки

контекстуализировать определения новеллы, данные Гёте, Тиком и Гейзе, чтобы показать, что ни одно из них не было призвано выполнять предписывающей функции. Нормативный характер понятия новеллы – порождение современной литературной критики. С другой стороны, противоречия собственной скептической позиции по отношению к новелле, Полин принимает само понятие романтической новеллы как некую данность и рассматривает её в качестве своего рода ориентира для исследования немецкого варианта жанра. Ориентация на романскую новеллистику и, в частности, на «Силу крови» Сервантеса лежит в основе «Краткой истории новеллы» *Томаса Дегерина* [56].

Умеренно нормативистская позиция *Винфреда Фрейнда* [57] представлена в его «Немецких новеллах от классики и до наших дней», в которой такие категориальные структурные константы как главенство случая над индивидуальной свободой и приоритет объективной сферы над субъективной рассматриваются автором в качестве основополагающих характеристик жанра. Опираясь на тематическую составляющую анализируемых новелл, Фрейнд приходит к выводу о регулярном присутствии в новеллах XIX века элементов фантастического и криминального, что дает ученому повод к выделению двух подвидов новеллистического жанра – новелл криминальных и фантастических. С другой стороны, основной интерес исследователя сосредоточен, по большей части, не на жанровой принадлежности анализируемых повествований, а на их индивидуальном своеобразии.

Наиболее ярким примером отказа от теоретических изысканий предшествующих лет в области теории жанра новеллы стала работа *Ханнелоре Шлаффер* [58] «Поэтика новеллы». Отправным пунктом ее исследований стало положение о существовании некоей прототипической формы новеллистического жанра, зафиксированной в «Декамероне» Боккаччо и оказавшей влияние на всю историю развития новеллистического жанра. Компонентами этой праформы, по Шлаффер, выступают: а) любовный треугольник, в) сексуальность, символизирующая разрушение существующего равновесия, с) и закрытое пространство дома, используемое для обозначения женщины. Однако в ходе исторического развития последователи Боккаччо с помощью различных повествовательных техник и преимущественной ориентацией на последнюю новеллу «Декамерона», фокусирующую внимание на поучительной стороне вопроса, сознательно нивелировали нарушающую границы приличия сексуальность, в результате чего возникла новая форма новеллистического повествования – завуалированная новелла, представленная Маргаритой Наваррской и, конечно же, Сервантесом. Причины же популярности Сервантеса в XIX веке Шлаффер усматривает в открытости его новеллы по отношению к любой тематике, что, в конечном итоге, приводит к исчезновению первоначальной схемы новеллистического повествования.

Одним из общепризнанных положений теории жанра новеллы, поставленным под сомнение современной литературной критикой, стал вопрос о времени возникновения немецкой новеллы. Для предыдущих этапов литературоведческих исследований отправным пунктом истории немецкой новеллы выступали «Разговоры немецких беженцев» Гёте с той лишь разницей, что одними учеными произведение Гёте рассматривались в качестве прообраза современной немецкой новеллы, другие же склонны были видеть в нем скорее продолжение романской традиции и считать Клейста основателем немецкого варианта новеллистического жанра. Опровержению традиционного представления о Гёте как основателе немецкой новеллистики посвящена работа *Хильдбурга Хербста* «Ранние формы немецкой новеллы в 18 веке» [59]. По мнению автора, к концу XVIII столетия, то есть к моменту создания И.В. Гёте его новеллистического цикла, в немецкой литературе уже присутствовал целый ряд произведений малой прозаической формы, отвечающий основным требованиям жанра новеллы. В столь популярных в XVIII веке так называемых моралистических рассказах и регулярно печатавшихся в периодических изданиях повествовательных текстах, согласно Хербсту, специфические черты новеллы выражены намного ярче, чем это имеет место быть в «Разговорах немецких беженцев» Гёте. Причину, по которой на протяжении нескольких столетий происходило игнорирование литературной критикой этого огромного пласта автохтонных текстов, исследователь усматривает в изначальной зависимости категории новеллистического жанра от эстетических категорий, иными словами, для большинства теоретиков жанра само понятие «новелла», предполагало наличие определенной степени мастерства в разработке материала.

Обнаружению в поэтиках XVIII столетия эстетической базы, теоретического обоснования новеллистического повествования посвящена работа *Хартмута Дедерта* [60] «О теории новеллы. Рассказ в контексте жанровой полемики эпохи Просвещения». Пришедший на смену морализаторству интерес к реалистичному подражанию природе стал предпосылкой формирования теории повествования, значительный вклад в развитие которой внесли Кристиан Хайнрих Шмидт и Юстус Мёзер, но именно Виланду принадлежит первенство не только в употреблении самого термина «новелла», но и в попытке определить центральные элементы, положенные затем в основу определения новеллистического жанра.

Особый интерес исследователей жанра новеллы последних десятилетий привлек также вопрос общности некоторых положений теории новеллистического жанра и «Поэтики» Аристотеля, воспринимаемой в XIX веке в качестве некоего эстетического канона. Указания на непосредственное влияние древнегреческой «Поэтики» на писателей того времени содержатся в работе *Зигфрида Вейнга* [61] «Аристотелевские принципы немецкой теории новеллы». Центральное положение неслыханного события Вейнг рассматривает как продолжение требуемого Аристотелем единства действия в трагедии, при-

существующее же в новелле соединение реалистичности изображения с необычным характером события есть не что иное, как эхо аристотелевского призыва к правдоподобию. Наиболее же существенной параллелью является соотнесение автором поворотного пункта новеллы с перипетией как центральным элементом трагедии.

Проблеме взаимозависимости процесса формирования жанра новеллы и рецепции аристотелевской «Поэтики» эстетической мыслью Германии посвящена еще одна работа последнего десятилетия – «Новелла» *Вольфганга Рата* [62]. По мнению ученого, своим возникновением в конце XVIII столетия немецкая новелла обязана постепенному снижению роли драматических произведений, функциональную нагрузку которых она переняла. Именно поэтому мы так легко можем обнаружить параллели в построении элементарных форм того и другого жанра: пирамидальная структура построения драматического действия находит свое отражение в движении сюжета по восходящей в новелле до достижения им некоего поворотного пункта, момента осознания действующим лицом своего прошлого и восстания против собственной судьбы. Подобно перипетии в драме поворотный пункт представляет собой некий момент познания, где сталкиваются события внутренней жизни персонажа и окружающей действительности, а потому поворотный пункт всегда носит отпечаток возвышенного, так как через него мы приобщаемся к чему-то вечному, неопределенному и пугающему. Присутствие иронии в новеллах романтизма приводит к трансформации характера катарсиса поворотного пункта, приобретающего успокаивающие целебные качества. Так как ирония, с помощью которой автор делает читателей своими соучастниками, носит скрытый характер, то и наличие поворотного пункта становится необязательным, а потому именно романтизм легитимирует формальную открытость жанра новеллы.

Как показал обзор научных исследований последних десятилетий характерной чертой современного зарубежного литературоведения в области теории жанра является отсутствие единого подхода к решению вопроса об определении жанра новеллы. О чем свидетельствует и попытка *Хуго Аустма* [63] в его книге «Новелла», разработать такое определение жанра, в котором бы были учтены все существующие подходы к обозначенной проблеме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik / E. Staiger. – München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1975. – 180 S.
2. Miñambres, Germán Garrido. Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie / Germán Garrido Miñambres. – Würzburg: Königshausen & Neumann Verl., 2009. – 182 S.
3. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Отв. ред. Л.И.Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
4. Тмарченко, Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. / Н.Д. Тмарченко. – Тверь: Тверский государственный университет, 2001.
5. Grolman, A., von. Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung / A. von Grolman // Zeitschrift für Deutschkunde: Jahrgang 43 der Zeitschrift für den deutschen Unterricht; Hrsg. W. Hofftaetter und H.A. Korf. – Leipzig, Berlin: Teubner, 1929. – S. 609 – 627.
6. Vossler, K. Aus der romanischen Welt / K. Vossler. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1940. – 159 S.
7. Tieck, L. Schriften. Bd. 11 / Ludwig Tieck's Schriften. Berlin 1829. Faksimileausgabe. – Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1966. – 368 S.
8. Ernst, P. Zum Handwerk der Novelle / P. Ernst. Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle. – München: Georg Mueller, 1928. – S. 68 – 76.
9. Bruch, B. Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. – Hamburg: Meiner, 1928. – S. 292 – 330.
10. Arx, B., von. Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit. / B. von Arx. – Zürich: Atlantis Verl., 1953. – 184 S.
11. Hirsch, A.. Der Gattungsbegriff «Novelle» / A. Hirsch // Germanische Studien 64. – Nendeln/Liechtenstein: Krausn, 1967. – 158 S.
12. Klein, J. Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart / J. Klein. – Wiesbaden: Franz Steiner, 1960. – 674 S.
13. Bennett, E.K. A History of the German Novelle / E.K. Bennett. – London: Cambridge University Press, 1965. – 315 p.
14. Silz, W. Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism / W. Silz. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1956. – 168 p.
15. Mueller, G. Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze / G. Mueller. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1968. – S. 225 – 247.
16. Маркевич, Г. Основные проблемы науки о литературе / Г. Маркевич. – М., 1980.
17. Wieland, C.M. Don Sylvio von Rosalva I. Theil / C.M. Wieland // Wielands Werke. XIV. Theil. 2. Aufl. –

- Berlin: Hempel, 1772. – 167 S.
18. Эккерман, И. Разговоры с Гете / И. Эккерман; перев. с нем. Н. Холодковского. – Москва: из-во Захедер, 2003. – 448 с.
 19. Петровский, М.А. Морфология новеллы / М.А. Петровский // *Ars poetica*. Труды государственной академии художественных наук. Литературная секция. Выпуск первый. Под ред. М.А. Петровского. – М.: ГАХН, 1927. – 140 с.
 20. Юнович, М. Новелла / М. Юнович // *Литературная энциклопедия*: В 11 т. – М.: 1929–1939. – Т. 8. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. – Стб. 114–129.
 21. Schlegel, F. Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio / F. Schlegel // *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*; Hg. Ernst Behler, Bd. 1.,2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1810). – Ferdinand Schöningh: Paderborn, 1967.
 22. Schlegel, A.W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil 3 / A.W. Schlegel // *A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*; Hrsg. J. Minor. – Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1968. – S. 252.
 23. Tieck, L. Vorbericht / L. Tick // *Ludwig Tiecks Schriften*. XI. Bd: Schauspiele. – Berlin: Reimer, 1829. – S. LXXXIV-XC.
 24. Heyse, P. Einleitung zu «Deutscher Novellenschatz» // *Deutscher Novellenschatz*; Hg. Paul Heyse und Hermann Kurz, Bd. 1. – München: Oldenbourg, 1871. – S. 5 – 22.
 25. Storm, T. Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881 / T. Storm // *Theodor Storms Sämtliche Werke*; Hg. von A. Koster. Bd. VIII. – Leipzig: Insel, 1921. – S. 122.
 26. Ernst, P. Zum Handwerk der Novelle / P. Ernst // *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*. – München: Georg Mueller, 1928. – S. 68 – 76.
 27. Grolman, A., von. Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung / A. von Grolman // *Zeitschrift für Deutschkunde*: Jahrgang 43 der Zeitschrift für den deutschen Unterricht; Hrsg. W. Hofftaetter und H.A. Korf. – Leipzig, Berlin: Teubner, 1929. – S. 609 – 627.
 28. Bruch, B. Novelle und Tragödie: zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts / B. Bruch // *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 22. – Stuttgart, 1928. – S. 292 – 330.
 29. Pongs, H. Über die Novelle / H. Pongs // *Zeitschrift für deutsche Bildung*. Bd. 5. – Frankfurt, M.: Diesterweg 1929. – S. 175 – 185.
 30. Petsch, R. Die Novelle / R. Petsch // *Wesen und Formen der Erzählkunst. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* / R. Petsch. – Halle/Saale: Niemeyer, 1939. – S. 245 – 255.
 31. Hirsch, E.D. Prinzipien der Interpretation / E.D. Hirsch. – München: Fink, 1972. – 332 S.
 32. Klein, J. Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart / J. Klein. – Wiesbaden: Franz Steiner, 1960. – 674 S.
 33. Pabst, W. Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen / W. Pabst. – Heidelberg: Winter, 1967. – 283 S.
 34. Krauss, W. Novela-Novella-Roman / W. Krauss // *Zeitschrift für romanische Philologie* 60. – Berlin: de Gruyter, 1940. – S. 16 – 28.
 35. Auerbach, E. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur / E. Auerbach. – Bern: Francke, 1946. – 524 S.
 36. Kunz, J. Theorie der Novelle. Eine Einleitung / J. Kunz // *Novelle. Wege der Forschung*; Hrsg. J. Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1968. – S. 1 – 23.
 37. Kunz, J. Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik / J. Kunz. – Berlin: Erich Schmidt, 1966. – 164 S.
 38. Himmel, H. Geschichte der deutschen Novelle / H. Himmel. – Bern: Francke, 1963. – 545 S.
 39. Mundt, T. Kritische Wälder. Blätter zur Beurteilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit / T. Mundt. – Eschborn: Leipzig, 1992. – 252 S.
 40. Mackensen, L. Die Novelle / L. Mackensen // *Studium Generale* 11. *Zeitschrift für interdisziplinäre Studien*. – Berlin; Göttingen; Heidelberg: Springer, 1958. – S. 751 – 759.
 41. Lockemann, F. Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle / F. Lockemann. – Muenchen: Max Hueber, 1957. – 390 S.
 42. Wiese, B. von. Wesen und Geschichte des deutschen Novelle seit Goethe. Einleitung / B. von Wiese // *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*; Verfasser: Wiese, Benno von. – Düsseldorf: Bagel, 1969. – S. 11 – 32.
 43. Hartmann, P. Texte als linguistisches Objekt / P. Hartmann // *Beiträge zur Textlinguistik*; Hrsg. Wolf-Dieter Stempel. – München: Fink, 1971. – S. 9 – 30.
 44. Hempfer, K.W. Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie / K. Hempfer // *Textsortenlehre-Gattungsgeschichte*; Hrsg. Walter Hinck. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. – S. 1 – 26.

45. Werlich, E. Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik / E. Werlich. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975. – 140 S.
46. Stempel, D. Gibt es Textsorten? / D. Stempel // Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht; Hrsg. Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible. – Frankfurt: Athenäum, 1972. – S. 175 – 182.
47. Jolles, A. Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz / A. Jolles. – Tübingen: Niemeyer, 1965. – 272 S.
48. Gülich, E. Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten / E. Gülich. – München: Fink, 1977. – 130 S.
49. Raible, W. Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht / W. Raible // Poetica 12. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. – Paderborn: Fink, 1989. – S. 320 – 349.
50. Swales, M. The German Novelle / M. Swales. – Princeton: Princeton University Press, 1977. – 248 pp.
51. Vosskamp, W. Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problem sozial-funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und –historie / W. Vosskamp // Textsortenlehre-Gattungsgeschichte. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. – S. 27 – 42.
52. Sautermeister, G. Klassische Novellenkategorien in der Restaurationszeit/ G. Sautermeister // Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979, Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten; Hrsg. Erich Schmidt. – Berlin, 1983. – S. 521 – 534.
53. Strube, W. Die komplexe Logik des Begriffs Novelle. Zur Problematik der Definition der literarischer Gattungsbegriffe / W. Strube // Germanisch-Romanische Monatsschrift 32. – Heidelberg: Winter, 1982. – S. 379 – 386.
54. Remak, Henry H.H. Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann / Henry H.H. Remak. – New York [u.a.]: Lang, 2001. – 322 p.
55. Paulin, R. The brief Compass: The nineteenth-century German Novelle / R. Paulin. – Oxford: Clarendon Press, 1985. – 180 S.
56. Degering, T. Kurze Geschichte der Novelle / T. Degering. – München: Fink, 1994. – 135 S.
57. Freund, W. Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart / W. Freund. – München: Fink, 1993. – 344 S.
58. Schlaffer, H. Poetik der Novelle / H. Schlaffer. – Stuttgart: Metzler, 1993. – 323 S.
59. Herbst, H. Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert / H. Herbst. – Berlin: Schmidt, 1985. – 170 S.
60. Dedert, H. Von einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion / H. Dedert // Zeitschrift für Didaktik der Philosophie 115. – Hannover: Schroedel 1993. – S. 481 – 508.
61. Weing, S. The Genesis of Goethe's Definition of the Novelle / S. Weing // Journal of English and German Philology 81, 1982. – S. 492 – 508.
62. Rath, W. Die Novelle / W. Rath. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. – 366 S.
63. Aust, H. Novelle / H. Aust. – Stuttgart: Metzler, 1995. – 215 S.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА НЕМЕЦКОГО РАССКАЗА КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX СТОЛЕТИЯ

Совокупность сложившихся ко второй половине XVIII столетия внешних и внутренних факторов представляла собой благоприятные условия для развития рассказа в его различных жанровых модификациях. С одной стороны, небольшой объем художественных произведений отвечал потребностям разрастающейся и становящейся всё более демократичной по своему составу читательской аудитории, предоставляя возможность авторам публиковать свои произведения на страницах ставших популярными еженедельных журналов и альманахов. С другой стороны, романическое жанровое содержание, основу проблематики которого составляет процесс столкновения отдельной человеческой личности с окружающей её средой [1, с. 388], напрямую коррелирует с центральными философскими и социально-политическими установками эпохи Просвещения. Сама идея автономной личности, выступающая в качестве одного из ведущих понятий, определяющих направление художественных поисков и открытий века Просвещения, предполагает самостоятельное и ответственное отношение к жизни каждого отдельно взятого индивидуума, обладающего мужеством «пользоваться своим собственным умом» [2, с. 26].

Стремительное экономическое развитие общества XVIII столетия порождает существенные изменения в его социальной структуре, выводя на авансцену представителей третьего сословия. Деятельность Вольфа по популяризации философской системы Готфрида Вильгельма фон Лейбница, усилия Кристиана Томазиуса по внедрению преподавания на немецком языке в стенах немецких университетов, издание создаваемых по английскому образцу и набирающих популярность «еженедельных журналов» – основу всех этих явлений составляет типичная для просветительского менталитета вера в возможность изменения человека к лучшему, базирующаяся на апелляции к разуму как высшей инстанции человеческого духа. Установка на распространение знаний о мире и формирование у человека способности самостоятельной оценки тех или иных эстетических и этических сторон действительности определяют, в конечном итоге, основные направления развития немецкого рассказа XVIII столетия.

Неоднократно предпринимавшиеся со стороны зарубежных (преимущественно немецких) литературоведов попытки систематизации произведений малой повествовательной прозы XVIII столетия и их неоднозначный характер свидетельствуют об огромном количестве и многообразии материала, образующего широкую палитру вариативных возможностей жанровых модификаций рассказа [3, 43, 44]. Характерное для этого периода отсутствие устойчивой терминологической базы в отношении произведений малой повествовательной прозы становится причиной эпизодического и неоднозначного употребления различных жанровых обозначений как в поэтологических работах представителей немецкого Просвещения (ср. И.И. Эшенбург «Краткая теория и литература изящных искусств», И.К. Готшед «Опыт критической поэтики для немцев», К.Ф. фон Бланкенбург «Рассказ (поэтическое искусство)» [4, 45, 46]), так и в художественной практике последних. Присутствие в названиях произведений краткой повествовательной прозы таких авторских определений как «моралистический» (*moralische*), «философский» (*philosophische*), «сатирический рассказ» (*satirische Erzählung*), «сказка» (*Märchen*), «новелла» (*Novelle*), «анекдот» (*Anekdote*), «история» (*Geschichte*), «зарисовки» (*Skizzen*), «безделицы» (*Bagatellen*) вносят еще большую путаницу в силу разнородности материала, курсирующего под той или иной вывеской. В то же время, если в «Основах теории и истории изящных искусств» (1787) Кристофа Майнера [9, S. 287] мы имеем дело с сознательной дифференциацией различных жанровых модификаций рассказа (серьезных и комических, поучительных и трогательных), с ярко выраженным акцентированием присутствия в произведениях боккачевского стиля нарушения норм приличия и фиксацией дидактической направленности «серьезных рассказов», то классицистическая поэтика ранних просветителей, испытывавшая на себе существенное влияние французской литературной традиции, обращает внимание, прежде всего, на те жанровые модификации рассказа, дидактическая направленность и стихотворная форма которых выступают в качестве предпосылки его легитимизации в рамках традиционной жанровой системы (ср. «Опыт критической поэтики для немцев» И.К. Готшеда [5]).

Повышенный интерес немецкой и всей западноевропейской литературы начала и середины XVIII столетия к проблемам нравственности и морали, явившийся следствием зарождающегося в рамках просветительского течения кризиса христианской мировоззренческой доктрины, приводит к расцвету ряда жанров дидактической направленности. Несоответствие существующей иерархии ценностей происходящим социально-экономическим сдвигам пробуждало сомнения в их истинности и, в конечном итоге, вызывало к жизни потребность в их тщательном анализе и корректировке. Человек, переставший быть марионеткой в руках божьих и выступающий в качестве его полноправного «партнера», пытается выстроить свою жизнь в соответствии с законами разума, не довольствуясь более некими религиозными догмами, заданными ему извне.

Из всего жанрового многообразия рассказа внимание автора «Опыта критической поэтики для немцев» И.К. Готшеда привлекают лишь те, что будучи «порождением художественного вымысла,

содержат в себе определенное моралистическое поучение» [5, S. 436]. Принципиальное отличие рассказа от басни Готшед видит лишь в том, что в нем «представлены исключительно разумные существа, мыслящие, говорящие и действующие» [5, S. 436], что никаким образом не влияет на природу самого повествования, определяемую его дидактической направленностью. Речь при этом идет о рассказах, представленных исключительно в стихотворной форме. Использование Готшедом в его «Настольной энциклопедии или кратком словаре эстетических наук и свободных искусств» термина «рассказы» в отношении литературного наследия Боккаччо [6] и отсутствие соответствующего раздела, посвященного рассмотрению поэтологических особенностей этой разновидности краткой повествовательной прозы, в его «Опыте критической поэтики» свидетельствует о дифференцированном подходе автора к различным жанровым модификациям рассказа как родовой формы.

Функциональная и этимологическая близость жанров басни и аполога (как разновидности родовой формы рассказа с принципиальной установкой на дидактизм) определяют особенности их исторического развития на протяжении всего XVIII столетия. Существенным моментом развития теории басенного жанра, а через неё и моралистического рассказа, в литературе эпохи Просвещения становится «Рассуждение о басне» Готтольда Эфраима Лессинга, вышедшее в свет в 1759 году вместе с трехтомным изданием его прозаических басен. Автор трактата, вступая в полемику с Брайтингером о функциональной нагрузке басенных персонажей, отклоняет тезис последнего о присутствующем в басне эффекте чудесного и сверхъестественного, обусловленного антропоморфным характером действующих лиц, и объясняет использование басней типичных представителей животного мира простотой, однозначностью и постоянством их характеров. А, следовательно, связь басни с животным эпосом не является её неизменной составляющей, что в совокупности с дидактической направленностью роднит её с традицией коротких нравоучительных повествований, так называемых «примеров», непосредственно участвующих в процессе генезиса жанра моралистических рассказов.

Сжатость изложения, отсутствие ретардирующих моментов, рассматриваемые Лессингом в качестве жанрообразующих компонентов басни, приводят его к выводу о целесообразности обращения к прозе, как к наиболее адекватной форме изложения басенного содержания. Критикуя творчество Лафонтена, превратившего басню в «прелестную поэтическую игру» вследствие обращения к различного рода «украшательствам», таким как «описания, зарисовки мест, действующих лиц, положений» [7], Лессинг фактически предвосхитил негативную оценку Августа Вильгельма Шлегеля в отношении лафонтеновского поэтического переложения новелл Боккаччо и других авторов. Облечение имеющегося материала в стихотворную форму не только «не улучшило, но из-за бесконечной болтовни несказанно испортило» первоначальный вариант. «Его рассказы не движутся с места, а значительные моменты полностью теряются в странном переполняющем края винограде. О его баснях я не могу сказать ничего иного, как то, что в качестве таковых они очень плохи: ведь басня является примером еще в большей степени, чем новелла...» [8, S. 243]. Тенденция к сближению жанров рассказа и басни достаточно наглядно дает о себе знать в вышедших в 1738 году «Опытах стихотворных басен и рассказов» Фридриха фон Гагедорна [9], а также в стихотворных баснях и рассказах Кристиана Фюрхтеготта Геллерта, печатавшихся на страницах ежемесячного журнала Иоганна Иоахима Шваба «Развлечения для ума и остроумия» («Belustigungen des Verstandes und des Witzes»). Отказавшись от переложения традиционных сюжетов (как это имело место у Гагедорна, ср. его стихотворный рассказ «Лауретта» [9, S. 127], сюжет которого почерпнут из «Декамерона» Бокаччо), Геллерт превращает свои басни в небольшие истории, основу которых составляют бытовые эпизоды из реальной жизни (ср. его «Противоречащая» («Die Widersprechende»), «Путешественник» («Der Reisende»), «Больная женщина» («Die kranke Frau»)) [10].

Подробно разработанные моралистические сентенции нравоучительных рассказов, выступающие в качестве итогового аккорда всего повествования, еще больше сближали их с баснями, что нашло свое отражение в процессе дальнейшего развития литературной теории. Тенденция к рассмотрению рассказа в контексте басенного жанра нашла свое продолжение в работе Кристофа Майнерса «Основы теории и истории изящных искусств», с одной стороны, признававшего наличие существенных различий между рассказом и басней древних, с другой же стороны, констатирующего отсутствие четких различий между более поздними модификациями басенного жанра, некоторыми героическими поэмами, романсами и рассказом. Четко разделяя рассказы на серьезные и комические, к последним Майнерс относит как короткие повествовательные произведения Дж. Боккаччо, так и литературное наследие Жана де Лафонтена, Фридриха Гагедорна, Кристофа Мартина Виланда и др. [11].

Более дифференцированный подход к жанровой специфике басни и рассказа отличает поэтологическую рефлексию конца XVIII столетия. Весь спектр литературных жанров, включаемых в это время в понятие рассказа, наглядно представлен во втором расширенном издании «Общей теории изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера [12]. Открытость рассказа в отношении различной тематики, прокламируемая Зульцером, возможность использования в его рамках всего многообразия стилей, патетического, морализирующего и комического характера, дают возможность издателю отнести к рассказам и

народные сказки («*Volksmärchen der Deutschen*», Gotha, 1782), и легенды («*Sagen der Vorzeit, von Veit Weber*», Berlin, 1788), и моралистические рассказы («*Lehrreiche Erzählungen*», Leipzig, 1768; «*Versuche in moralischen Erzählungen*», Leipzig, 1768), и анекдоты («*Anecdoten und Charakterzüge zur Veredlung des Herzens*», 1788) и комические рассказы («*Komische Erzählungen im Geschmack des Boccacaz*», Halle, 1788), а также целый ряд произведений, написанных в стихотворной форме. Признавая возможность существования различных жанровых модификаций рассказа, Зульцер, тем не менее, выделяет одну из них, рассматривая её в качестве наиболее значимой. Автор, имеющий своей целью нечто большее, чем желание просто развлечь публику, стремящийся сформировать у нее определенные понятия, обращается к нравственной проблематике. Но если басня, также представляющая собой короткую повествовательную форму, носит ярко выраженный дидактический характер, выступая в качестве своего рода наглядного пособия, функциональная направленность которого состоит в наставлении посредством художественных образов в отношении той или иной нравственной нормы, то конечная цель автора рассказа, по Зульцеру, изложить события таким образом, чтобы читатель оценил происходящее так, как этого хочет автор. Отказ от ярко выраженного морализаторства в качестве неотъемлемой составляющей рассказа является одним из центральных моментов, отличающих его жанровую теорию от теоретических построений Готшеда и Майнерса.

Следующим знаковым моментом, определяющим специфические особенности жанровой системы немецкого рассказа XVIII столетия, является вопрос о соотношении краткой и длинной повествовательной формы. Сближению жанровых разновидностей рассказа с басенным жанром противостоит типичная для этого периода предрасположенность его к многособытийности сюжетной линии, о чем свидетельствует трагично-сентиментальная история К.Ф. Геллерта «*Инкле и Ярико*» (1746), повествующая об истории любви и предательства англичанина Инкле, потерпевшего кораблекрушение, и спасшей его туземке Ярико, проданной впоследствии любимым работаргтовцам. Повествовательный тон и событийность рассказа, выступающие в качестве его жанрообразующих элементов, напрямую коррелируют с основными специфическими особенностями романа, завоевывающего во второй половине XVIII века доминирующие позиции. Типичное для французской и английской литературной традиции отождествление новеллы с краткой формой романа определило общий характер первых попыток её жанровой дефиниции в немецкой литературе.

На протяжении всего XVIII века итальянское слово *povella*, функционирующее в немецкоязычной языковой среде в нескольких лексических значениях, всё еще относится к числу малоупотребительной, незнакомой обывателю лексики и не имеет своей четко устоявшейся орфографической нормы. Процесс постепенного введения в немецкий язык итальянского термина «новелла» (в значении литературного жанра) растянулся на несколько столетий и охватывает период с 1472 года, времени первого перевода на немецкий язык «*Декамерона*» Боккаччо, сделанного Ариго, и до середины XVIII столетия, когда в 1772 году в примечании ко второму изданию «*Дона Сильвио де Розальва*» [13, S. 167], Кристоф Мартин Виланд впервые предпринимает попытку теоретического толкования этого жанра. Говоря о «простоте плана» и «небольшом объеме фабулы», Виланд пытается нащупать суть новеллистического повествования, но, в конце концов, противореча самому себе, снова называет новеллу «*diese Art von kleinen Romanen*» («эта разновидность небольших романов» – *перевод мой*), сводя тем самым всё отличие к чисто количественному показателю. Фактически тождественное этому определение новеллы встречаем в «Дополнении к теории поэзии» Кристиана Генриха Шмида, где новелла вновь обозначена как разновидность романа [14, S. 18]. В английской литературе тенденция к отождествлению новеллы с развернутым насыщенным событиями прозаическим повествованием реалистической направленности приводит к тому, что уже к началу XIX столетия английский термин *novel* фактически полностью вытесняет конкурирующий с ним до той поры на равных *romance* и включает в себя широкий спектр развернутых прозаических произведений большого объема, что в свою очередь исключает возможность использования его в отношении новеллистических рассказов «*Декамерона*» и других произведений, развивающихся в рамках этого жанра. Одной из причин такой трансформации лексического поля английского *novel* Геральд Гиллеспи [15, p. 117 – 127, 225 – 229] называет испанскую литературу, оказавшую существенное влияние на формирование жанров романа как в английской, так и в немецкой литературе.

В Германии первый перевод с французского «*Назидательных новелл*» Сервантеса приходится на середину XVIII столетия, когда в 1753 году появляются «*Сатирические и назидательные рассказы Мигеля де Сервантеса Сааведра*» Л.К. Конради («*Satyrische und Lehrreiche Erzählungen des Miguel de Cervantes Saavedra*»), а в 1779, 1801 годах печатаются первые переводы с языка оригинала (1779 – «*Moralische Novellen des Miguel de Cervantes Saavedra, Verfasser des Don Quixotte. Zum erstenmal aus dem Originale*», Julius von Soden; 1801 – «*Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*», Dietrich Wilhelm Soltau). Следовательно, уже начиная со второй половины века, испанская новеллистика становится неотъемлемой составляющей литературной жизни Германии. Еще в 1751 году Лессинг планирует первым издать перевод «*Назидательных новелл*» Сервантеса, озаглавив его как «*Новые примеры*» («*Neue Beispiele*»). В

письме Гёте к Шиллеру от 17 декабря 1795 года встречаем непосредственное упоминание и оценку новеллистического наследия испанца: «В противоположность этому (работы господина Штарка – *прим. мое.* – Л. С.) я обнаружил настоящий клад, сокрытый в новеллах Сервантеса, как в развлекательном, так и в назидательном плане. Какая же это радость, когда ты осознаешь достоинства признанных ценностей, и как же это помогает, когда ты видишь работы, основанные на тех же принципах, на которые с учетом наших специфических особенностей опираемся и мы»¹ [16, S. 5.411]. Примечательно, что интерес к новеллистике Сервантеса приходится у Гёте именно на тот период творчества, когда он вплотную занимается непосредственно проблематикой жанровых разновидностей рассказа и пытается воссоздать на страницах своих «Разговоров немецких беженцев» весь спектр малой повествовательной прозы немецкой литературы конца XVIII столетия.

Возвращаясь к вопросу о влиянии творческого наследия Сервантеса, следует заметить, что характерная для европейской литературной традиции тенденция к отождествлению новеллы с романом во многом соответствует той языковой индифферентности в отношении обоих жанров, которая имела место в творчестве испанца. С одной стороны, очевидно, что новеллы Сервантеса на общем фоне позднеренессансной новеллистики отличаются значительно увеличившимся объемом. С другой стороны, недвусмысленное обозначение вставного рассказа «Curioso impertinente» первой части «Дон Кихота» как «la novela del...», не согласуется с употреблением того же термина в отношении самого романа, имеющее место на страницах собрания сочинений автора. О зыбкости границ малой и крупной повествовательной прозы свидетельствует и тот факт, что и «Назидательные новеллы» Сервантеса, и «Декамерон» Боккаччо и новеллы Франко Саккетти рассматриваются Иоганном Иоахимом Эшенбургом в 8 томе его «Собрания примеров к теории и литературе изящных искусств» за 1795 в разделе, посвященном писателям-романистам. «Назидательные новеллы» стоят при этом в одном ряду с первым пасторальным романом Сервантеса «Галатея», его знаменитым «Дон Кихотом» и опубликованным после смерти писателя рыцарским романом «Персилес и Сигизмунда». Анализ художественных достоинств «Декамерона» и вовсе составляет основное содержание статьи, посвященной Боккаччо-романисту [17, S. 212 – 214; 218 – 220].

Одной из вероятных причин сближения жанров представляется историческое развитие этимологической основы литературоведческого термина «новелла», еще достаточно четко ощущаемой в XVIII столетии. Расширение первоначального лексического значения слова до обозначения «новости», а затем и тех средств массовой коммуникации, которые эти новости поставляли, то есть газет, определили, в конечном счете, реалистическую направленность этого литературного жанра, развившегося из новеллистической и анекдотической сказки и функционирующего (несмотря на образующий её ядро исключительный, необычный случай) в условиях обыденной действительности. С другой стороны, реалистический характер художественного мира произведения – ключевой момент, формирующейся в XVIII столетии романной традиции, противопоставлявшей себя средневековым «готамсе», и, таким образом, объединяющей оба жанра, романа и новеллы.

Но если в английской и испанской литературе развитие этой тенденции привело к полному слиянию обоих понятий, то характерной особенностью немецкой литературной традиции становятся достаточно рано заявившие о себе попытки дифференцированного подхода к специфическим свойствам обоих жанров, имевшие своей целью определение не только количественных, но и структурных особенностей малой повествовательной прозы. В 1780 году К.М. Виланд, обращаясь к Софии фон Лярош с просьбой написать для его «Немецкого Меркурия» «небольшие интересные рассказы в форме новелл», отметил, что каждое из предложенных произведений должно быть организовано таким образом, чтобы «исключить возможность его моментального превращения в нечто более крупное» [18, S. 217 – 218]. Тем не менее, подобные замечания являлись вплоть до начала XIX столетия скорее исключениями на фоне общей тенденции разграничения малой и крупной повествовательной прозы либо лишь по количественному показателю (в «Справочнике по эстетике» Иоганна Августа Эберхарда, вышедшем в 1805 году, новелла определяется как рассказ «незначительного объема и небольшого действия» [19, S. 259]), либо только на основе характеристики художественного мира произведения (ср. положение Фридриха Шлейермахера о том, что роман – это область полета фантазии, в то время как новелла призвана изображать существующую бюргерскую действительность, а значит, большинство романов, имеющих предметом своего изображения окружающую нас реальность, есть не что иное, как новеллы).

Сходные условия существования романа и немецкого рассказа XVIII столетия за границами классицистической жанровой системы привели к тому, что типичная для романа того времени ситуация, когда поэтологическая рефлексия жанра, не будучи представленной на страницах поэтик и риторик, становится составной частью самого художественного произведения, прочно входит в художественную практику произведений малой повествовательной прозы (Ф. Шиллер «Преступник из-за потерянной чести», И.В. Гёте «Разговоры немецких беженцев», К.М. Виланд «Гексамерон фон Розенхайн»). Опираясь на

¹ Здесь и далее перевод немецких источников сделан автором статьи. – Прим. ред.

традицию барочного романа, романисты XVIII столетия активно используют ставшие уже традиционными предисловия для обоснования основополагающих принципов построения своих произведений. Анализ центральных топосов жанровой теории романа того времени позволяет констатировать факт их присутствия и в рамках теоретических разработок жанровой системы рассказа. Так замечание баронессы из «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте по поводу её негативного отношения к рассказам, «где, по образцу «Тысячи и одной ночи» одно событие вплетается в другое, интерес к одному происшествию вытесняется интересом к другому...» и её требование, чтобы в истории, рассказанной священником, «действия было ровно столько, сколько необходимо» [20, с. 156 – 157] напрямую соотносятся с заявлением автора предисловия романа (не раз называемого рассказом) «Любовная история светлейшей принцессы Медеи из Кипра» (1719), прокламирующего упрощение сюжетных ходов для достижения большей ясности и напряженности действия: «Что касается обстоятельств истории, то я опустил многие подробности и иные бессмысленные вещи, которые не относятся к делу...» [21, S. 3], а также с требованием единства действия, перенесенного Карлом Фридрихом Трёлтшем из теории драмы в сферу романного жанра (см. предисловие к роману «История некоторых изменений в жизни и судьбе господина фон Ма***») [22, S. 7]).

Специфической особенностью немецкой литературной практики начала XIX столетия становится присутствие в ней двух конкурирующих между собой концептуальных подходов к определению жанра романа: повествовательная проза, непосредственно связанная с традициями куртуазной литературы обозначаемая термином «роман» (Roman) и распространявшиеся с 20-х годов XVIII столетия так называемые «истории» («Historie», «Geschichte»). Сознательное акцентирование писателями-романистами историографической составляющей своих произведений и противопоставление их куртуазно-историческому роману явилось результатом дальнейшего развития романного жанра, существенных изменений в системе соотношения понятий «художественный мир произведения – реальная действительность» и происходящих вследствие этого изменений жанровой структуры. Центральным пунктом теоретической программы «историй» становится требование подлинности изображаемых событий. Присутствовавшая и в «романе» установка на правдивость происходящего, тесно связанная с его дидактической функцией, выступает теперь в качестве конструктивного элемента жанра, независимо от его функциональной направленности.

Принципиальным моментом в этой связи представляется уходящая своими корнями в XV век традиция перевода итальянского «novella» более понятным для немецкого читателя словосочетанием «*neuer Historien*» [14, S. 13 – 14]. В 1730 году в Берлине выходит в свет немецкий перевод ста новелл М-А. Пуассон де Гомес под названием «Сто новых известий, или избранные истории...» («Hundert Neue Neuigkeiten, oder auserlesene Historien...»). В свою очередь францужско-немецкий и немецко-французский словарь Иоганна Леонгарда Фриша, изданный в 1739 году в Лейпциге, (также как и берлинское издание немецко-латинского словаря 1741 года) обозначает новеллу как «Historie», подчеркивая тем самым фактологическую значимость представленного материала. В этом контексте уместно будет вспомнить слова Карла, члена дружеского кружка из «Разговоров немецких беженцев», заметившего, что «отдельно взятое действие или происшествие интересно отнюдь не потому, что оно объяснимо или правдоподобно, а потому, что оно истинно» [20, с. 152].

В художественной практике романа процесс отказа от дидактической детерминированности художественной правды произведения и постепенного развития её в сторону жизненного правдоподобия нашел свое отражение в обращении писателей-романистов к биографической и автобиографической форме построения повествования («Необычный искатель приключений» («*Seltsamer Aventureur*»), 1724; «Саксонский Робинзон» («*Saechsischer Robinson*») 1734; «Судьба Антонии» («*Schicksal Antonii*»), 1746; «Искатель приключений из Бремена» («*Bremischer Avantageur*»), 1751 и др) [23, S. 50]. Развитие подобных тенденций максимального приближения мира художественного произведения к зоне контакта с реальной действительностью, определяющих жанровое своеобразие краткой повествовательной прозы на уровне оппозиции «единичное – всеобщее», четко прослеживается и в системе немецкого рассказа второй половины XVIII столетия.

Так, у Иоганна Карла Вецеля в его «Брачной истории господина Филипа Петера Маркса» (1776) претензии на аутентичность излагаемых событий ограничиваются типичным для моралистических журналов пассажем: «пускай всякий, кто, не будучи в достаточной степени осведомленным, намеревается совершить этот рискованный шаг и вступить в брак, пусть он возьмет и прочтет эту историю моей супружеской жизни и пусть мой опыт послужит ему хорошим уроком!» [24, S. 31]. Однако, несмотря на заявленное в рамочном повествовании реально-биографическое содержание повествуемых событий, и художественный мир, и система персонажей рассказываемой истории оказываются в конечном счете подчинены обобщенно-дидактической установке вставных рассказов, обуславливающей стандартный набор характеристик действующих персонажей, их типизацию, лишаящую героинь каких-либо претензий на проявление собственной индивидуальности. Каждый из шести женских образов, появляющийся на страницах произведения и знаменующий собой очередной этап супружеской жизни главного героя, пред-

ставляет тот или иной художественный тип. Вариативные возможности спутницы жизни включают в себя и вечно со всем согласную представительницу прекрасного пола и её антипод – вечного скептика; кокетливую расточительницу и стареющую скрягу; богатую вольнодумку и трогательно-наивное дитя природы, воплощающее собой образ идеальной жены.

Полемический выпад Якоба Михаеля Райнхольда Ленца в его «Цербине, или Новейшей философии» («Zerbin, oder Die neuere Philosophie», 1776) против императивной завершенности просветительской картины мира, обусловлен противоречием общепринятых философских норм (делающих акцент на разум и волю как основные средства самосовершенствования человеческой личности) истории жизни главного героя. Не единожды подчеркивая аутентичность предлагаемого читателям повествования с рассказом, обнаруженным в наследии некоего магистра философии из Лейпцига, повествователь сознательно дистанцируется от художественной практики романа, акцентируя принципиальные различия между самоубийством, «созданным волшебством воображения рафаэлевой силы, ставшим прекрасным деянием и составившим небесное блаженство возлюбленного» (аллюзия на «Страдания юного Вертера» Гёте), и самоубийством своего героя, явившемся «не чем иным, как справедливым следствием позорного поступка, которое следует рассматривать скорее как наказание небес, чем как ошибку заблудшей страсти». При всем стремлении рассказчика к объективному изложению произошедшего («Я не должен отклоняться от моего документа» – «So aber darf ich mich von meiner Urkunde nicht entfernen...») [25], рассказ Ленца, в своей художественной завершенности отражающий основные эстетические положения штюрмерского движения, отмечен присутствием в нем целого ряда патетических пассажей, закрепляющих доминирующие позиции непосредственно за авторским сознанием, стремящимся к утверждению одного истинного взгляда на события, и, следовательно, исключая возможность существования иного, равнодостоинного взгляда на происходящее.

С другой стороны, расширяя тематический аспект романного жанра и выводя его за узкие границы любовной тематики куртуазного романа, «Historie», при всем своем стремлении к подлинности создаваемой ею картины жизни, не исключает необходимости художественной обработки материала: «Даже если вещи, о которых идет речь, и произошли на самом деле, они не должны быть заурядными, иначе не смогут произвести никакого впечатления...» [23, S. 50]. Впечатляет только то, что интересно, пересказанная же детально биография вряд ли может претендовать на занимательность. А потому авторы романов обращаются в первую очередь к исключительным моментам биографии героя, представляющей собой поочередную смену удачи и несчастий, выпадающих на долю протагониста. Незаурядный характер изображаемых событий не был направлен, однако, на утверждение парадоксальности жизненной стихии и открытие в ней чего-то нового, а, наоборот, при всей своей ориентации на индивидуальные особенности биографии героя продолжал традиции средневековых exempla, призванных выступать в качестве иллюстрационного материала изначально заданной картины мира. Одной из вариативных возможностей при этом является интерпретация главным героем собственной жизни в качестве биографии грешника и подчеркивания тем самым её типичности («Необычные истории необыкновенного искателя приключений, или Правдивая история жизни Корнелиуса Паулсона» [26], «Густав Ландкрон» [27]). Автор предисловия романа «Злой рок» (1765) конечную цель своего повествования видит в том, чтобы «своим рассказом о знаменательных событиях, сослужить добрую службу истории человеческого сердца» [23, S. 50]. Подобную формулировку встречаем в теоретическом вступлении к рассказу Фридриха Шиллера «Преступник из-за потерянной чести»: «Если Вы хотите извлечь наиболее поучительную для сердца и ума страницу изо всей истории человечества, обратитесь к хронике его заблуждений... Немало знаний для изучения души может почерпнуть тут тонкий психолог, немало света может он внести в нравственные законы жизни... Он может судить по аналогии, если только аналогия тут допустима» [28, с. 315].

«Правдивая история», выдвинутая писателями-романистами первой половины XVIII века в качестве конкурирующего типа художественного целого по отношению к распространенному в то время «роману», обнаружила существенные изменения на уровне всех трех аспектов теоретической модели жанра, предложенной М.М. Бахтиным. Изменившееся соотношение между миром героя и миром читателя в сторону контакта с реальной действительностью, существенное расширение тематического поля сопровождалось также значительными переменами на уровне композиционного построения романного целого. Беспорядочному соединению частей галантного романа («Verwittung») авторы так называемых «историй» противопоставляют совсем иной принцип построения сюжета («Reihung»). На смену художественной путанице, возникающей в результате постоянного включения в событийный ряд дополнительных эпизодов, тормозящих развитие основного действия, приходит последовательное их изложение, низывание одного эпизода на другой, что, по мнению авторов, в значительно большей степени отвечает реальному ходу событий. Критические замечания анонимного автора романа «Американский пират» (1742–1745), сформулированные им в предисловии ко второму тому, касались, прежде всего, особой предрасположенности авторов галантных романов «обрывать историю ровно на половине, или еще каким-либо способом запутывать её» [23, S. 55].

О преемственности в рамках жанровой системы рассказа этих двух конкурирующих между собой подходов к построению художественного целого произведения можно судить на основе замечания баронессы по поводу рассказов «где, по образцу "Тысячи и одной ночи", одно событие вплетается в другое, интерес к одному происшествию вытесняется интересом к другому; где рассказчик считает себя обязанным подогревать любопытство слушателей, каковое он имел неосторожность возбудить, то и дело прерывая свой рассказ, и вместо того, чтобы занять их внимание разумной последовательностью фактов, напрягает его до предела затейливыми и недостойными уловками» [20, с. 156]. В дальнейшем такая практика противопоставления риторизированного искусства композиционного построения характеру излагаемого материала находит свое развитие уже в рамках теоретических рефлексий новеллистического жанра. Ф. Шлегель в работе «О поэтических произведениях Джованни Боккаччо» выделяет, с одной стороны, новеллы, привлекательность которых обусловлена искусством самого рассказчика, его умением художественной обработки материала. С другой стороны, мастерство рассказчика не могло выступать в качестве жанрообразующего элемента, уже в силу того, что, войдя в систему, оно утрачивает свою привлекательность. Основная причина, определяющая читательский интерес к повествуемому событию, взятому вне всяких исторических и мифологических связей, – это личность самого рассказчика, раскрывающаяся посредством его обращения к тому или иному материалу. Такие новеллы Шлегель называет аллегорическими [29].

Противопоставление историографической и романной техники сюжетостроения, обвинения последней в недостаточной мотивированности сменяющих друг друга событий, приводят к акцентированию необходимости связать воедино характеры действующих лиц с их поступками, призванными продемонстрировать тот или иной моральный тезис. Принципиальные сдвиги в рассмотрении вопроса построения образов персонажей, наметившиеся в теоретических разработках романного жанра, обнаруживаются и на уровне рассказа. Если на раннем этапе просветительского движения художественное творчество рассматривалось теоретиками литературы преимущественно в качестве средства иллюстрации основных философских, социально-политических и морально-этических понятий, а персонажи рассказа, соответственно, выступали пассивными носителями того или иного действия, представляя собой некий схематичный образ, узнаваемый тип, то уже начиная с 50-х годов XVIII столетия на фоне всё усиливающихся тенденций к правдивому повествованию усиливается интерес к разработке образа главного героя, психологической мотивированности его действий, что приводит к постепенному отказу от прямолинейной функциональной направленности произведения искусства.

Стремление просветителей к формированию нравственного облика Человека, его совершенствованию, а также популяризации собственных представлений побуждает их к поиску новых средств для достижения поставленной цели. Ключевое значение для формирования, развития и легитимизации жанровой системы немецкого рассказа первой половины XVIII века, принадлежит так называемым «моралистическим еженедельникам» (*Moralische Wochenschriften*), построенным по принципу моралистических журналов Аддисона и Стиля и стремившимся к объединению «приятного с полезным» («*den Nützen und die Vergnügung*») [30]. Четко сформулированная дидактическая направленность, установка на доступность предлагаемого материала широкому кругу читателей ориентируют их авторов на создание максимально обобщенных, идеализированных художественных типов, выполняющих иллюстративные функции и потому лишенных ярко выраженной индивидуальности.

Чтение моралистических рассказов рассматривается героиней рассказа Иоганна Кристофа Готшеда «Хорошая жена», напечатанного на страницах его «Честного человека» («*Der Biedermann*») в 1727 году, в качестве своего рода школы морального поведения: «при всей своей занятости и хлопотах, связанных с воспитанием детей, она не отказывается от того, чтобы время от времени не почитать хорошую книгу. При этом она читает лишь те сочинения, благодаря которым может научиться лучше исполнять свой долг и обязанности хозяйки, жены и матери» [31, с. 10]. Историю о добродетельной Шарлотте, предложенную главной героиней в воспитательных целях своим дочерям, повествователь именуется иначе как «*Historie*», сводя основное её отличие от примеров к чисто временному показателю: «Эту превосходную истину она не только часто им повторяла, но и при любой имеющейся возможности поясняла, приводя убедительные доводы и обращаясь к примерам живых людей. А то, что для достижения своей конечной цели она обращалась еще и к историям прошедших времен, я сам имел честь недавно наблюдать» [31, S. 18].

Типичная для жанра аполога трехчастная схема построения сюжета открывается ситуацией свободного выбора, перед которым оказывается героиня рассказа, «добродетельная Шарлотта», ставшая предметом сердечной страсти некоего принца из французской провинции Турень. Представленный в экспозиции идеализированный образ главного героя («О его прекрасной фигуре, привлекательной внешности, благовоспитанности и иных совершенствах не скажешь большего, чем то, что равного ему не было» [31, с. 18]) претерпевает в рассказе ряд деформаций, при этом действия персонажа выглядят не всегда последовательными. Но если образ принца при всей его нелогичности выполняет в рассказе возло-

женную на него сюжетную функцию инициатора испытаний героини на предмет её идентичности, то образ Шарлотты, выступая в качестве идеального типа, отличается крайней статичностью и однообразием. Сюжетная развязка моралистического рассказа определяется, в конечном итоге, соответствием либо несоответствием решения героя нравственному закону, опирающемуся на законы логики и разума. Императивная картина мира моралистического повествования, обусловленная лежащим в её основе нравственным законом, обнаруживает наличие системы причинно-следственных связей, являющейся неотъемлемой частью мироощущения человека эпохи Просвещения. Экономический и социальный успех, благополучие в частной сфере – всё это, в конечном итоге, находится в прямой зависимости от нравственного выбора индивида, координируемого разумом. Заключительный пассаж повествователя о дальнейшей судьбе выдержавшей моральные испытания Шарлотты подменяет собой моралистическую сентенцию, типичную для дидактических жанров. «Между тем обо всех этих испытаниях непоколебимой добродетели и чести стало известно одному из придворных принца, и так они пришлись ему по душе, что в скором времени он женился на добродетельной Шарлотте... и благодаря этому браку она наслаждалась в супружестве таким счастьем, о котором только могла мечтать: тем более что на протяжении всей своей жизни пользовалась со стороны принца особой милостью и всяческими знаками его княжеского благоволения» [31, S. 27]. Функциональная направленность подобного рода произведений в значительной степени определяет схематический характер сюжетной развязки. Старика-беженца Гёте привлекают именно такие истории, «где упоенные собой глупцы бывают посрамлены, поставлены на место или обмануты, где всякого рода наглость наказывается случайным или естественным образом» [20, с. 138], а Трельтш в своем предисловии об использовании законов драматического произведения в романе приводит следующее «знаменитое правило»: Сюжет романа должен быть организован таким образом, «чтобы добродетель оказывалась полезна, а порок приносил несчастья» [19, S. 18].

Такой прагматичный подход к решению нравственных проблем объясняется, в первую очередь, тем, что в Германии XVIII столетия под влиянием пиетистского учения просвещенный разум, выступающий в качестве центральной философской категории, напрямую корреспондирует с понятием «здорового смысла», обращенного к практической стороне жизни. Именно человеческий рассудок выступает в качестве своего рода регулятора картины мира, представленной на страницах моралистических и философских рассказов, продолжающих традиции притчевой повествовательной стратегии. Неоднократно подчеркивает Готшед скрытую симпатию своей героини по отношению к принцу, однако здравый смысл Шарлотты убеждал её в том, что «она не могла быть любима им честно и по закону» [30, S. 20] в силу существующей между ними разницы в социальном положении, а «по другому, из-за безумства или ради роскоши, наслаждаться его расположением она не хотела». Таким образом, не чувства героини, а здравый смысл как высшая инстанция определяет её нравственную природу. Аналогичную трактовку роли человеческого разума в поведении человека встречаем в «Большом энциклопедическом словаре науки и искусства» Иоганна Генриха Цедлера: «Так как понять самого себя, осознать притягательную силу добра и его истинность нельзя иначе, чем с помощью разума, равно как и прийти к выводу о том, что является благом высшим и как соотносятся с ним иные благоденствия, то человек вынужден, будучи предрасположенным в силу своих природных потребностей к счастью, и обладая здравым рассудком, руководствуясь указаниями последнего избегать естественно приятных вещей, как чего-то плохого, и, наоборот, принимать то, что по природе своей неприятно» [32, S. 1172].

Вера представителей эпохи Просвещения в существование неизменных законов логики и разума, подразумевала наличие некоего предустановленного, внутренне завершенного, совершенного порядка («лучшего из всех возможных миров»), выразителем которого выступало авторское сознание, ориентированное на раскрытие значения поступка главного героя и реализацию аксиологической функции. Противоречивому характеру действительности новеллы Боккаччо о мессере Гвильельмо Россиольоне, угостившему свою жену сердцем её любовника (девятая новелла четвертого дня), противостоит догматическая установка повествователя в рассказе Готшед о некоем поместном дворянине, поместившем в спальне своей жены обезглавленный труп её любовника и вынуждающем её использовать для утоления жажды бокал, изготовленный из черепа бывшего возлюбленного. Обратившись к типично новеллистическому мотиву наказания неверной жены – либо через принуждение женщины постоянно созерцать труп бывшего любовника, либо заставив её съесть какую-либо часть тела (как правило, сердце) некогда любимого человека – Готшед использует иное соотношение точек зрения изображающего субъекта и действующих лиц. Подчеркнуто вероломный и коварный характер мести мессера Россиольоне бывшему другу, искренность чувств его жены по отношению к своему возлюбленному, ставшая причиной её самоубийства, предоставляет читателю возможность взглянуть на привычное его взору мироустройство, упорядоченное требованиями морали и нравственного закона, под иным углом, расширить границы «непрерывно становящейся действительности» [33]. Высказанные по окончании рассказа «хорошей жены» замечания рассказчика по поводу жестокосердия мужа прекрасной дамы и категоричный ответ Евросины о правомерности такого поведения наглядно демонстрируют категоричность моралистических установок, поло-

женных в основу мировосприятия изображающего субъекта и подчиняющих себе весь художественный мир этого произведения: «Дворянин мог обойтись с ней еще строже, не заслужив при этом ни малейшего порицания» [31, S. 15]. Таким образом, обе истории, включенные в рассказ Готшеда «Хорошая жена», выстроены по одному и тому же принципу, несмотря на то, что одна из них обращается к традиционно новеллистическому мотиву, а другая, по всей вероятности, является продуктом художественного творчества самого автора. «Методику» создания произведений подобного рода Готшед изложил в своём «Опыте критической поэтики» следующим образом: для создания сюжета, являющегося «основой» всего поэтического творчества, необходимо «в соответствии с характером своих намерений, выбрать некую моральную сентенцию, призванную стать фундаментом будущего произведения. Под неё придумывается некий общий случай, развитие действия в котором наглядно демонстрирует данный моральный тезис» [34, S. 161].

Начиная с конца 50-х годов XVIII столетия под влиянием набирающего силу сентиментализма с его установкой на сопереживание, на смену безупречным человеческим характерам, служащим воплощением принципов морального правдоподобия, приходят герои, «небольшие прегрешения и недостатки» которых делают их более человеческими, близкими и понятными для читателя, а, следовательно, и вызывающими у последнего готовность проникнуться мыслями и чувствами данного персонажа. В то же время, речь не идет об отмене дидактической направленности произведения искусства в целом, а лишь приближает его к реализации миметической функции.

Тенденция к постепенному уходу от идеализированных характеров и приближению их к реальным, дающая о себе знать в жанровой системе немецкого рассказа начиная с 60–70 годов XVIII столетия, сопровождается и во многом определяется конструктивными изменениями внутри романного жанра этого периода. В предисловии к своему переводу романа Шарлотты Леннокс «Дон Кихот в юбке» (1754) Писториус замечает: «Правдивые изображения, естественные характеры и подлинная картина человеческой жизни, все эти характеристики... составляющие сущность и ценность хорошего романа, непременно должны вызвать у читателя ненависть и отвращение к лживым и противоречивым характерам. Мы уже признали, что знаменитые и возвышенные герои, которыми мы так восхищались, были, по большому счету, не чем иным как безумцами; но это открытие, такое очевидное, большинство читателей сделало только тогда, когда это продемонстрировали нам Мариво, его более удачливые последователи в области естественного Ричардсон и Филдинг» [23, S. 64]. В качестве предпосылки более детальной разработки художественных образов рассказа выступает апелляция адептов морального совершенствования общества не столько к разуму, сколько к чувственным образам художественной литературы. Уже Готшед замечает: «Если в этом месте мы заводим речь о примерах, то лишь потому, что они представляют собой образное познание: которое производит на большинство людей большее впечатление, чем самые лучшие умозаключения. Так как даже в вопросах добра и зла они руководствуются лишь суждениями, полученными на основе чувственного опыта, то представляется крайне сложным искоренить в них полученные таким образом яркие впечатления иначе, чем заменив их другими чувственными впечатлениями, вызывающими в них живое участие. Это вытекающее из опыта познание действует на волю; мы называем его живым, так как оно доказало свою силу и эффективность» [6, S. 115]. Его оппоненты по ряду принципиальных вопросов эстетики, швейцарцы Бодмер и Брейтингер, не только не отрицают значимости чувственных образов, а, наоборот, последовательно подчеркивают их особую значимость в процессе формирования и распространения просветительских идей, этических представлений и нравственных норм. Будучи убежденным в непреодолимом господстве чувства над разумом, Бодмер пишет: «С самого начала хочу заметить, / что резонирующая мораль слишком слаба, / чтобы удержать нас от пороков / и направить на путь добродетели: Кроме того, не подлежит сомнению, что наш темперамент и наши необузданные желания часто оказываются намного сильнее / нашего разума» [35, S. 101]. Постепенный отказ немецких авторов от идеализированных персонажей назидательных рассказов протекает под воздействием английской и французской литературной традиции, тенденции к индивидуализации характеров в которых проявились намного раньше. Небольшие прозаические произведения этологического жанрового содержания, так называемые «моральные характеры» [36], направленные на расширение и более детальную разработку различных человеческих типов, обозначаемых как «характеры», появляются на страницах немецких моралистических журналов уже в начале XVIII столетия. Основная их функциональная нагрузка, определяющая, в конечном итоге, весь спектр поэтологических особенностей произведений этого жанра, состояла в изображении того или иного человеческого типа, представляющего определенное качество характера. Отталкивающее или смешное впечатление, производимое объектом изображения, должно было, по мнению авторов «моральных характеров», заставить читателя осознать свои ошибки и привести его на путь исправления. Разрабатываемая моралистами система человеческих типов и демонстрация моделей их поведения имела своей целью также обеспечить просвещенного человека необходимыми знаниями, для объективной оценки его сограждан. Принципиальным моментом при этом выступает фиксация исключительно внешних сторон поведения и увязывание их с определенным типом

характера. Вызревающий в недрах просветительского движения скепсис по поводу объективности оценки человеческого характера, исходя лишь из внешней стороны его поведения, приводит к постепенному вырождению жанра, его деформации.

В Германии этот жанр нашел свое развитие в рамках так называемой популярной философии. Характерным примером подобного рода исследований представляется сочинение Иоганна Якоба Энгеля «Философ для мира» (1775) (Johann Jakob Engel, «Der Philosoph für die Welt») [37], представляющее собой собрание философских бесед, в котором мелкие рассказы чередуются с моралистическими и эстетическими рассуждениями. Ближе всего к традиции «характеров» стоит раздел под названием «Тобиас Витт» («Tobias Witt»), по имени главного героя, знатока человеческих типов, делящегося своими познаниями, полученными в результате многолетних наблюдений за человеческой природой, со своими знакомыми. Особенностью композиционного строения здесь выступает попарная презентация описываемых историй, когда «каждые две из них», образуя единое целое, представляют собой противоположные полюсы развития одного и того же качества человеческой природы. Житейская же мудрость, постулируемая главным героем, сводится к умению держаться золотой середины: «– Обратите внимание на то, что я имею в виду, господин Флау: как необходимо держать голову? – Вы полагаете, где-то посередине. Да, конечно!» [37, S. 70].

На смену статичным, максимально типизированным «моральным характерам», требующим «изолированного» их рассмотрения [36, S. 149], и предполагающим категоричность в оценке последних, широкую популярность приобретают так называемые «моралистические рассказы» [36, S. 81], повествующие с точки зрения стороннего наблюдателя о становлении характера их протагониста, либо рассказывающие о центральных событиях жизни главного персонажа, определивших моральные качества последнего. Тематика подобных рассказов ограничивается, как правило, историей жизни и историей морального преобразования главного действующего лица, внимание читателя при этом направляется не столько на осознание обстоятельств подобного развития, сколько на фиксацию победы добродетели и наказание порока. Мотивация же поступков героев по-прежнему находится в прямой зависимости от их характеристик, обращение на стезю добродетели носит достаточно шаблонный характер. Внутренние конфликты остаются вынесенными за скобки. Моральное преобразование героя обосновывается путем привлечения чисто внешних факторов, благодаря которым герой осознает пагубность своего поведения. Дидактизм, выступающий в качестве интегрирующего элемента в отношении «моральных характеров» и «моралистических рассказов», делает возможным параллельное функционирование этих жанров в рамках одного художественного произведения, например, в сочинении Карла Еккартгаузена «Последствия добродетели и порока, или Основы морали, трогаящие сердце благодаря рассказам» (1789) («Die Folgen der Tugend und des Lasters, oder moralische Grundsätze, anwendbar gemacht aufs Herz durch Erzählungen») [38, S. 31].

Постепенно усиливающаяся на протяжении всего XVIII столетия тенденция к нарративизации моральных характеров стала следствием возросшего естественнонаучного и философского интереса к вопросам антропологической проблематики и может быть рассмотрена как очередной этап на пути познания природы человеческой личности. Не довольствуясь более простым табелированием тех или иных качеств человеческой природы (ярким примером здесь может служить разработанная Томазиусом таблица трех основных пороков [36, с. 252]), авторы моралистических рассказов, основное предназначение своих сочинений видевшие в иллюстрации поведенческих и моральных норм, идут по пути постепенной динамизации характера героя, включая его в систему социальных отношений. Лежащее в основе таких рассказов взаимодействие главного персонажа с окружающим миром, его включенность в систему общества, обуславливает привязанность поступков действующих лиц, с одной стороны, требованиям морали, а с другой, социальным нормам поведения. Двоякая детерминированность художественного мира такого рассказа служит, по мнению немецкой исследовательницы Гунхильд Берг [39], одной из основных причин его постепенной релятивизации, а, значит, и способствует его приближению к жанру новеллы. Категоричный характер отвлеченных моралистических сентенций и поведенческих норм вступают в противоречие с реалистической направленностью самого рассказа.

Отступления от норм поведенческой этики находят свое оправдание либо в их благоприятных последствиях (как это имеет место в рассказе Ла Рош «Знакомство на водах» (1781) (La Roche «Baad-bekanntschaft») [40]), повествователь которого, уступив собственной слабости, подслушал разговор своих соседей), либо в естественном человеческом желании получше узнать людей (Фридрих Вильгельм Базилиус Рамдор «Остановка на Гарильяно» (1799) (Friedrich Wilhelm Basilius Ramdohr «Der Aufenthalt am Garigliano») [41], повествователь этого моралистического рассказа хоть и отдавал себе отчет в непорядочности подслушивания, тем не менее не считал этот момент таким уж принципиальным по сравнению с охватившим его любопытством).

Повышенным интересом к вариативным возможностям человеческой природы отмечены в это время «Сатирические рассказы» Иоганна Карла Вецеля (1777) («Satirische Erzählungen», Johann Karl Wezel), «Бонифаций Шляйхер» Виланда (1776) («Bonifaz Schleicher», Christoph Martin Wieland) «Цербин

или Новая философия» (1776) Якоба Михаеля Райнхольда Ленца («*Zerbin oder die neuer Philosophie*», Jakob Michael Reinhold Lenz), «Линдор» Иоганна Генриха Мерка (1781) («*Lindor*», Johann Heinrich Merck) и др. Если дидактизм приведенных выше рассказов вытекал из жизненной истории его протагониста, познавшего свет и человеческую природу, то в юмореске Хельфрига Петера Штурца «Путешествие в Дейстер» (Helfrich Peter Sturz, «*Die Reise Nach Deister*», 1779), события ограничены единичным происшествием, хотя и призванным продемонстрировать типичный образ подкаблучника.

Дальнейшее развитие исторического процесса, революционные потрясения во Франции приводят человека эпохи Просвещения к постепенной утрате того ощущения цельности и объективности существующего мира, которое характеризовало ранние этапы просветительского движения. Опровергая бесспорность законов разума и ставя под сомнения объективный характер индивидуальной оценки, Кант наряду с миром действительным постулирует возможность существования мира возможного. Утрата основных критериев оценки происходящего, признание условности той или иной позиции приводит, в конечном итоге, к существенным изменениям в структуре немецкого рассказа второй половины XVIII столетия, что, в свою очередь, дало импульс к интенсивному развитию жанра новеллы, ориентированному на воплощение в художественных образах основных противоречий просветительской идеологии.

Уже моралистический рассказ позднего Просвещения становится ориентирован не столько на обеспечение читателей определенным набором знаний антропологического характера, сколько на обсуждение самой возможности постижения загадки человеческой души и путей получения подобных знаний. Постулируемый научным знанием тезис о зависимости человеческого характера и поведения от огромного количества различных по своей природе факторов проникает на страницы моралистических рассказов того времени. Дальнейшее его развитие в рамках литературного дискурса приводит к разработке целого комплекса художественных приемов, призванных подчеркнуть субъективный, односторонний, а потому незавершенный характер представленных образов. Опосредованное, оценивающее, субъективное воспроизведение действительности с точки зрения повествователя дополняется многоперспективностью диалогических конструкций, вводимых в текст произведения. Косвенная речь и диалог рассматриваются авторами популярных в то время поэтик в качестве наиболее адекватных художественных средств выражения внутреннего мира героя, расширяющих возможности конкретизации художественного образа посредством обращения к языковой специфике речи персонажей. Более того, наглядность и сценичность драматических эпизодов служат дополнительным условием пробуждения у читателя чувства сопереживания. Обращение к технике полифонизма, то есть периодического изменения точки зрения читателя на описываемые события, ставят его перед необходимостью самостоятельной оценки поступков и поведения героя, а впоследствии и подводят к осознанию субъективного и случайного характера подобных суждений.

Проблема соответствия высказываний персонажей истинному положению вещей, исключение возможности наигранности того или иного образа, адекватность самооценки героя реальному положению дел – все эти вопросы, возникающие перед читателем полифонического рассказа, находят свое решение в образе всезнающего повествователя, являющегося неотъемлемой частью моралистических рассказов позднего Просвещения, одинаково хорошо осведомленного как в вопросах внешней стороны происходящего, так и в тонкостях внутреннего мира героя.

Уже композиционное построение рассказа Ф. Шиллера «Преступник из-за потерянной чести» («*Verbrecher aus verlorener Ehre*» (1785), «*Verbrecher aus Infamie*» в первоначальной редакции) позволяет с достаточной четкостью выделить в нем несколько принципиально различных структурных элементов. Непосредственная связь рассказа с традицией психологических штудий человеческих характеров четко прослеживается во вводной части предваряющей историю «хозяина солнца». Повествование от лица всезнающего рассказчика, вводящего читателя в историю жизни Христиана Вольфа (неблагоприятные семейные обстоятельства (ранняя смерть отца), отталкивающая внешность, страстность натуры, вылившаяся в непреодолимое желание «взять то, в чем ему было отказано природой» [28, с. 317]) и сообщающего его историю «потери чести», сменяется рассказом от лица самого «хозяина солнца», на смену которому вновь приходит рассказчик. Развязка же всей истории приобретает ярко выраженный драматический характер. Объективирующий эпический стиль первой части постепенно подготавливает читателя к судьбоносному повороту в судьбе главного персонажа. «Вольф вышел из крепости, но уже совсем иным, чем он вошел туда. Отсюда начинается новая эпоха его жизни» [28, с. 318]. Именно с этого момента бывший браконьер, прежние правонарушения которого в значительной степени были обусловлены стечением ряда неблагоприятных факторов, становится настоящим преступником. И если на протяжении всей первой части асоциальное поведение героя является следствием ответной реакции на враждебные импульсы идущие извне (будь-то неудачное стечение обстоятельств либо социальные предрасудки), а, следовательно, может быть эмпирически обосновано причинно-следственной зависимостью всего происходящего, то выбор героя в пользу порока во второй части – проявление его свободной воли («Что предпринять я сам не знал, но память мне смутно подсказывает, что я хотел творить зло» [28,

с. 320]), а потому нуждается во внутренней перспективе. Мечь и совесть, выступающие в качестве двух основных противоборствующих начал в душе главного героя, являясь категориями абстрактными, едва ли допускают возможность их эмпирического изображения.

«Преступник из-за потерянной чести» относится к группе так называемых «криминальных рассказов». В своем стремлении познать человеческую душу их авторы направляют свой интерес в сторону изгоев общества, пытаясь разобраться в причинах и следствиях нравственного падения человека. Наиболее яркие истории принадлежат здесь перу Августа Готтлиба Мейсснера в его «Эскизах» (1778) (August Gottlieb Meissner «Skizzen»), отличающихся особым критическим настроем и требованием проявления со стороны правосудия большей объективности и гуманности, а также Кристиану Генриху Шпису в его «Биографиях самоубийц» (1785) и «Биографиях сумасшедших» (1795/1796) (Christian Heinrich Spiess, «Biographien der Selbstmörder», «Biographien der Wahnsinnigen»), «исследовавшего» мотивацию той или иной формы аномального поведения человека.

Таким образом, тенденция к использованию понятия «рассказ» («Erzählung») в качестве обобщающего обозначения по отношению к его различным жанровым модификациям одинаково четко прослеживается как в современном литературоведении, так и в литературе XVIII столетия. И если для французской литературы этого периода Катрин Акерман [42] констатирует наличие системы оппозиции, представленной, с одной стороны, жанром conte, а с другой, жанром nouvelle, то терминологическая база немецкого короткого эпического повествования включает в себя в качестве синонимичных понятий следующие обозначения: Märlein, Fabel, Erzählung, Historie, Neuigkeit, Nouvelle, Beispiel, [14] Geschichte.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поспелов, Г.Н. Типология литературных родов и жанров / Г.Н. Поспелов // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. – С. 387 – 395.
2. Кант, И. Ответ на вопрос: Что такое просвещение? 1784 / И. Кант // Сочинения в шести томах. – Т. 6. – М.: "Мысль", 1966. – 743 с.
3. Fuerst, R. Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert / R. Fuerst. – Halle, 1897. – 240 S.
4. Eschenburg, J.J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften / J.J. Eschenburg. – Berlin u. Stettin: Nicolai, 1789. – 296 S.
5. Gottsched J.Ch. Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert / J.Ch. Gottsched. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751.
6. Gottsched, J.Ch. Handlexikon oder kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freien Künste / J.Ch. Gottsched. – Leipzig, 1760. – Sp. 245.
7. Lessing, G.E. Abhandlungen über die Fabel / G.E. Lessing // Projekt Gutenberg-DE [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1604&kapitel=11&cHash=b713ea5ec72#gb_found. – Дата доступа: 09. 02.2011.
8. Schlegel, A.W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst / A.W. Schlegel // Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil III. – Heilbronn: Henninger 1884. – 252 S.
9. Hagedorn, F. Des Herrn von Hagedorn Fabeln und Erzählungen / F. von Hagedorn. – Frankfurt am Main: Hechtelchen Buchhandlung, 1753. – 170 S.
10. Gellert, Ch.F. Fabeln und Erzählungen / Ch.F. Gellert. – Hanau: Verlag Werner Dausien, 1989. – 320 S.
11. Meiners, C. Grundriss der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften / C. Meiners. – Lemgo: Meyerische Buchhandlung, 1787. – 360 S.
12. Sulzer, J.G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste / J.G. Sulzer // Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikel. Neue vermehrte zweyte Auflage. Zweyter Theil. – Leipzig: Weidmannische Buchhandlung, 1792. – 150 S.
13. Wieland, C.M. Don Sylvio von Rosalva I. Theil / C.M. Wieland // Wielands Werke. XIV. Theil. 2. Aufl. Berlin: Hempel, 1772.
14. Hirsch, A. Der Gattungsbegriff "Novelle" / A. Hirsch. – Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1967. – 158 S.
15. Gillespie, G. Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel? – A review of Terms / G. Gillespie // Neophilologus: Wolters-Noordhoff Groningen, 1967. – 51 Volume.
16. Goethe, J.W. Briefe, Tagebücher, Gespräche / J.W. Goethe // Digital Bibliothek, Band 10, eingerichtet von Mathias Bertram. – Berlin: Directmedia, 1998. – S. 5.411.
17. Eschenburg, J.J. Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften / J.J. Eschenburg // Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, achter Band, zweite Abtheilung. – Berlin und Stettin: Friedrich Nicolai, 1795.

18. Wieland, Ch.M. Briefe an Sophie von LaRoche / Ch.M. Wieland. – Berlin, 1820.
19. Eberhard J.A. Handbuch der Ästhetik / J.A. Eberhard // Handbuch der Ästhetik, 4. Theil. – Halle, 1804.
20. Гёте, И.В. Разговоры немецких беженцев; пер. С. Шлапоберской / И.В. Гёте // Собрание сочинений. В 10-ти томах. – Т. 6. Романы и повести; пер. с нем. под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонта. – М.: Худож. лит., 1978.
21. Ormenio. Die Liebesgeschichte der Durchlauchtigsten Prinzessin Medea aus Cypern / Ormenio [Электронный ресурс] – 1719. – Режим доступа: http://books.google.com/books?id=wdw6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Die+Liebesgeschichte+der+Durchlauchtigsten+Prinzessin+Medea+aus+Cypern&hl=en&ei=m4pKQaHGIXJswag7Zi8Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. – Дата доступа: 03.02.2011.
22. Troeltsch, K.F. Geschichte einiger Veränderungen des menschlichen Lebens, In dem Schielsale des Herrn von Ma***. Mit einer Vorrede von dem Nutzen der Spauspies-Regeln bei den Romanen / K.F. Troeltsch [Электронный ресурс] – Leipzig: Jacob Christoph Posch, 1753. – Режим доступа: http://books.google.com/books?id=aIQ6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=%22Geschichte+einiger+Veränderungen%22&hl=en&ei=aZRKTc_cFaCO4gbX2vvoDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDkQ6AEwBA#v=onepage&q=Komposition&f=false. – Дата доступа: 03.02.2011.
23. Weber, E. Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zu Theorie und Praxis von "Roman", "Historie" und pragmatischem Roman / E. Weber. – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1974. – 208 с.
24. Wezel, J.C. Ehestands-Geschichte des Herrn Philip Peter Marks, von ihm selbst abgefasst / Wezel J.C. // Der Teutsche Merkur vom Jahr 1776, Erstes Vierteljahr – Weimar. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://books.google.de/books?id=-J_NAAAAMAAJ&pg=PA31&dq=%22Ehestands-Geschichte+des+Herrn+Philip+Peter+Marks%22&hl=ru&ei=dzRhTc3SK9Gt4QbNv-C9CQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDIQ6AEwAg#v=onepage&q=%22Ehestands-Geschichte%20des%20Herrn%20Philip%20Peter%20Marks%22&f=false. – Дата доступа: 20.02.2011.
25. Lenz, J.M.R. Zerbin oder Die neuere Philosophie / J.M.R. Lenz [Электронный ресурс] Zeno.org. Meine Bibliothek – Режим доступа: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,%20Jakob%20Michael%20Reinhold/Erz%E4hlprosa/Zerbin%20oder%20Die%20neuere%20Philosophie>. – Дата доступа: 21.02.2011.
26. Paulson, C. Des seltsamen Avanturiers sonderbare Begebenheiten / Cornelius Paulson. – Luebben: George Bossen, 1724 – 448 С. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://books.google.de/books?id=gOUMAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Seltsam+Avanturier&hl=de&ei=b_VFTZq7A8uOswba3fi1CA-&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false – Дата доступа: 21.02.2011.
27. М., G. F. v. Gustav Landcron, eines Schwedischen Edelmanns, merckwürdiges Leben und gefährliche Reisen / – М., G. F. v. – Nürnberg: Albrecht, 1738 – 536 с.
28. Шиллер, Ф. Преступник из-за потерянной чести; пер. Р.А. Венгеровой / Ф. Шиллер // Собрание сочинений Шиллера в переводах русских писателей; под ред. С.А. Венгерова. – Т. III. – С.-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1901. – С. 315 – 333.
29. Schlegel, F. Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio / F. Schlegel // Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Hg. Ernst Behler, Bd. 1, 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1810). – Ferdinand Schöningh: Paderborn, 1967.
30. Gottsched, J.Ch. Der Biedermann / J.Ch. Gottsched // Der Biedermann 1727–1729, Leipzig, ed. Wolfgang Martens, repr. – Stuttgart: 1975. – 25. Heft. – S. 97.
31. Gottsched, J.Ch. Die gute Ehefrau / J.Ch. Gottsched // Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe / Hrsg. Heide Hollmer, Christine Lubkoll u.a. – Muenchen: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. – 335 S.
32. Zedler, J.H. Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste / J.H. Zedler (Hrsg). – Leipzig, 1732–1754. – Photomechan. Nachdr. Band. 23, Natur der Menschen – Graz, Akad. Dr.- u. Verl.-Anst.
33. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. Лит, 1975. – С. 447 – 483.
34. Gottsched, J.Ch. Versuch einer kritischen Dichtkunst / J.Ch Gottsched // Versuch einer kritischen Dichtkunst. Von Johann Christoph Gottsched, 5., unverändert. Aufl. Repr. d. Ausg. von 1751 – Darmstadt: Wiss. Buchges, 1962. – 808 S.
35. Die Discourse der Mahlern. Erster Teil. XXI Discours / Die Discourse der Mahlern // J.J. Bodmer (Verfasser). – Zuerich: Joseph Lindenner, 1721 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.archive.org/stream/diediscourseder00vettgoog#page/n111/mode/2up>. – Дата доступа: 11.01.2011 14.49.
36. Schneider, U. Der moralische Charakter. Ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften / U. Schneider. – Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1976 – 265 S.

37. Eckartshausen, K. v. Die Folgen der Tugend und des Lasters, oder moralische Grundsätze, anwendbar gemacht aufs Herz durch Erzählungen / K. v. Eckartshausen. – Wien: A.v. Haykul, 1830. – 203 S.
38. Engel, J.J. Tobias Witt / J.J. Engel // Der Philosoph für die Welt. Erster Teil. – Leipzig, 1775. – 191 S.
39. Berg, G. Erzählte Menschenkenntnis / Guthild Berg. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006 – 406 S.
40. La Roche, S. v. Baadbekanntschaft / S. v. La Roche // Der Teutsche Merkur, 1.Viertelj., 1781 – S. 149 – 176 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/cgi-bin/neubutton.cgi?pfad=/diglib/aufkl/teutmerk/065811&seite=00000160.TIF>. – Дата доступа 02.03.2011.
41. Ramdohr, F.W.B. Der Aufenthalt am Garigliano / Fridrich Wilhelm Basilius Ramdohr // Moralische Erzaehlungen. 2 Tle. – Leipzig, 1799. – S. 11 – 81.
42. Ackermann, K. Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle / K. Ackermann. – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004. – 397 c.
43. Jacobs, J. Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung / Juergen Jacobs // Handbuch der deutschen Erzählung / Hrsg. von Karl Konrad Polheim. – Duesseldorf: Augst Bagel Verlag, 1981. – S. 56 – 71.
44. Schunicht, M. Die deutsche Novelle im Ueberblick / Manfred Schunicht // Deutsche Novellen // Hrsg. von Winfried Freund. – Muenchen: Fink, 1998. – S. 323 – 337.
45. Gottsched, J.Ch. Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert / J.Ch. Gottsched. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751.
46. Blankenburg Ch.Fr. von. Erzählung (Dichtkunst) / Ch.Fr. von Blankenburg // Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln, hrsg. von J.G. Sulzer, neue vermehrte zweyte Auflage, zweyter Theil. – Leipzig: Weidmannische Buchhandlung, 1792. – S. 143.

Т.В. КУДРЯВЦЕВА

ЮГЕНДСТИЛЬ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ FIN DE SIÈCLE

В качестве разновекторной реакции на реалистические и натуралистические тенденции в немецкой литературе конца XIX века рассматриваются импрессионизм (Impressionismus, 1890–1910), неоромантизм (Neuromantik, 1890–1914/1915, в других источниках 1920) [1, S. 559], символизм (Symbolismus, 1890–1914) и югендстиль (Jugendstil, 1895–1905). Хронологически они вызревали как продолжение или преодоление прежней традиции почти одновременно с натурализмом и реализмом, соотносясь с мироощущением и эстетическими пристрастиями писателей.

Если импрессионизм во многом можно рассматривать как результат расширения сферы художественной рефлексии натурализма¹, то другие течения fin de siècle основывали свои программы главным образом на его отторжении. Поэтому к ним часто применяют эпитет «антинатуралистический» («anti-naturalistisch»).

Понятие «югендстиль» (1895²–1905)³, ставшее одним из главных маркеров искусства рубежа XIX–XX веков, входит в немецкий культурный обиход в 1896 году с началом издания мюнхенского литературно-художественного еженедельника «Югенд» («Die Jugend»)⁴. Впервые употребление термина зафиксировано в публикациях 1898–1899 годов, в частности, в рецензиях художника О. Эккмана и Р.А. Шрёдера, одного из основателей выходившего в Берлине и в Лейпциге литературно-художественного журнала «Остров» («Die Insel») (Ср.: [3, S. 13]).

Первым шагом молодых антиконформистов стало учреждение в 1892 году в Мюнхене по инициативе художника и скульптора Ф. фон Штукка объединения художников-сецессионистов, отделившихся от «Королевского привилегированного мюнхенского союза художников 1868 года» (Königlich privilegierte Münchner Künstlergenossenschaft von 1868). Сам югендстиль поэтому воспринимается во многом как синоним сецессионизма (Sezessionismus), сецессии (Sezession)⁵. По сути – это немецкий вариант международного феномена, репрезентировавшего один из художественно-исторических профилей рубежа XIX–XX веков и получившего в разных странах соответствующие названия (Arts and Crafts, Art Nouveau,

¹ Примечательно, что один из типичных романов натуралистского десятилетия «Хорошая школа» («Die gute Schule», 1890) Г. Бара, появился лишь годом раньше его программного произведения «Преодоление натурализма» («Die Überwindung des Naturalismus»).

² В некоторых источниках – 1890. Ср.: [2, S. 264].

³ Термин известен в русском переводе как «стиль "модерн"», по преимуществу применительно к изобразительному искусству и архитектуре.

⁴ В переводе на русский язык – «молодежь», «молодость», «юность».

⁵ Термин «сецессия» был предложен издателем журнала «Югенд» Г. Хиртом. Ср.: [4, S. 250; 5, S. 26].

Modern Style, Floréale, Stile modernista, Modernisme, Stile Liberty, Wiener Secession, Style Belge, Мир искусства и др.) и имевшего прямого предшественника в лице префаэлитов.

«Юность», «молодость» становится ключевым сигнификатом движения. Этот смыслообразующий топос югендстиля воспринимается как синоним понятий «жизнь», «надежда», «радость бытия»⁶, в противоположность серости и убогости натуралистических картин 1880-х годов. Основные программные установки нового движения были изложены в труде «Праздники жизни и искусства» (1900) [6, S. 7] П. Беренса, художника и архитектора, одного из основателей мюнхенской сецессии.

Тонкий лирик, явивший собой яркий пример жизнетворчества, Цезарь Флайшлен пытался с помощью искусства превратить обыденную жизнь в праздник и сумел заставить своих многочисленных почитателей «впустить в свое сердце солнце»⁷ [7, S. 59]. Ему вторит Рихард Демель, призывая в одном из писем Детлефу Лилиенкرونу воспринимать жизнь как «солнечное опьянение»⁸ [8]. Йоханнес Шлаф видит мир в солнечном свете: «Солнце! Солнце! / Весь мир упоен солнцем» [10, S. 26].

Новые ценностные ориентиры потребовали выработки и новых художественных средств. Именно у представителей югендстиля, как ранее у натуралистов, на передний план выдвигается отказ от строгого следования каноническим стилям и формам: «То, что находится в процессе становления <...>, не есть игровая конструкция из старых элементов <...> давно прошедшей, непонятной нам жизни» [10, S. 26]. Не случайно поэтому в качестве характеристики программных установок движения используется термин «современный»⁹.

Новые реформаторы искусства направили острие критики в первую очередь против вильгельмовского (прусского) стиля, или по-другому, необарокко (Neubarock), получившего большое распространение после 1880 года, главным образом в архитектуре, противопоставив ему «идеалистические представления об изысканной и утонченной чувственности» [11, S. 1]. Не случайно для этого была выбрана далекая и загадочная культура Юго-Восточной Азии, представавшая в некоем флэре абсолютного эстетического совершенства, как, например, в романе Отто Бирбаума «Прекрасная девушка из Пао» («Das schöne Mädchen von Paoo», 1899), или в японских новеллах о любви «Восемь ликов озера Бива»¹⁰ («Die acht Gesichter am Biwasee», 1911) Макса Даугендея.

Однако, если для «самых молодых» (die Jüngsten), как называли себя представители литературной оппозиции нового поколения 1880-х годов, главной целью был показ нового, то югендстиль ставил во главу угла достижение некоего стилевого единства, синтеза в выбранной сфере художественного воплощения представлений о действительности. Предметом изображения уже не предстает совокупность всего сущего в его реальном, преимущественно неприглядном, как у натуралистов, ракурсе. Югендстиль ограничивается узким кругом тем и мотивов, создавая на их основе свой, далекий от объективности мир-рай. В то время как импрессионизм, «утонченная форма натурализма» [11, S. 2], занят художественной обработкой «потока впечатлений» от внешнего мира, югендстиль, на первый взгляд, возвращает читателя в этот мир переживаемого мгновения, однако, прежде подвергнув последний «искусной аранжировке» [12, S. 28].

Место искусственного рая, как правило, ограничено парком, островом и т.п. Прежде всего, речь идет о нахождении некоей точки соприкосновения, которая позволила бы соединить природу и искусство в единый эстетический комплекс (См. подр.: [11, S. 4]). Заимствуя разностилевые элементы из прежних эпох (поздняя готика, рококо, романтизм), представители нового направления, в отличие от натуралистов, изображавших самые неприглядные стороны действительности, искали в природе идеал красоты, олицетворяющий земной рай (Ср.: [13]). Таким местом балтийскому немцу Эдуарду фон Кейзерлингу (1855–1918) представляются замки, в которых декадентствующие герои его произведений, представители вырождающейся остзейской аристократии ведут поистине «островную» жизнь, сосредоточенную на внутренних переживаниях, на любовании собственным так называемым «душевым пейзажем» (Landschaft der Seele) [9, S. 172]: психологическая повесть «Думала» («Dumala», 1907), романы «Беате и Марайле» («Beate und Mareile. Eine Schloßgeschichte», 1903) и «Вечерние дома» («Abendliche Häuser», 1914).

⁶ Ср. названия произведений: «Листки жизни» («Lebensblätter», 1895) Р. Демеля, «Триумф жизни» («Triumph des Lebens», 1898) Ю. Гарта, «Да здравствует жизнь» («Es lebe das Leben», 1905) Г. Зудермана и др.

⁷ История возникновения знаменитого стихотворения, певшегося на мотив известной песни Ю.В. Леры (1842) «Пришел май» («Der Mai ist gekommen») на слова Э. Гейбеля (1835), была запечатлена А. Дёблиным на страницах романа «Берлин-Александрплац». Эта песня широко известна и в современной Германии, имя ее автора, однако забыто.

⁸ Цит. по: [9, S. 46].

⁹ Ср., в частн., название альманаха О.Ю. Бирбаума: «Moderner Musenalmanach».

¹⁰ Перевод с нем. Евгения Раича. Берлин: С. Эфрон, 1920-е гг.

«Художественные формы природы» (Э. Геккель)¹¹ давали о себе знать в асимметрии, вычурном орнаментализме, в стилизации стихий – воды, огня, воздуха – в экспрессии жестов (прежде всего рук), в топике морского и наземного растительного и животного мира (водоросли, лилии, орхидеи, стрекозы, лебеди). Неотъемлемой частью вымышленной природы предстают нимфы, кентавры, единороги и пр. Случайное отвергается в пользу закономерного, которое чаще всего выражается в трансформации, предполагающей упрощение, разрушающей реальную пространственную перспективу в пользу слияния далекого и близкого в одно заданное целое (См. подр.: [11, S. 6 – 7]). Место импрессии занимает арабеска; патетику вильгельмовского стиля сменяет утонченная элегантность рококо.

Литературный югендстиль тесно связан с неоромантизмом (См., в частн.: [14, S. 230 – 235]). С последним его сближает неприятие натуралистской эстетики, поиски идеалов в иных пространственно-временных плоскостях. Подобно неоромантикам, реальность оказывается для представителя югендстиля чужой и враждебной в своей бесперспективности [49, S. 74]. Однако, если для неоромантиков главным местом эскапистских устремлений было историческое прошлое и сельский пейзаж, то средоточием художественных исканий представителей югендстиля стала не лишенная элементов эпатажа (эротика, светский скандал) эстетизация биологической витальности, богемности (непрерывным атрибутом которых служит культ женского тела). «Виталистичность» свойственна практически всей немецкой литературе с 1880 по 1914 годы, от реализма (Келлер, Майер) и натурализма до экспрессионизма в его первой фазе (Ведекинд, Гофмансталь) (См. подр.: [15]). Писатели и художники словно соревнуются, присягая на верность формуле Ницше: «В сущности я люблю только жизнь» [16, S. 365].

Виталистическая «философия жизни» рубежа веков, как ее проповедовали Г. Бергсон и его немецкие последователи, члены парарелигиозной группы мифологов и космистов, психолог Л. Клагес (Friedrich Konrad Eduard Wilhelm Ludwig Klages, 1872–1956), археолог А. Шулер (Alfred Schuler, 1865–1923) и писатель К. Вольфскель (Karl Joseph Wolfskehl, 1869–1948), складывается из противопоставления застывшего духа (*ratio*) живой душе, чувственному началу, отвергающему всякую моральную и трансцендентную составляющую и призывающему «наслаждаться жизнью» (Р. Демель) [17, S. 162]. Так, неоромантика Эрнста Хардта, известного своей близостью к французскому символизму и испытавшему сильное влияние С. Георге, прежде всего привлекает в жизни «пестрое»¹² разнообразие.

Среди слагаемых многообразных жизненных проявлений, претендующих на роль одного из главных источников наслаждения, важное место занимает эротика как некое проявление свободы чувственных инстинктов. Свобода любви, которую натуралисты рассматривали как средство для достижения женской эмансипации, идентифицируется с протестом против общественных норм и условностей, в том числе брачных и семейных уз. При этом любовь понимается как вечная «*changez-les-dames*» [18, S. 5], во многом спровоцированная искренним убеждением большинства представителей сильного пола в функциональной ограниченности пола слабого. Оригинальное освещение подобная психология получила в трудах социолога Г. Зиммеля и психиатра П. Мёбиуса, а также в нашумевшей книге австрийского философа Отто Вейнингера (Otto Weininger, 1880–1903) «Пол и характер» («*Geschlecht und Charakter*», 1903), укрепившей отношение к женщине как к существу, созданному природой лишь для удовлетворения мужской похоти. Спровоцированный рассуждениями Ницше о презрении («Веселая наука») эпиграф «Презирай бабу!» («*Verachte das Weib!*») к комедии «немецкого Мопассана» Отто Хартлебена «Анжель» («*Angele*», 1891), в которой отец и сын без тени смущения делят одну женщину, послужил своего рода карт-бланшем для главных представителей «эротической» литературной элиты того времени. О своих взглядах на женщину как предмет чувственного удовлетворения открыто рассуждают Д. Лилиенкрон, О. Бирбаум, Э. Вольцоген, Э. Хардт и др. (См. подр.: [9, S. 56]). Эротическими сценами наполнены произведения Г. Конради, Р. Демеля, А. Момберта, М. Даутендея, В. Бёльше, П. Хилле, Х. Товоты, «немецкого Д'Аннунцио» Г. Манна. В качестве образца необузданной чувственности можно привести гротескно-сатирические картины из одноактной пьесы Ф. Ведекинда «Пляска смерти» («*Totentanz*», 1905) или пьянящий экстаз стихотворений Р. Демеля, словно демонстрировавших теоретические выкладки физиолога В. Вундта, уподоблявшего человека безличному нервному аппарату, чувствительному к любым проявлениям соблазна, как это показывает в комедии «Концерт» («*Das Konzert*», 1909) Герман Бар, для которого эротика представляется «веселой гимнастикой для нервов» [19, S. 37].

Любопытно, что даже защитницы женской эмансипации в 1890-е годы все больше внимания уделяют пикантной стороне взаимоотношения полов. Настоящим бестселлером стала повесть «Русалочка» («*Nixchen. Ein Beitrag zur Psychologie der höheren Tochter*», 1899) Елены Монбарт (Helene Kessler geb. von Monbart, 1870–1957), в которой описываются пикантные любовные сцены молодой девицы и известного писателя. Эротическими фантазиями окрашены произведения Марии Яничек (Maria Janitschek, 1859–

¹¹ Название серии репродукций морского планктона известного естествоиспытателя Э. Геккеля (издавалась с 1899 по 1904 гг.), в которых он пропагандировал свои художественные взгляды на близость искусства с природой.

¹² Ср. название сборника новелл 1901 г.: «*Bunt ist das Leben*».

1927) «Новая Ева» («Die neue Eva. Novellen», 1902) и Елены Бёлау (Helene Böhlau, 1856–1940) «Молодость», («Jugend», 1898).

Не случайно и появление в те годы на книжном рынке переизданий Боккаччо, Кребийона, де Сада и других певцов свободных отношений между полами. Большой популярностью пользовалась книга В. Бёльше (Wilhelm Bölsche, 1861–1939) «Любовь в природе» («Das Liebesleben in der Natur», 1898), в эротическом ключе излагавшая основы дарвинизма. Пропаганде эротики немало послужили книга Вейнингера «Пол и характер», равно как и сексуальные теории З. Фрейда. Так историк искусства В. Вецольдт (Wilhelm Waetzoldt, 1880–1945) в своем исследовании «Произведение искусства как организм» («Das Kunstwerk als Organismus» 1905) развивает идеи Фрейда о сублимации. Неудовлетворенные в жизни сексуальные влечения Вецольдт предлагает заменить ощущениями, вызываемыми с помощью эротически окрашенных произведений искусства.

Все это ведет в конечном счете к эстетизации эротической сферы жизни, что наиболее ярко выразил в своем труде «Пол и искусство» («Geschlecht und Kunst. Prolegomena zu einer physiologischen Ästhetik», 1899) приверженец идей Ницше Густав Науман, утверждавший, что эротический опыт служит источником эстетического наслаждения. Подобные взгляды высказывает в своем эссе «Искусство и публика» («Kunst und Publikum», 1906) искусствовед Г. Кесслер (Harry Clemens Ulrich von Kessler, 1868–1937), призывающий воспринимать искусство с «утонченным, сильным, глубоко проникновенным сладострастием» [20, S. 115].

Пикантность ситуации, в которой оказывается лирический герой («Лизхен, которая ходит без штанишек») [21, S. 53], дополняется красочной декоративностью. Так, возлюбленная Бирбаума «фройляйн Щеголиха» возбуждает его страсть «белоснежным туалетом» на фоне «желтых мерцающих свечей в красной комнате» [22, S. 47 – 48].

То особое значение, которое придавал югендстиль форме и цвету, экстатичной религиозности в описании эротического чувства, вызвало к жизни термин «экспрессионистский югендстиль» [23, S. 135]. Экспрессионизм, как известно, вслед за югендстилем подвергнет уничижению лицемерие бюргерской добродетели, отдавая предпочтение чувственности «эротического стиля» (Ср.: [24, S. 22 – 26]).

Примечательно, что идеолог «нового человека» Ф. Ницше объясняет свое требование отказаться от традиционного понимания (прежде всего христианского) совести и морали тем, что они несут на себе печать прошлого. «Переоценка ценностей», по Ницше, предполагает преодоление декадентского упадничества и пессимизма шопенгауэровского образца, выработку новых ценностей, соответствующих идеалам жизнеутверждения (amor fati) [25, S. 161] «новых людей». Тем не менее, восприятие разнообразия и многогранности жизненных проявлений не складывается у представителей югендстиля в цельный образ, а служит лишь целям отображения переживаемого мгновения, сулящего забвение от обыденных забот. Один из способов такого ухода от действительности – получивший большое распространение в литературе рубежа веков мотив опьянения, экстаза. Вино, наркотики и прочие атрибуты, позволяющие снять внутренние ограничители и получить удовлетворение от пьянящего чувства свободы, прочно входят в образно-поэтический ряд литературы югендстиля (П. Шеербарт (Paul Carl Wilhelm Scheerbart, 1863–1915), Р. Демель, О. Бирбаум, О. Хартлебен, А. Хольц, П. Эрнст и др.). Известны многочисленные переводы и парафразы стихотворений китайского поэта Ли Бо о вине («Застольная песня», «Пьяница весной» и др.) (См., в частн: [26, S. 28; 27, S. 172; 28, S. 22 – 23]). Основная тональность этих произведений: жизнь есть сон, сродни состоянию опьянения, в котором забываются невзгоды и удары судьбы. Хмельным разгулом отмечены вечера в кабаре «Черный поросенок» («Zum schwarzen Ferkel»), красочно описанные театральным критиком Ю. Бабом в книге «Берлинская богема» («Die Berliner Bohème», 1905) и в воспитательной антиутопии О. Бирбаума «Штильпе. Роман с ограниченным кругозором» («Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive», 1897).

На религиозно-философском уровне экстаз самоупоения находит выражение в увлечении пантеизмом, который, как отмечал в свое время известный историк литературы Р. Хаман, возводится в культ (См. подр.: [29, S. 167]), поскольку растворение в безграничном и неопределенном космосе, дает, как в случае с героиней музыкальной драмы Р. Вагнера Изольдой, ощущение «высочайшего наслаждения» [30, S. 384] собственной неуловимостью, а значит, свободой.

Жажда абсолютной независимости личности проявляет себя в стремлении к ничем не ограниченному творчеству, порождая такое явление как «свободный художник», ставшее отличительным признаком принадлежности к богемному образу жизни. Он характеризуется также способом обустройства, не обременяющего личность привязанностью к определенному месту жительства, к собственности.

Не случайно и то, что проходным персонажем в произведениях того времени становится следующий законам «философии жизни» охотник за приключениями, некто, живущий по правилу «carpe diem». Из таких героев а la Казанова (авантюристы, бродяги, скоморохи, соблазнительницы женщин и т.д.), жизнь которых — причудливое переплетение высоких идеалов с их низменной реализацией, и вырастает одна из разновидностей «современного» литературного типажа: майор фон Крампас Т. Фонтане, Карл Гетман,

маркиз фон Кейт, жиголо Альва Ф. Ведекинда, Скаррон К. Штернхайма, Феликс Круль Т. Манна, странствующий студент Джованни П. Хилле, красавец Энцио Фридриха Хуха (Friedrich Huch, 1873–1913) и др. Для таких произведений, представляющих собой своего рода пародию на почитавшийся с времен Гёте чуть ли не священным жанр романа воспитания, характерно соединение утонченного и брутального, о чем свидетельствуют изощренные описания сцен жестокости и садизма: «Дух земли», «Ящик Пандоры» Ведекинда, «Принц Кукушка» («Prinz Kuckuck», 1907) О. Бирбаума, «Дон Жуан Казанова и другие эротические характеры» («Don Juan Casanova und andere erotische Charaktere», 1906) Оскара Шмица (Oscar Adolf Hermann Schmitz 1873–1931), «Альгабал» (1892) С. Георге и др.

С неоромантизмом югендстиль роднит и поляризация настроений, характерная для так называемых маньеристских стилей. Стремление к обновлению, весенние настроения «прорыва», подхваченные затем экспрессионистами, соседствуют с индифферентностью и эсхатологическими предчувствиями, а красота всегда оказывается подвержена болезненному разрушению, как это демонстрирует «биологический декаданс» [31, S. 120] ранних произведений Т. Манна, не в последнюю очередь спровоцированный идеями М. Нордау. Болезнь и страдание, спроецированные, прежде всего, на личность художника, становятся предметом эстетического наслаждения. Разработке этой темы, а именно попытке разрешить дилемму современного (modern) деятеля искусства, жертвующего здоровыми «человеческими» инстинктами во имя «художественного» стоицизма, посвящены, в частности, новеллы Т. Манна «Паяц» (1897), «Тристан» (1902) и «Тонио Крёгер» (1903). Даже сама смерть, рассматриваемая как неоромантическая возможность убежать от действительности, с легкой руки Верлена (*la décadence c'est l'art de mourir en beauté*)¹³ предстает в виде вожделенного объекта художественной стилизации, как в одноактной пьесе П. Эрнста «Когда падают листья» (1897), в «Декадентском романе» («Roman aus der Décadence», 1898) К. Мартенса (Kurt Martens, 1870–1945) или в «Воспоминаниях Лудольфа Урслея младшего» Р. Хух. Лишь в 1900-е годы происходит постепенное смещение акцентов: эстетизм и меланхолия в восприятии и изображении смерти уступает место чувству подспудной тревоги, которая превратится затем у экспрессионистов в ужас перед вселенской катастрофой.

Неотъемлемая часть современной картины мира, создаваемой представителями югендстиля – нарочито подчеркнутая мифологизация и символизация действительности [32, S. 239 – 247]. Не случайно, творчество главного представителя символизма, С. Георге, оказывается вовлеченным в сферу этого искусства. Исследователи отмечают у Георге такой характерный атрибут югендстиля как культ совершенного тела, пристрастие к экстравагантной флористической декоративности [32, S. 53 – 54]. Сам Георге становится предметом поклонения, символом утонченного аристократизма и вознесения над толпой (роман А. Шеффера (Albrecht Schaeffer, 1885–1950) «Гелиант», «Helianth: Bilder aus dem Leben zweier Menschen nach der Jahrhundertwende», 1920).

Чувственность и эротика, религиозное превознесение любви как первородной силы природного, космического свойства в полной мере присущи произведениям Р. Демеля. Свойственная им импрессионистическая стилистика и эстетический колорит югендстиля лишь ярче проявили символистскую природу его поэзии. Так, в контаминации «Иисус и Психея» апулеевского мифа «Амур и Психея» Демель, обращаясь к одному из центральных символистских мотивов – душе, демонстрирует процесс раздвоения личности в модерне: «Любимая! Психея! Ты кто? Зов сердца на устах, в огромном зале эхом: то я. <...> Один. С душою в мастере, что изваял такое»¹⁴ [33, S. 23 – 30].

Эротическая эстетика в соответствии с присущей эпохе *fin de siècle* поляризацией настроений не замыкается на возвышенном либо чисто чувственном, но включает в свою философию наслаждения элементы садизма и мазохизма. Ими насыщены эротические сцены произведений Г. Бара (Hermann Bahr, 1863–1934) «Хорошая школа» («Die gute Schule», 1890) и «Мать» («Die Mutter», 1891), романа «Принц Кукушка» (1906–1908) О. Бирбаума, трилогии Г. Манна «Богини» («Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy», 1903).

Эстетизация чувственной стороны жизни в сочетании с пристрастием к новому и необычному приносит в литературу целый пласт произведений («Принц Кукушка» Бирбаума, «Альгабал» Георге, «Смерть в Венеции» Т. Манна и др., смакующих либо пародирующих всякого рода сексуальные извращения (педофилизм, гомосексуализм и пр., подвергшиеся как симптомы страшной болезни европейского общества беспощадной критике в книге М. Нордау (Max Nordau, 1849–1923) «Вырождение» («Entartung», 1892–1893).

¹³ Декаданс – это искусство умирать красиво.

¹⁴ Стихотворение навеяно посещением выставки М. Клингера, автора графической серии «Амур и Психея» (1880), и лицезрением его портрета «Бетховен» (1902).

Именно в югендстиле находит наиболее полное воплощение ницшеанский принцип эстетической стилизации жизни¹⁵, ее конструирование посредством и по законам искусства (жизнетворчество). Тем не менее художественный мир югендстиля, несмотря на приверженность аллегориям, символам, сказочным сюжетам и пр., еще не окончательно порывает с миром реальных вещей, не погружается целиком в сферу внутренних видений и абстракций. Задача художника – сделать из произведения искусства божественный, главным образом эпикурейский эрзац жизни, создающий эффект правдоподобности переживаемого мгновения (роман Э. Кейзерлинга «Беате и Марайле», 1903; «Принц Кукушка» О. Бирбаума; «Богини» Г. Манна и др.). Признаками этого стиля служат, прежде всего, соответствующая содержательная топика, языковой орнаментализм, преимущественное обращение к миру растений как чистой материи, незамутненной зоологическими, стадными инстинктами. А это, в свою очередь, сближает югендстиль как с буколическим барокко (известный цикл-стилизация А. Хольца «Дафнис» («Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert»), 1904), так и с ранним романтизмом (Ф.О. Рунге).

Как отмечают исследователи искусства рубежа XIX–XX веков Р. Хаман и Й. Германд, даже социальная и революционная проблематика интерпретируется многими авторами и литературными критиками с точки зрения выявления в ней признаков художественности и эстетизма. Известный искусствовед того времени Оскар Би и театральный критик Юлиус Баб склонны, к примеру, объяснять выбор Гауптманом сюжета о восстании силезских ткачей не желанием высветить политическую тенденцию, а эстетической привлекательностью материала (чувства и переживания других и пр.) [35, S. 1057; 36, S. 45]. Наиболее ярким воплощением подобного взгляда на предмет изображения могут служить комедия в духе шекспировского разделения высоких и низких стилей «Шлук и Яу» («Schluck und Jau», 1899) Г. Гауптмана, выдержавший более 20 изданий трагикомический роман «Кубинке» («Kubinke», 1910) Георга Германа (Georg Hermann, 1871–1943), в котором писателя интересуют не судьбы героев-горемык сами по себе, а просто «красивое личико» или «летающая походка» [18, S. 5], повесть Р. Хух «Триумфальный переулок» («Aus der Triumphgasse: Lebensskizzen», 1901), где нищета видится писательнице ничем иным как следствием грехопадения человечества и одновременно способом очищения от грехов, рассказ «Новое из затерянного мира» («Neues aus Dingsda», 1897) Й. Шлафа. В описании каменщиков обращает на себя не только импрессионистическая «живописность» манеры Шлафа, но и особый «романтический» ракурс изображения: писателя интересует одежда рабочих лишь как «исчерпывающий материал для создания красочных эскизов» [37, S. 147].

Подобная избирательность взгляда характерна и для О. Бирбаума, получающего эстетическое наслаждение от «живописных разрушенных крестьянских изб», от «живописных лохмотьев», в которые облачены сами крестьяне [38, S. 26].

В рамках движения получило развитие, зародившееся еще в недрах импрессионизма («интимный театр») так называемое «малое искусство», прежде всего в форме камерных театров и кабаре.

Именно в югендстиле наиболее ярко проявляет себя неоромантическое стремление изолировать себя от общества путем культивирования художественного вкуса, обладание которым – привилегия узкого круга избранных. Роскошное издание журнала «Пан» («Pan»), вышедшего с 1895 года, словно иллюстрировало «эксклюзивный характер искусства», не ориентированного на «пожелания широкой публики» [39, S. 1].

Еще в 1892 году представитель венского модерна Юлиус Кулька (Julius Kulka), выступавший против социал-демократических театральных постановок, требует театра, «эмансипированного от публики» [40, S. 73], в той форме, как она позже будет воплощена М. Хальбе, К. Краусом, Ф. Ведекиндом и др. в виде «специальных подмостков для деятелей искусства» <...>, «интимного театра» [41, S. 107] для избранных.

Атмосфера интимности, ухода в приватную сферу нашла отражение в термине «бидермайер». Значение этого термина, возникшего около 1900 года, можно определить как проекцию культуры и искусства времени общественного затишья в канун новых потрясений (Первая мировая война) на эпоху реставрации между 1815 (Венский конгресс) и 1848 годами (буржуазная революция в Германии). Ввиду наличия у бидермайера сходства с эстетикой и поэтикой рококо, югендстиль в некотором роде способствовал его возрождению на новой почве. Как отмечает современный исследователь югендстиля Д. Йост, именно психоделизм, с его «пьянящей тягой к праздничной цветовой феерии и экстатичному декоративизму линий» [11, S. 1], послужил источником формотворчества югендстиля¹⁶.

¹⁵ Использование термина эстетизм в отношении антинатуралистических движений принадлежит братьям Гартам, что зафиксировано в 1896 г. Ср. также: [34, S. 30 – 36].

¹⁶ Эстетическим критериям нового движения отвечало и оформление печатных изданий, журналов «Листки искусства» С. Георге, «Пан» («Pan») 1895–1900) О. Бирбаума и Ю. Майера-Грефе, австрийского «Ver Sacrum» (1898–1903) и др. Их внешний вид невольно заставляет вспомнить «иллюминированные книги» У. Блейка.

С другой стороны, благодаря жанру кабаре, несмотря на его богемную природу, наблюдается возрождение сатирической, гротескной традиции (Г. Манн, Б. Брехт, К. Моргенштерн, Ф. Ведыкин). Этому немало способствовали авторы так называемой «пролетарской богемы» из рядов берлинского и мюнхенского модерна (П. Хилле, Э. Ласкер-Шюлер и др.).

Художественное влияние югендстиля, занявшего самостоятельный сегмент в культурном пространстве рубежа веков, испытало на себе целое поколение литераторов. Трудно назвать писателя той поры, в произведениях которого так или иначе не проявились бы черты этого «стиля жизни». Писатели (прежде всего поэты) разных школ и эстетических пристрастий испытали на себе его воздействие (Ср.: в частн.: [42; 43; 44, S. 409 – 416; 45; 46, pp. 308–319; 47; 48, S. 26]). Пережив фазу бурного развития, югендстиль, однако, попал в забвение. По крайней мере, в искусстве последующих десятилетий видимых следов его присутствия в немецкой культуре не наблюдается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wilpert, G. Sachwörterbuch der Literatur / G. Wilpert. – Stuttgart, 2001.
2. Mattenklot, G. Jugendstil / G. Mattenklot // Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. In 10 Bdn. / H.A. Glaser. – Bd. 8.
3. Schmalenbach, F. Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst / F. Schmalenbach. – Würzburg, 1935.
4. Simon, H.-U. Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst / H.-U. Simon. – Stuttgart, 1976.
5. Koreschka-Hartmann, L. Jugendstil. Stil der «Jugend» / L. Koreschka-Hartmann. – München, 1969.
6. Behrens, P. Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols / P. Behrens. – Leipzig, 1900.
7. Flaischlen, C. Gesammelte Dichtungen. In 2 Bdn. / C. Flaischlen. – Bd. 2: Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens. Gedichte, Brief- und Tagebuchblätter in Versen. – Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1921.
8. Dehmel, R. Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902 / R. Dehmel. – Berlin, 1923.
9. Hamann, R. Impressionismus / R. Hamann, J. Hermand. – Berlin, 1960.
10. Schlaf, J. In Dingsda / J. Schlaf // Insel-Bücherei. – № 20.
11. Jost, D. Literarischer Jugendstil / D. Jost. – Stuttgart, 1980.
12. Klotz, V. Jugendstil in der Lyrik / V. Klotz // Akzente. – № 4. – 1957.
13. Hofmann, W. Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert / W. Hoffmann. – München, 1960.
14. Lindner, W. Jugendbewegung als Äußerung lebensideologischer Mentalität. Die mentalitätsgeschichtlichen Präferenzen der deutschen Jugendbewegung im Spiegel ihrer Liedertexte. Schriften zur Kulturwissenschaft / W. Linder. – Bd. 48. – Hamburg, 2003.
15. Lehnert, H. Vom Jugendstil zum Expressionismus / H. Lehnert. – Stuttgart, 1978.
16. Nietzsche, F. Also sprach Zarathustra / F. Nietzsche; Werke in drei Bänden. – Bd. 2.
17. Dehmel, R. Drei Ringe / R. Dehmel // Aber die Liebe. Ein Ehemanns-und-Menschenbuch. – München, 1893.
18. Herrmann, G. Kubinke. Die Geschichte eines Berliner Frisörs / G. Herrmann. – Berlin, 1910.
19. Bahr, H. Die Überwindung des Naturalismus / H. Bahr. – Dresden; Leipzig, 1891.
20. Kessler, H. Kunst und Publikum / H. Kessler // Die neue Rundschau. – 1906.
21. Wedekind, F. Mein Lieschen / F. Wedekind // Die vier Jahreszeiten. Gedichte. – München, 1905.
22. Bierbaum, O. Irrgarten der Liebe Berlin / O. Bierbaum. – Leipzig, 1901.
23. Worringer, W. Fragen und Gegenfragen / W. Worringer. – München, 1956.
24. Kramer, H. The Erotic Style / H. Kramer // Arts. – New York, 1960.
25. Nietzsche, F. Die fröhliche Wissenschaft / F. Nietzsche; Werke in drei Bänden. – Bd. 2.
26. Po, Li Tai. Der Trinker im Frühling // Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik / H. Bethge. – Leipzig, 1907.
27. Po, Li Tai. Chinesisches Trinklied // Dehmel R. Aber die Liebe. Ein Ehemanns-und-Menschenbuch. – München, 1893.
28. Ernst, P. Trinklied // Der Wille zur Form. Neue Folge. In Verbindung mit Mitteilungen der Paul-Ernst-Gesellschaft. – № 10. – 1988.
29. Hamann, R. Der Impressionismus in Leben und Kunst / R. Hamann. – Köln, 1907.
30. Wagner, R. Tristan und Isolde / R. Wagner // Die Musikdramen. – Hamburg, 1971.
31. Koopmann, H. Krankheiten der Jahrhundertwende im Frühwerk Thomas Manns / H. Koopmann // Literatur und Krankheit im Fin-de-Siecle (1890–1914) / Th. Sprecher. – Frankfurt a. M., 2000.
32. Blume, B. Die Insel als Symbol in der deutschen Literatur / B. Blume // Monatshefte. – Wisconsin. – № 41. – 1949.

33. Dehmel, R. Jesus und Psyche. Phantasie bei Klinger / R. Dehmel // Gesammelte Werke. In 10 Bdn. – Bd. 2. Aber die Liebe. Ein Ehemanns-und-Menschenbuch. – München, 1893.
34. Fechter, P. Nietzsches Bildwerk und der Jugendstil / P. Fechter // Deutsche Rundschau. – 243. – 1935.
35. Bie, O. «Die Weber» / O. Bie // Neue deutsche Rundschau. – 5 Jg. – 1894.
36. Bab, J. Neue Wege zum Drama / J. Bab. – Berlin, 1911.
37. Schlaf, J. Neus aus Dingsda / J. Schlaf // Pan. – H. 1. – 1897.
38. Bierbaum, O. Eine empfindsame Reise im Automobil von Berlin nach Sorrent und zurück an den Rhein / O. Bierbaum. – Berlin, 1903.
39. Vorwort // Pan. – H. 1. – 1895.
40. Kulka, J. Theaterreform / J. Kulka // Freie Bühne. – № 3. – 1892.
41. Halbe, M. Zimmertheater / M. Halbe // Pan. – 1895.
42. Darge, E. Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900 / E. Darge. – Breslau, 1934.
43. Rothe, F. Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie / F. Rothe. – Stuttgart, 1968.
44. Michael, W.F. Über die Jugenddichtung Thomas Manns / W.F. Michael // Monatshefte. – Wiscontin. – № 37. – 1945.
45. Neumeister, E. Thomas Manns frühe Erzählungen. Der Jugendstil als Kunstformer im frühen Werk / E. Neumeister. – Bonn, 1978.
46. Quiguer, C. Heinrich Mann et l'art du Jugendstil: mysticisme et fantastique dans «Ist sie's?» / C. Quiguer // Etudes Germaniques. – № 26. – 1971.
47. Walter, R. Friedrich Nietzsche – Jugendstil – Heinrich Mann / R. Walter. – München, 1976.
48. Woltmann, S. Arno Holz. Wiederentdeckter Jugendstil / S. Woltmann // Civis. Bonn. – № 7. – 1965.
49. Vogeler, H. Erinnerungen / H. Vogeler. – Berlin, 1952.

А.А. СТРЕЛЬНИКОВА

ДРАМАТУРГИЯ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА: ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Нужно ли поднимать вопрос о проблемах исследования экспрессионистской драмы сегодня, когда сам экспрессионизм стал предметом изучения множества научных работ, признан исходным пунктом модернизма? Думаю, такая необходимость есть. Почти сто лет отделяют нас от экспрессионистской эпохи – за это время сместились исследовательские интересы, изменился ракурс изучения, и, в частности, иначе оценивается и анализируется драма и ее место в контексте движения.

Прежде всего, важен вопрос, насколько репрезентативна драматургия экспрессионизма для установления качественных и сущностных характеристик всего движения? Какую роль играла она в формировании экспрессионистской эстетики? Ведь Германия 1910-х годов была захвачена театрално-драматургической лихорадкой: за считанные годы появилось столько пьес, сколько не набралось бы, пожалуй, за целое предшествующее столетие. Воспользовавшись названием книги немецкого исследователя тех лет Юлиуса Баба, можно сказать, что художественными центрами Германии овладела «воля к драме» («Der Wille zum Drama»). Что же побуждало авторов писать для сцены, искать самовыражения в театральных формах? Современники много размышляли о драматургии. Можно назвать О. Мандельштама, А.В. Луначарского, С. Радлова; Ю. Баба, Б. Дибольда и др. Сами драматурги и театральные режиссеры оставили множество манифестов и программных высказываний о назначении драмы. Нет сомнений, наряду с поэзией драма была центром внимания тех лет. Сейчас ситуация иная: в Германии в 1960–80-х годах появилось несколько крупных работ о драматургии экспрессионизма, однако последние десятилетия не дали сколько-нибудь значительного притока научной информации и научного интереса. В России нет ни одной монографии, посвященной экспрессионистской драме, в отличие от лирики, о которой написано несколько статей, диссертаций и монографических исследований.

Одна из причин подобной культурной «забывчивости», пожалуй, – удивительная неоднородность движения, которая поражала и современников, и сегодняшних исследователей. Многие драматурги эпохи так или иначе были связаны с экспрессионизмом или отдельными приемами, или характером образности, общей интонацией. В.Л. Топоров в свое время предложил компромиссный термин «экспрессионистское десятилетие». Сегодня положение о «негетерогенности экспрессионизма» (Н.В. Пестова) стало общепринятым. Однако неоднородность не означает неопределенности или расплывчатости, и не позволяет до безграничности раздвигать круг имен писателей этого движения, втягивая в него авторов предшествующих литературных эпох.

Может быть, причина не слишком активного освоения драматургического наследия связана с сомнениями в его художественном уровне? Так, современник, поэт и переводчик Михаил Кузмин писал о

драмах экспрессионизма: «Производство – массовое и приблизительно однородное – несмотря на широту художественной идеологии: можно наблюдать общие приемы, драмы пишутся лихорадочно <...> Ряд имен замечательных и ни одного первый сорт» [1, с. 435]. Ни одного первый сорт?.. Возможно, современники продолжали мыслить доавангардистскими критериями искусства и творчества: так, наиболее ярких экспрессионистских драматургов спешили назвать новыми «шиллерами». Ждали нового Шиллера, нового Гёте, в крайнем случае нового Клейста. Но – теперь это очевидно – театр экспрессионизма выдвинул свои имена, ставшие классикой авангарда. Дело в том, что экспрессионистская драматургия обладает колоссальным суггестивным воздействием, она обращена не только к настоящему, но и к будущему. Вот почему не все современники распознали этот призыв. Неприятие экспрессионистами истории, которая довлеет над всяким свободным самовыражением и грозит любой художественный радикализм превратить в закономерный элемент исторической эволюции, побуждало их обращаться напрямую к будущему – создать такую образность и такой язык, такой культурный код, которые обогнали бы время. И сегодняшнего читателя не может не волновать это обращение, достаточно вчитаться в текст, чтобы ощутить его огромную энергию, сопоставимую по силе воздействия с мифологической.

Наиболее актуален вопрос о том, какие писатели являют собой «лицо» драматургического экспрессионизма – вопрос этот далек от разрешения. И каждый исследователь вынужден вновь на него отвечать. Проблема в том, что если сопоставить те имена драматургов, которыми мы оперируем сегодня, и те, о которых писали критики-современники, выясняется, что ряды их заметно, в разы, поредели. Остался некий неменяющийся «эшелон»: Рихард Зорге, Рихард Гёринг, Вальтер Газенклевер, Георг Кайзер, Эрнст Толлер, Фриц фон Унру, Людвиг Рубинер. Десятки авторов, о которых в свое время спорили, драмы которых публиковали и ставили, награждали премиями, не упоминаются сегодня совершенно – никем и нигде. Произвольность ли это отбора, связанная либо с политическими предпосылками в странах «победившего социализма», где преимущественное внимание уделялось общественно активным авторам, либо с другими, быть может, случайными причинами, или это исторически-художественная закономерность – вот что требует сегодня осмысления. В то же время в области поэзии заметен процесс возвращения забытых авторов (усилиями Н.В. Пестовой, которая, собственно, и ставит себе такую задачу: «введение в научный оборот корпуса неизвестных и неисследованных художественных текстов» [2, с. 172]).

Всегда есть вероятность, что «упраздняя» одни мифы, мы создаем другие. И здесь большое значение получает реконструкция духовно-эстетического облика эпохи. Есть ли смысл обращаться к мнению и научным изысканиям критиков экспрессионистской эпохи – тех, которые стали очевидцами этого явления? Несомненно, взгляды их отмечены некоторой сумбурностью, едва прикрытым удивлением, нередко работы носят идеологизированный характер. Но ценность таких работ как исторического документа и как наиболее свежего, непосредственного, еще не клишированного восприятия настолько очевидна, что не может быть проигнорирована. Выяснить, кого считали ведущими экспрессионистами-драматургами современники, значит, понять, что они вкладывали в понятие драматургического экспрессионизма. Это значит увидеть эпоху изнутри, когда ее революционный характер еще не был подвергнут научной систематизации, когда драма и театр – наиболее «живые» коммуникативные каналы – еще не были «вписаны» в исторический процесс, не имели своей страницы в книге литературной истории XX века.

Так, исторический интерес представляет статья отечественного ученого Роберта Куллэ, написанная в 1930 году. Петербургский профессор-преподаватель зарубежной литературы, несмотря на несколько идеологизированную лексику, необычайно смел в своих взглядах. Он не числился в советской России среди особенно благонадежных уже после того, как в 1924 году, занимая должность директора школы, отказался вывести детей на похороны Ленина. В конце концов он стал одним из первых убежденных противников большевистского режима. В 1934 году он был арестован, в 1938 году расстрелян.

Этот специалист в области литературы и театра утверждал, что экспрессионизм по своей художественной доктрине более всего связан именно с драматургией, которая способна воплощать абстрактные идеи в зримые сценические формы. «Может быть, поэтому – пишет он, – драматургия экспрессионизма и качественно и количественно богаче других видов искусства слова, а с другой стороны, ни в одном из них нельзя наблюдать более прозрачной линии развития форм идейного содержания экспрессионизма, как в драматургии» [3, с. 216].

Кого же он причисляет к экспрессионистам? «Образцом драматургии экспрессионизма» Куллэ считает пьесу «Нищий» Р. Зорге. В этом он как раз солидарен со многими исследователями, в том числе и сегодняшними. Мало кто сомневается в том, что драма берет исток от этого «немецкого Стриндберга», как именовали Зорге. Среди ведущих экспрессионистов Куллэ называет Фрица Дропа, Германа фон Бёттихера, Альберта Штеффена (ученика Р. Штайнера), Юлиа Мариуса Беккера, Фридриха Зебрехта, Виктора Курта Габихта, Альфреда Бруста, а в качестве наиболее яркого драматурга указывает Лео Вайсмента. Имена, о которых едва ли имеют представление современные литературоведы. И они причислены к лучшим, ведущим, образцовым! Присовокупить их к тем драматургам, экспрессионистский статус которых сегодня безоговорочен, или нет, вопрос неоднозначный, однако изучить эту драматургию в любом

случае необходимо. Тем более что влияние их на современников было весьма ощутимым. Так, например, Герман Эссиг дважды был удостоен драматургической премии им. Клейста (1913 и 1914), сотрудничал с Якобом ван Годдисом и Гервартом Вальденом, его пьесы ставили выдающиеся экспрессионистские режиссеры – Юрген Фелинг и Леопольд Йеснер.

В то же время Куллэ подчеркивает, что Кайзер, Газенклевер, Верфель, Унру, Толлер, Штернгейм «связаны с экспрессионизмом не кровными узами, а лишь точками совпадений собственных исканий с теоретическими постулатами поэзии "выражения", а для развертывания их идей «формы экспрессионизма сослужили сезонную службу» [3, с. 230].

В частности, Кайзера Куллэ относит к представителям «эпической драмы» (кстати, своим единомышленником называл Кайзера сам Брехт) [4, с. 27 – 28]. Стало быть, Кайзера исследователь «отдаляет» от экспрессионистов по принципу рационализма и интеллектуальности его «головных», «умственных» пьес. О философичности, холодной «кристалльности» произведений Кайзера упоминали и другие исследователи, и сами экспрессионисты (в частности, К. Эдшмидт). Что же становится в таком случае для исследователя признаками экспрессионизма? Значит, иррационализм, повышенная эмоциональность – то, что вскоре названо было «криком», «драмой крика», является обязательным симптомом движения. Кроме того, это мистицизм, «религиозно-мистическая экстастика в духе средневековья», «экстаз катастроф», нарочитость и «постановочность» пьес, хаотичность формы – «карусель чисто экспрессионистского хаоса»: сочетание бытовых, исторических и библейских сюжетов. В работах современников вообще поразительно высокочастотное слово «хаос» – именно как характеристика драматической структуры: таковы работы Ю. Баба, Б. Дибольда, книга которого называется «Анархия в драме» («Anarchie im Drama»).

Однако, в том-то и дело, что мистицизм, библейские образы, хаос, прерывистость, экстаз, «крик» – это еще не есть в сумме экспрессионистская драма. Все эти черты присущи духу эпохи, развеяны и рассеяны в самых разных текстах – и художественных, и теоретических. В такой стилистике пишут и сами авторы в манифестах, и даже исследователи. Метафорические, «взвихренные» тексты критиков тоже представляют собой определенное мифотворчество эпохи. Так, Макс Крелль пишет об экспрессионизме: «Труба Страшного суда призвала его для немедленного руководства...» [5, с. 73]. Мистика смерти, нарочитая искусственность и театральность, вкрапления восточной философии, аллегоризм, гротеск, переработка исторических сюжетов и другие, уже названные черты, – это общие явления, общий «почерк» 1910-х годов в Германии. «Почерк», свойственный и истинным католикам, и буддистам, и политическим писателям. Достаточно заглянуть в журналы того времени, в различные художественные сборники, в ежедневную прессу, чтобы в этом убедиться. В своем «чистом» виде эти черты перекочевали в немецкий кинематограф эпохи – в такие фильмы как «Носферату», «Голем» и другие, в которых в полной мере воплощены мистический гротеск, тема безумия, мрачная фантастика на фоне средневекового антуража.

Экспрессионисты, как представляется, пользовались элементами современного им языка, и вобрали, впитали эти элементы, приспособив их для создания собственного надвременного произведения.

Главные принципы драматургического экспрессионизма – это создать Нового человека и сотворить этот процесс рождения на глазах у зрителя, превратить драму в проповедь и призыв. Экспрессионистская драма мистериальна по своей природе. Это современная мистерия, таинство возвращения человека к себе – своему божественному истоку. Экспрессионизм немислим без драматургии, глубоко вживленной в театр, слившейся с ним – без этой старинной, сакральной формы, родившейся в церковной мессе и литургии. Повторы, круговая композиция, чередование замкнутых пространств и света – всё это необходимые атрибуты драмы, которые, по большому счету, нисколько не являются хаосом формы, а представляют собой запечатленный процесс рождения из хаоса повседневности обновленной и одухотворенной личности, обретение собственного пути и преодоления материи. Это пророческое притчевое послание, адресованное современникам и потомкам, обладающее особым ритмом. О драматургическом ритме много писал Лотар Шрейер, последователь Августа Штрамма, создатель универсальных, синтетических театральнo-драматических форм, творчество которого исследовано очень мало.

Если речь идет о таинстве, пророческом языке и обращении через время, соответственно, возникает вопрос о религиозной «принадлежности» экспрессионистской драмы и вообще о соотносительности ее с религиозным духом. Современники обращали на это немалое внимание. Да и нельзя не заметить, что пьесы изобилуют христианскими и ветхозаветными аллюзиями. Еще А.В. Луначарский отмечал, что едва ли мы найдем лучшую параллель драме, чем «в наиболее экстастических местах библейских пророков» [6, с. 12 – 13]. Экспрессионизм способен сотворить из Европы, считает Ф.М. Гюбнер, «замкнутую как в средневековье, почти религиозную общину» [7, с. 61]. М. Волчанецкий пишет о розенкрейцтерстве, оккультизме, идеях «всемирного братства» Е. Блаватской и свободных религиозных общин, образовавшихся под влиянием Р. Штайнера – так или иначе эти течения нашли отражение в экспрессионистской драме. На средневековые учения, еврейскую мистику, гностицизм, антропософию в качестве источников указывает Макс Мартерштейг. Современники находили параллели и в библейских апокрифах, и в каббале. Сегодня пишут обычно об общехристианских устремлениях экспрессионистов. Однако нельзя не отметить,

что экспрессионизм был не просто возрождением религиозности и богоискательства, но развивался в таких формах, которые не позволяют ограничить эти поиски рамками христианской ортодоксальной религиозности. Экспрессионизм был радикален во всем, и элементы мистицизма – мерцающий таинственный свет, излюбленные образы магического кристалла и светоносного стекла, – были направлены на преодоление реальности и материи, растворение ее в чистом духе. Кроме того, здесь Бог рождается в человеке, и это уже мироощущение, бесконечно далекое от канонического. Драмы словно пронизаны сумеречными лучами «заката» европейской цивилизации – чрезвычайно показательны названия «Судный день» (Беккер), «Всадники Апокалипсиса» (Вайсмантель), «Апокалипсический зверь» (Штеффен). Сакрализованные, притчевые тексты экспрессионистской драмы тяготеют к тому, чтобы принять на себя религиозно-мистические функции, и эта их черта объединяет всех авторов стремлением к преобразованию мира посредством духовной революции. Именно духовной и этической, что далеко не всегда приветствовалось, казалось бы, литературными коллегами: так, Маяковский весьма иронично назвал подобное мировоззрение «кайзертоллеровской рев-мистикой» [8, с. 63].

Вместе с тем, непосредственно с подобным «высоким накалом», серьезностью и трагизмом в драме экспрессионизма зачастую сочетается эксцентричность, ироническая саморефлексия – такие примеры можно найти в пьесах Кайзера, Верфеля, Крауса, Толлера. Так, Луначарский упрекал Кайзера в тяготе к «базарному» буму, к «фиглярству» и эксцентричности. Все это, вместе с «кувыркающимся сюжетом», делает автора подобным «эстраднику большого мюзик-холла». Некоторые элементы варьете, кабаре действительно зримо проникали в драматургию позднего (послевоенного) экспрессионизма. Упомянутое сочетание порой делает драму в глазах некоторых исследователей несколько несуровой, даже «нелепой». А ведь это и самоирония, какую обычно не ждут от экспрессионизма, и стремление связать мистику и карнавал, к чему стремились и театральные режиссеры в своих постановках. Кроме того, в послевоенной драме наблюдается постепенный процесс десакрализации – как единичный герой-поэт здесь окружен толпой, так и сама драматургия все более тяготеет к выходу за пределы сцены, образно говоря, на площадь. Поздняя драма сближается с политическим театром и его достаточно агрессивными художественными приемами и эффектами. Так, немецкий драматург-коммунист Карл Витфогель писал, что скетч, массовое представление, в которые вкраплены музыка, пение, элементы кукольного театра и сатирический гротеск дадут возможность создания политического театра-кабаре. Наиболее явственно, хотя и отнюдь не всепоглощающе, эти элементы проникли в экспрессионистскую драматургию Эрнста Толлера. Эту эксцентрику неверным было бы намеренно исключать из экспрессионистской эстетики, как не укладывающуюся в определенные представления о ней или как нечто случайное. Ведь экспрессионистская драма вобрала в себя игровую природу театра и сценичность.

И если речь идет о драматургии, то изучение ее вне театра представляется проблематичным и даже малопродуктивным. Сами драматурги ориентируются на визуальное восприятие своего произведения – пьесы изобилуют немymi сценами, подробными ремарками, наличием двухплановой перспективы, активным введением танца, пантомимы. Корнфельд, Шрейер, Газенклевер и др. пишут указания актерам, создают собственные проекты обновления театра, а некоторые, как Кокошка, даже выступают в качестве режиссеров собственных пьес. Тем более, интерес профессиональных режиссеров, работающих в экспрессионистской эстетике, был к этим пьесам очень и очень велик. И «революция театра», к которой призывал Георг Фукс, свершилась непосредственно под воздействием нового типа драматургии – экспрессионистской драматургии, которая способствовала выработке нового театрального языка. Для исследователя важно не точное воспроизведение и описание сценографии спектаклей, а изучение творческого диалога драматурга и режиссера, который позволяет «высветить» и визуализировать общий замысел и его нюансы. В немецком экспрессионизмоведении мало кто исключает вопрос театрального воплощения пьесы из своего исследования. У нас, пожалуй, внимание этой проблеме уделяли только современники драматургов-экспрессионистов, среди которых особое место занимает театровед Алексей Александрович Гвоздев. Критически анализируя отечественную постановку пьесы «Газ» Кайзера (К.П. Хохлов, БДТ, 1923), исследователь значительно проясняет идею драматурга, в данном случае исходя «от противного», то есть того художественного оформления, антуража спектакля, который противоречит смыслу кайзеровской драмы. Собственно, в драме Кайзера «Газ» автор через изображение индустриальной цивилизации ставит вопрос о механизации культуры, о подавлении свободного духа машиной и автоматизмом существования. Гвоздев акцентирует внимание на красочном, затейливо сконструированном колесе, которое на протяжении всего спектакля торжественно возвышалось над сценой. Выполненное эстетично и со вкусом, это яркое и праздничное колесо вступало в противоречие с концепцией Кайзера [9].

Также трудно отказаться от исследования взаимодействия немецких драматургов и отечественных режиссеров: среди тех, кто осуществлял постановки в России, можно назвать Вс. Мейерхольда, его ученика В. Федорова, С. Радлова, Л. Курбаса, К. Марджанова. Это благодатный материал, без которого не

составляется полная картина экспрессионистской драмы и ее воздействия на художественную жизнь современников разных стран.

И, наконец, болезненная проблема для каждого исследователя: сегодня экспрессионистские драмы в России не переиздаются, не переводятся и не ставятся. Фактически в современном культурном пространстве никакой рецепции, кроме научной, наблюдать не приходится. Но и в Германии ситуация почти такая же. После войны процесс «возвращения» экспрессионистской драмы был очевиден, заговорили даже, в частности Манфред Дюрцак, о ее «ренессансе». Но сегодня об этом не может быть и речи, хотя в начале 1920-х годов драмы ставились по всему миру, в том числе Японии, Австралии, Мексике.

Таким образом, важно освободиться от целого ряда общих мест, обратиться к программным документам эпохи, к ее театрално-драматургическим поискам, а также дополнить анализ этого явления забытыми именами, которые не только дадут более объемную и многостороннюю картину, но и помогут четче сформулировать сущностные черты драматической концепции экспрессионизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузмин, М. Пафос экспрессионизма / М. Кузьмин // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика; сост. В.Н. Терехова. – М., 2005.
2. Пестова, Н.В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики / Н.В. Пестова // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. – Т.1. – М., 2004.
3. Куллэ, Р. Драматургия современной Германии / Р. Куллэ. // Этюды о современной западно-европейской и американской литературе. – М.Л., 1930.
4. Брехт, Б. Театр [Пьесы. Статьи. Высказывания]. В 5-ти томах / Б. Брехт. – Т. 5/2. – М., 1965.
5. Крелль, М. О новой прозе / М. Крелль // Экспрессионизм; под ред. Е.М. Браудо. – Пг.-М., 1923.
6. Луначарский, А.В. Предисловие / А.В. Луначарский // Кайзер Г. Драмы. – М., 1923.
7. Гюбнер, Ф.М. Экспрессионизм в Германии / Ф.М. Гюбнер // Экспрессионизм; под ред. Е.М. Браудо. – Пг.-М., 1923.
8. Маяковский, В.В. Наша словесная работа / В.В. Маяковский. Полное собр. соч. в 13 тт. – Т.12.; под общ. ред. Л.Ю. Брик и М. Беспалова. – М., 1937.
9. Гвоздев, А.А. Из истории театра и драмы / А.А. Гвоздев. – Пб., 1923.

В.Д. СЕДЕЛЬНИК

ТРИ ВЕКТОРА ПОЭЗИИ ФРАНКА ВЕДЕКИНДА

Считается, что Франк Ведекинд (Frank Wedekind, 1864–1918) был прежде всего деятелем театра – драматургом, актером, постановщиком собственных произведений; все остальное, чем он занимался, может быть, менее интенсивно, прежде всего поэзия и проза, находится как бы на периферии его творческих усилий и не поднимается до уровня его драматургии. Если говорить о прозе, то, вероятно, с этим можно согласиться. И по объему, и по характеру стиливых примет она и впрямь занимает в его творческом наследии весьма скромное место. Другое дело поэзия. Она сопровождала его с ученических лет до конца жизни, причем без перерывов, случившихся – после преследовавших его неудач с постановкой пьес – до конца жизни. Он был не Schriftsteller, не Dramatiker, а именно Dichter в том широком значении, которое немцы вкладывают в это слово, то есть был поэтом и в прозе, и в драматургии, тем более что некоторые его драмы («Камень мудрых» – «Der Stein der Weisen», 1909; «Геракл» – «Herakles», 1917 и др.) написаны в стихах. Много стихотворных вкраплений почти во всех его драмах, включая самые знаменитые (например, «Пробуждение весны» – «Frühlings Erwachen», 1891). Немало их и в прозаических произведениях («Княгиня Русалька» – «Die Fürstin Russalka», 1905). Причем в поэзии, как и в драматургии, он был фигурой крайне противоречивой, в чем-то загадочной, дерзкой и для своего времени новаторской. Как и все творчество, поэзия Ведекинда тоже несла в себе те новшества, которые стали осознаваться как необходимые и неизбежные только с утверждением в литературе и культуре открытий модернизма и авангардизма. Ведекинд генерировал энергию новизны, обновления – времени, морали, культуры, искусства, жизни. Он был виталистом в ницшевском, не лишенном тайного трагизма, смысле, живым воплощением «жизненной философии», впрочем, далеким от какого бы то ни было философствования, тем более абстрактного. От его личности, как и от его пьес и стихотворений, исходило не ожидание, как у натуралистов, а требование – громкое, во весь голос, с эмоциональным нажимом – требование нового подхода к меняющейся на глазах действительности. Об этом весьма экспрессивно написал в 1914 году Хуго Балль (в ту пору будущий дадаист еще был приверженцем экспрессионизма): «Стоило Франку Ведекинду выйти на сцену – и – черт возьми! – все другие рядом с ним смотрелись, как падающие кегли.

Их просто не существовало. Для нас это было потрясением: *Voilà! Вот он!* Его пьесы утвердились на сцене. В одночасье обрели жизнь. Разногласие между художником и его творением обернулось полным единством. Его дыхание обжигало. Его темп захватывал. От его фанатизма вибрировала сцена, что удавалось, пожалуй, только танцовщику Нижинскому. Три ипостаси объединились на сцене в одной личности: фанатик, поэт и трибун. То, что прежде было делом театральных канцелярий и издательских редакций, становилось делом – и уделом общественности. Написанное оживало, проклинали, кровоточило, неистовствовало, вопило – в лицо нам и заодно государственным, общественным, религиозным и моральным авторитетам» [1, S. 15 – 16. – Здесь и далее перевод мой. – В. С.]

Баллю вторил в некрологе на преждевременную смерть Ведекинда молодой Берт Брехт: «Входил ли он в зал, где шумели сотни студентов, или выходил на сцену в присущей ему позе, слегка наклонившись и выпятив четко очерченный твердый лоб, чуть неуклюже и угрожающе, сразу устанавливалась тишина. <...> Пару недель тому назад он хриловатым голосом пел в кафе «Бонбоньерка» свои песни под гитару, несколько монотонно и весьма неумело: никогда еще я не был так потрясен и восхищен. <...> Особое очарование придавали этому человеку его колоссальная жизненная сила, его энергия, позволявшая ему, осыпая бранью и насмешками, создавать нестигаемую песнь любви к человечеству. Казалось, он не подвержен смерти. <...> Вместе с Толстым и Стриндбергом он принадлежал к великим воспитателям новой Европы. Величайшим творением Ведекинда была его личность»¹ [2, S. 8 – 9].

Франк Ведекинд родился 24 июля 1864 года в Ганновере, беззаботное детство провел в старинном замке Ленцбург, что в швейцарском кантоне Ааргау. Его отец, состоятельный врач либерально-демократической ориентации, окончательно покинул ненавистную ему бисмарковскую Германию в 1872 году. До этого он в молодости десять лет прослужил придворным врачом турецкого султана, по возвращении на родину занимался политической деятельностью и однажды уже эмигрировал из Германии, разочарованный поражением революции 1848 года, жил некоторое время в Америке, в Сан Франциско, где разбогател и женился на немецкой актрисе вдвое моложе себя. Юный Ведекинд (родители дали ему имя Бенджамин Франклин – в честь знаменитого американского ученого-просветителя) рос в открытой, либеральной атмосфере родительского дома, в стороне от центров немецкой политической и культурной жизни. Их влияние он ощутил позднее. Но с возрастом на его формировании сказался внутренний распад семьи стареющего отца, становившегося все более ворчливым, придирчивым и чудаковатым. Гимназист Ведекинд тяжело переживал семейные неурядицы, вызревавшие в старинном замке, на фоне прекрасной швейцарской природы. К тому же в первые годы учения он ощутил на себе контраст между вольной «естественной» жизнью своего детства и гнетом общественных предписаний. В нем рано проснулась тяга к творчеству, в основу которого с самого начала легло изображение и преодоление этого контраста. Он зачитывался поэзией Гейне, сам с тринадцатилетнего возраста сочинял стихи и драматические фрагменты, был душой сложившегося в гимназические годы «*Senatus poetikus*», «поэтического сената», в который входили его близкие друзья, среди них Оскар Шиблер и Адольф Фёгтлин, ставший впоследствии известным швейцарским писателем.

Некоторое время юный Франклин находился под влиянием пессимистической философии Эдуарда фон Гартмана, затем его увлекла «веселая наука» Фридриха Ницше. Уже в первых поэтических и драматических опытах Ведекинда намечаются его сквозные темы: столкновение естественной жизни с моральными нормами и общественными установлениями, эгоизм как главенствующий инстинкт и принцип человеческого поведения, распад отношений между людьми (с этим он столкнулся в собственной семье), тоска по дружбе. И, разумеется, любовь, раскрепощение плоти. Юный «эротоман» не просто противопоставлял плоть духу, он был убежден, что «у плоти собственный дух». Разрабатываемая им «теория эгоизма» подтолкнула его к выводу, что и почитание Бога есть не что иное, как любовь к собственной персоне. В 1881 году он писал Фёгтлину о своем превращении «из христианина в неверующего скептика» [3, S. 29]. Он яростно отстаивал свою теорию эгоизма, в том числе и дома, в кругу семьи, и полагал, что она способна «опрокинуть» любую мораль. Но в то же время утверждал, что такого рода «аморализм» должен подчиняться закону любви к истинной морали. Поскольку в реальной жизни такой морали не находилось места, то пессимистически настроенные участники «поэтического сената» в поисках избавления от «мировой скорби» приходили к мысли о самоубийстве как возможном выходе из неразрешимого противоречия. Но молодость брала свое, и кажущаяся безысходность чаще всего выливалась в протест против унылой повседневности, в желание жить и наслаждаться жизнью «вопреки всему» (позже этот опыт юного «фанатика истины» найдет воплощение в трагедии «Пробуждение весны»). Деля всех людей на «спиритуалистов» и «сенсуалистов», Ведекинд без колебаний встает на сторону последних.

В 1884 году, после короткого изучения языков и литературы в Лозанне, Ведекинд по настоянию отца записывается на юридический факультет в Мюнхене. Но его неудержимо тянут к себе литература, живопись, музыка, театр, и он втайне от отца целиком отдается этому влечению. Узнав о поведении сына,

¹ Некролог появился в газете «*Augsburger Zeitung*» 12 марта 1918 года.

отец лишает его финансовой поддержки. Более полугода привыкший к беззаботной жизни Ведекинд вынужден сам зарабатывать себе на хлеб, занимается журналистикой, рекламирует изделия одной цюрихской фирмы. Но все попытки утвердить себя на поприще литературы заканчиваются крахом, и осенью 1887 года отчаявшийся Ведекинд униженно просит отца о прощении и получает возможность закончить юридическое образование. Однако через год отец неожиданно умирает, Ведекинд, оказавшись наследником довольно значительного состояния, круто меняет свою жизнь: прерывает учебу и целиком отдается литературе и наслаждениям.

Как писатель Ведекинд складывается, тесно общаясь во время пребывания в Цюрихе с натуралистами – драматургом Герхардом Гауптманом, его братом, физиологом и прозаиком Карлом и поэтом Карлом Генкелем. Но именно в этом кругу он становится анти-натуралистом. Когда вышла в свет вторая, написанная в натуралистическом ключе драма молодого Гауптмана «Праздник мира. Семейная катастрофа» («Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe», 1890), Ведекинд был потрясен предательством приятеля, использовавшего его «душевные излияния» о конфликтах в родительском доме, и ответил комедией «Дети и глупцы» («Kinder und Narren», 1891), в которой вывел Гауптмана в образе литератора-педаанта, заносащего в записную книжку все увиденное и услышанное, чтобы потом препарировать в духе своих представлений о наследственности и среде. «Ум человека – вот мои подмостки, фантазия – мой лучший режиссер», – таким был ответ Ведекинда. Он хотел создавать не «примитивное филистерское искусство», описывающее – с той или иной мерой критики и протеста – разные формы общественного принуждения, он – и в поэзии, и в драме – требовал активного сопротивления обстоятельствам и анализа, идущего рука об руку с «реально-психологическими наблюдениями» над зовом природы и плоти, требовал, заметим, еще до того, как появился и получил распространение психоанализ. Эпиграфом к своей пьесе, написанной в пору расцвета натурализма, он поставил слова: «Реализм заставил тебя забыть о человеке. Возвращайся к природе!». Под «реализмом» Ведекинд, само собой, имел в виду натурализм. Идея над страстью натуралистов наблюдать, подсматривать за своим объектом – человеком, Ведекинд писал: «Когда реализм изживет себя, его представители станут зарабатывать себе на хлеб службой в тайной полиции». Его идеал – не подсматривать за жизнью, а быть в ее гуще, жить. «Реалист живет, чтобы сочинять... Истинный поэт творит, потому что живет, любит, радуется жизни... истинный поэт – это и есть совершенный человек под солнцем» [3, S. 39].

Натуралистическое искусство неприемлемо для поэта и драматурга Ведекинда еще и потому, что оно лишено чувства юмора, сторонится веселой, а нередко и злой шутки. Именно шутка, по словам Пауля Корнфельда, известного критика и одного из теоретиков экспрессионизма, была «центральным моментом творчества Ведекинда. Он любил шутку, почти по-мальчишески любил парадокс и гротеск... В Ведекинде было нечто такое, что любые образы, любые мнения, все, что ищет выражения, перемешивалось, перемальвывалось, видоизменялось до тех пор, пока не представало в костюме клоуна. Но это был клоун, который одним глазом смеялся, а другим плакал. Это была шутка кровоточащего, это был парадокс обозленного человека» [2, S. 54].

Надо сказать, Ведекинд не просто любил шутку и постоянно использовал ее в своих стихах – причем не только сатирических, но и любовных, а также в комедиях и фарсах; он пытался осмыслить ее роль и место в искусстве вообще. У него есть даже своего рода теоретический труд на эту тему – «Шутка и ее родня» («Der Witz und seine Sippe», 1887), в котором он полушутя-полусерьезно рассуждает о шутках удачных и дурных, невинных и фривольных, об отличии шутки от юмора и сарказма, о национальных особенностях шутчества, парадокса, гротеска у немцев и французов, о шутке в быту и в искусстве. Это была попытка обосновать ситуации, когда «рту хочется смеяться, а глазам плакать, но так как они мешают друг другу исполнить свое намерение, то в результате губы растягиваются в легкую ухмылку, а внутренние концы бровей чуть заметно поднимаются вверх» [4, S. 149]. То есть ведекиндовский «смех сквозь слезы» – это не просто столкновение и борьба противоположных чувств, а еще и обдуманый художественный прием, которым он часто пользовался в своей поэзии и драматургии.

Собственно, вся поэзия Ведекинда – поскольку речь сейчас именно о ней – насквозь иронична, саркастична, гротескна, пронизана шуткой, за которой скрывается (а иногда и прорывается наружу) трагическое ощущение, что такова жизнь, таковы люди, так устроено человеческое сообщество, и никакие кардинальные изменения тут невозможны. Важнейший принцип творчества Ведекинда – дезиллюзионизм, сомнение в пользе прекраснотушных мечтаний и начинаний.

О своей поэзии, как лирической, так и сатирической, Ведекинд отзывался неодобрительно (отрывала от театра) и объяснял необходимостью выступлениями в кабаре зарабатывать на хлеб насущный, а также принуждением со стороны Альберта Лангена, любителя всякого рода сенсаций, поднимавших тираж его изданий, прежде всего журнала «Симплициссимус»². Надо, однако, признать, что в куда большей

² Свои отношения с А. Лангеном Ведекинд в сатирическом свете изобразил в комедии «Оаха» («Oaha», 1908), новый вариант – «Гиль Ойленшпигель» (1916).

степени, чем «принуждения» издателя, в яркой и острой поэзии Ведекинда находила не менее адекватный, чем в драмах, выход его собственная натура художника и человека.

Стихотворное наследие Ведекинда принято делить на три группы: стихотворения и баллады в духе уличных и балаганных певцов, любовную (в ведекиндовском понимании) лирику и злободневные сатирические стихотворения, написанные для вышеназванного журнала. Соответственно и питательной почвой для нее были три источника: балаганная поэзия (Bänkellied, Moritat), лирика кабаре и поэзия Генриха Гейне, а также сама жизнь, из которой поэт черпал сюжеты и мотивы своих стихотворений и песен.

Как известно, уличная, балаганная поэзия в Германии берет свое начало в XVI веке и продолжает жить вплоть до конца XIX века, Бродячие певцы, выступая на рынках, городских площадях и улицах, во время религиозных праздников, рассказывали в своих неприязательных песенках о политических событиях, разного рода происшествиях, преступлениях, катастрофах и т.д., сопровождая свои речитативы игрой на шарманке, а также (не всегда) демонстрацией лубочных картинок и завершая представление обязательным нравоучением. В этом широко распространенном жанре Ведекинд пробовал свои силы еще в гимназические годы. Но у него, в отличие от песенок уличных исполнителей, на первом месте чаще всего было не нравоучение, а обличение. Или просто констатация порочной человеческой природы. Таково стихотворение «Ильза» («Ilse»), как бы подготавливающее жизненную философию героини его трагедий Лулу:

Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren,
Ein reines unschuldvolles Kind,
Als ich zum erstenmal erfahren,
Wie süß der Liebe Freuden sind.

Er nahm mich um den Leib und lachte
Und flüsterte: O welch ein Glück!
Und dabei bog er sachte, sachte
Den Kopf mir auf den Pfühl zurück.

Seit jenem Tag lieb ich sie alle,
Des Lebens schönster Lenz ist mein.
Und wenn ich keinem mehr gefalle,
Dann will ich gern begraben sein.

(Я была пятнадцатилетним ребенком, чистым, невинным ребенком, когда впервые узнала о сладких радостях любви. Он обнял меня за талию, засмеялся и прошептал: «Какое счастье!» и медленно, нежно уложил мою голову на подушку. С тех пор я люблю их всех, прекраснейшая весна жизни – моя, и когда я перестану им нравиться, пусть меня лучше зароят в землю.)

Автор рассказывает о «грехопадении» девочки отстраненно, ничем не проявляя своего отношения к случившему и не давая ему оценки, а лишь констатируя нечто вполне естественное и обыденное. В жанр уличной песенки у него вплетаются элементы иронической и сатирической поэзии Гейне. Одновременно в его стихах стирается грань между балаганной поэзией и куплетами для кабаре и варьете. После нескольких неудачных попыток в самом начале XX века практика кабаре, ночных увеселительных заведений, утверждается и в Германии. В 1901 году в Мюнхене открылось кабаре «Одиннадцать палачей» («Elf Scharfrichter») по образцу парижских «Chat noir» и «Mirliton», завсегдаем которых, живя в Париже, был Ведекинд. Вслед за ним кабаре появились и в других городах Германии. И непременным участником в них был бард Ведекинд. Опираясь на богатейший опыт парижских кабаре, он становится «первым выдающимся немецким кабареистом» и, благодаря высокому качеству стихов, – «первым классическим немецким шансоном» [5, S. 19 – 21]. В его песнях и шансонах за внешне деловитым изложением события или наигранным сочувствием к преступникам и их жертвам кроются ироническая провокативность и резкое обличение моральной неустойчивости бюргера, втайне примеряющего на себя личину злодея. Он пишет стихи с «двойным дном»: холодная отстраненность – лишь первый слой, второй, глубинный – гротеск, иногда, как в стихотворении «Убийца тети» («Tantenmörder»), внушающий ужас. Юный душегуб, зарезавший в надежде разжиться деньгами и драгоценностями собственную тетю, пытается разжалобить судей: мол, в дряхлой, больной тете и без того не было жизни, он же – воплощение требующей своего молодости, что подчеркивается двукратным повторением слова «юность»:

Всего лишь я старую, хилую тетю
Зарезал, как свинью.
Вы же, о судьи, вы предаете
Смерти цветущую юность, юность мою.
(Перевод мой. – В. С.)

Или вот не менее знаменитая песня «Бригитта Б.», почти баллада, рассказывающая о юной продавщице, которая, как и «Ильза», была «невинна, нежна, застенчива, мила», но «из сострадания» к пришедшему ей в любви прохиндею отдалась ему и, следуя зову плоти, позволила обчистить дом богатой хозяйки. И здесь в финале нет ни поучения, ни прямого осуждения:

Что это?! Связь с преступной шайкой?
А, может, поворот в судьбе?
Но, чтоб не встретиться с хозяйкой,
Сбежала прочь Бригитта Б.

Позавчера ее поймали.
Дурная кончилась игра,
Почти забавная вначале...
Любовник схвачен был вчера.
(Перевод Л. Гинзбурга)

В оригинале нет оценки содеянного («дурная игра»), но она, как почти всегда у Ведекинда, напрашивается сама собой.

Учившийся в юности игре на скрипке, флейте и гитаре, Ведекинд с годами стал страстным гитаристом и сам сочинял музыку к своим стихам, используя уже известные мотивы и ритмы. Эффект от исполнения им таких своих песен (кроме названных выше, «Вендла», «Бедная девушка», «Целомудрие», «Лулу» и др.) достигался во многом благодаря личности певца. Он исполнял свои сочинения ярко и яростно, хотя и не прямо, но недвусмысленно обличая ханжество записных моралистов и проповедников. Генрих Манн писал, что выступления Ведекинда-кабаретиста в 1901–1905 годах «были чем-то невиданным, почти пугающим... Перед изысканной публикой той эстетизированной эпохи выходил с перевязанной ленточкой гитарой в неуклюжих руках прошедший огни, воды и медные трубы человек... Мелкие шажки: «я иду, никуда вам от меня не деться», приземистая фигура, резко очерченная голова с профилем Цезаря, низко опущенный лоб, обрамленный щеточкой коротко подстриженных волос и предвещающий беду. Но глаза, непонятно почему, заговорщицки вспыхивают, потом вдруг, полные тоски, гаснут. Раздражающее брэнчанье гитары, затем песня. Резкий, пронзительный, носовой голос – но в многозначительных паузах певец изгибается и корчится под грузом своих тайных мыслей» [6].

Лирика Ведекинда, собранная им самим в сборник «Четыре времени года» («Die vier Jahreszeiten», 1905), разумеется, не исчерпывается подражаниями песенкам уличных певцов или куплетам, исполняемым в кабаре, хотя именно эта линия нашла своих продолжателей (через «зонги» Брехта) в XX веке. Многообразие выразительных средств и приемов, заимствованных из разных источников, а также почти постмодернистская вариативность и интертекстуальность песенной лирики Ведекинда не позволяют свести ее к какой-либо одной стилиевой «парадигме». Преобладающая ее тема – извечное «серьезное» искусство и наука любви, этого «небесного дара», обладающего огромной «земной силой». Это признание он делает не сам, а вкладывает его в уста своей трагической героини Лулу:

Ich liebe die Liebe, die ernste Kunst,
Urewige Wissenschaft ist,
Die Liebe, die heilige Himmelsgunst,
Die irdische Himmelskraft ist.

Некоторые толкователи лирики Ведекинда сводили «жизненную философию» художника исключительно к проповеди свободной любви и половой распущенности, забывая, во-первых, о других сторонах его творчества, в том числе и поэтического, о чем пойдет речь ниже, и, во-вторых, о том, что его принципом было балансирование между плотью и духом. Он понимал, что абсолютизация одного из компонентов противоречивого диалектического единства неизбежно оборачивается крахом. И роковая власть любви, и ее высокомерное отрицание заводят протагонистов многих его пьес в жизненный тупик, из которого находит выход только тот, кто обладает достаточной гибкостью, чтобы приспособиться и жить «вопреки всему». Всякий раз герои с разнонаправленными устремлениями в конечном счете вынуждены признать, что они находились во власти иллюзии. Так, владелец публичного дома из одноактной пьесы «Пляска смерти» («Totentanz», 1905) вначале объявляет себя страстным апологетом чувственных наслаждений. «Чувственное наслаждение – это луч света, небесный цветок, оно единственное ничем не омраченное счастье, единственная чистая, истинная радость, которую дарит нам земная жизнь». А в финале он же приходит к выводу, что воспевавшееся им чувственное наслаждение – «всего лишь дьявольская живодерня, сатанинская скотобойня, как и все остальное земное бытие». Да и свою главную героиню – соблазнительницу Лулу Ведекинд делает символом несущей в себе смертельную угрозу власти эроса, хотя поначалу откровенно ею любовался.

Ее призванье – горе причинять,
 Ловушки ставить, мучить, совращать
 И убивать, следов не оставляя.
 (Перевод М. Ваксмахера)

Эту особенность позиции поэта подметил в своей статье о нем (1908) Л. Троцкий, выступавший в начале прошлого века как революционный писатель и публицист, и заклеил ее как трусость и поражечество: «Ведекинд проделал внутреннюю эволюцию... замечательную по своей определенности и социально-психологической типичности. Плотский эстетизм и социальный цинизм, как предпосылка и результат всех его душевных опытов, исчерпал до дна свое содержание и перешел в свою противоположность. Трусливым мистиком стал дерзкий отрицатель!» [7].

Это была месть за то, что Ведекинд, вопреки ожиданиям некоторых нетерпеливых натур у себя на родине и за рубежом, не стал революционером, ниспровергателем столь нелюбимого им общественного устройства. Проницательный художник счел такую перспективу еще одной иллюзией и предпочел оставаться «в маске», за что, видимо, и был назван мистиком. Он временами и сам называл себя «человеком в маске» (*der vermummte Herr*), он был загадкой не только для современников, но и для близких ему людей. Неудивительно, что разгадать его не удалось и Троцкому... Любовную лирику Ведекинда нельзя рассматривать только с точки зрения личных пристрастий «эротомана»: его понимание любви, по признанию многих исследователей (М. Хан и др.), включает в себя, помимо действительно яркой эротики, также этические, нравственные и общественно-политические аспекты (демократия, свобода). Проповедуемая им раскованность чувств дала мощный импульс литературе XX века. Но, как и все творчество Ведекинда, его любовная лирика, бесконечно далекая от немецкой «задушевности» (*Innerlichkeit*), тоже не лишена иронических и сатирических, а то и просто шуточных черт, как, например, в песне «Ах, что за ножки, черт возьми» из короткой группы стихотворений, включенных в раздел «Зима»:

Вот юность, свежесть, красота
 Шагает мимо, черт возьми,
 Но как внутри она пуста
 И как бездушна, черт возьми!
 (Перевод мой. – В. С.)

Недаром это стихотворение охотно включали в свой репертуар дадаисты в цюрихском «Кабаре Вольтер».

Особую, третью, группу в поэтическом наследии Ведекинда составляют стихотворения, которые он под разными псевдонимами печатал в журнале «Симплициссимус». Чаще всего это были злободневные сатирико-иронические отклики на те или иные общественно-политические события. Ведекинд не включал эти стихи в собрания своих сочинений, считая их «художественно незначительными». Действительно, в «эстетизированную» эпоху *fin de siècle* они «серьезной» критикой именно так и воспринимались. Пронизанные духом антимилитаризма, антимонархизма и антinationализма, они вызывали откровенную ярость властей (как, например, стихотворение «На святой земле» («*Im Heiligen Land*»), в котором поэт в язвительно-издевательском ключе «освещал» поездку молодого императора Вильгельма II в Палестину, за что и поплатился заключением на полгода в крепость Кёнигштайн). В балладе «О германском флоте» («*Von der deutschen Flotte*») Ведекинд ставит под сомнение стремление к величию государства за счет непомерных расходов на строительство военных кораблей, когда большинство народа вынуждено продавать каждый пфенниг. Стихотворение «Реакция» («*Reaktion*») – язвительный выпад против запрета продавать журнал «Симплициссимус» на железнодорожных вокзалах. В балладе «Нисхождение Бисмарка в ад» («*Bismarcks Höllenfahrt*») объединение Германии представлено как освобождение немецкого обывателя от последних остатков свободы, за что «железный канцлер» удостоился похвалы самого Люцифера.

Ведекинд внимательно следил за настроениями в обществе, за экспансионистскими замыслами властей, чреватых трагическими последствиями для народа, с либерально-демократических позиций разоблачал манипуляции общественным мнением, слияние интересов цензуры, полиции и судебного аппарата. Его написанные «на случай» сатирические стихи не теряют своей актуальности и по сей день, причем не только (и, может быть, не столько) для современной Германии.

Таким образом, три ипостаси поэтического облика Ведекинда – кабаретиста, лирика и сатирика, три вектора его стихотворного наследия, дополняя друг друга, создают образ поэта, отнюдь не заикленного на «эросе», как долгое время считалось как в самой Германии, так и в России, а открытого широкому кругу проблем, волновавших и продолжающих волновать человечество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ball, H. Wedekind als Schauspieler / H. Ball // Der Künstler und die Zeitkrankheit. – Frankfurt am Main, 1988.
2. Seehaus, G. Frank Wedekind in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / G. Seehaus. – Reinbek bei Hamburg, 1974.
3. Hahn, M. Frank Wedekind. Leben und Werk / M. Hahn // F. Wedekind. Werke in drei Bänden. – Bd. 1. Dramen. – Berlin, 1969.
4. Wedekind, F. Der Witz und seine Sippe / F. Wedekind // Prosa. Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe. – Berlin und Weimar, 1969.
5. Hahn, M. Einleitung / M. Hahn // F. Wedekind. Ich hab meine Tante geschlachtet. Lautenlieder und Simplicissimus-Gedichte; Hrsg. und eingeleitet von M. Hahn. – Berlin, 1966.
6. Mann, H. Gesammelte Werke / H. Mann.
7. Троцкий, Л. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/trot1499.htm>.

В.М. ТОЛМАЧЁВ

О ЯКОБЕ ВАССЕРМАННЕ И ЕГО РОМАНЕ «КАСПАР ХАУЗЕР, ИЛИ ЛЕНОСТЬ СЕРДЦА»

Якоб Вассерманн (Jacob Wassermann) родился 10 марта 1873 года в Фюрте (возле Нюрнберга) в обедневшей немецко-еврейской семье. Его предки жили во Франконии (с 1803 года части Баварии) около пяти столетий. После смерти матери Якоба, Генриетты Штрауб (1850–1882), его отец, Адольф Вассерманн (1844–1901), вторично женился. Уже мальчиком Якоб не чувствовал связи с еврейской общиной. Симптоматично, что герой его юных лет – философ Бенедикт Спиноза, за вольнодумство некогда отлученный навсегда от амстердамской синагоги. Окончив Королевскую баварскую реальную школу в Фюрте (1883–1889), Вассерманн на протяжении двух лет по настоянию отца безуспешно пытался заняться коммерцией у дяди в Вене. Побывал он и на годичной военной службе (Вюрцбург, с октября 1891 года). В 1892–1894 годах Вассерманн – канцелярист в Нюрнберге.

После увольнения с работы переписчика во Фрайбурге в марте 1894 года молодой человек испытывал крайнюю нужду, скитался по Германии, Швейцарии и в конечном счете нашел приют в Мюнхене, где обрел покровителя в лице писателя-сатирика, журналиста Эрнста фон Вольцогена (1855–1934). Этот будущий основатель популярного берлинского кабаре «Юбербреттль» взял Вассерманна, который уже начал писать (автобиографически окрашенная новелла «Ты спишь, мама?», 1894), в литературные секретари, приобщил к профессиональному литературству. В это же время Вассерманн открыл для себя романы Ф.М. Достоевского, чей идеализм произвел на него сильнейшее впечатление и, наряду с сочинениями Гёте, немецких романтиков (проза Г. фон Клейста), Ф. Ницше, некоторых австрийских современников, предопределил писательский интерес к морально-этическим темам, особому богоискательству. 22 февраля 1896 года в мюнхенском журнале «Югенд» (основан в 1896 году, от этого названия получил наименование югендстиль – стиль живописи, архитектуры, прикладного искусства, эквивалентный русскому «модерну») состоялась первая публикация Вассерманна – рассказ «Сумерки».

Еще в 1896 году по протекции Вольцогена он сделался редактором и одним из основных сотрудников только что основанного А. Лангеном мюнхенского журнала «Симплициссимус». Среди авторов сатирического еженедельника, с которым Вассерманн сотрудничал в течение двух лет, – А. Шницлер, Ф. Ведекинд, Р.М. Рильке, П. Альтенберг, Т. Манн. Надо отметить, что «Симплициссимус» появился на свет в момент активного утверждения в Германии (Берлин и Мюнхен на рубеже 1880–1890-х годов) и Австро-Венгрии (Вена и Прага 1890–1910-х) принципов «нового искусства». Оно весьма активно противопоставило себя как академизму, массовому искусству, так и шаблонам бытописательства с его «злободневностью», «гражданственностью», «жизнеподобием», достаточно ограниченным набором персонажей и художественных возможностей – словом, типу творчества, быть может, где-то и крепкому, но по сути при всем своем кажущемся национальном характере провинциальному: не умевшему грезить, бороться за индивидуальность художнического виденья, равнодушному к тайнам жизни, любви, смерти. Иными словами, как и европейский символизм в целом, методом проб и ошибок (сочетавшим высокие взлеты и не менее досадные провалы, порой манерную безвкусицу) мюнхенцы, венцы боролись за одухотворение искусства, изысканный артистизм, синтез различных видов творчества, возвращение того, что условно можно было бы назвать традицией романтизма, ушедшей во второй половине девятнадцатого столетия в тень.

Если говорить именно о столице Австро-Венгерской империи – а именно туда в 1898 году прибыл Вассерманн в качестве театрального обозревателя газеты «Франкфуртер цайтунг» (и остался жить в городе на Дунае до своей кончины), – то артистическое поколение, нарекшее себя «Молодой Веной», ассоциировало себя со всем необычным, антибуржуазным в стилистике богемной жизни (венские кафе, среди которых «Гринштайдль», «Централь», «Херренхоф»), живописи (венский Сецессион, созданный в 1897 году по примеру Мюнхенского; творчество М. Клингера, П. Клее, К. Мозера, Э. Шиле, О. Кокошки), театре (знаменитый Бургтеатер в Вене, руководимый М. Буркхардом, а затем П. Шлентером; начало блистательной карьеры М. Рейнхардта; постановки пьес У. Шекспира, Х. Ибсена, Г. Гауптмана, Ф. Ведекинда, Ф. Грильпарцера, И.Ф. Гастелли, Г. фон Гофмансталия, А. Шницлера), критике и журналистике (Г. Бар, Р. Шаукаль), издательском деле (публикация таких журналов, как, например, орган Венского сецессиона «*Ver Sacrum*» – с 1898 года, или сатирический «Ди факель» К. Крауса – с 1899 года), философии (Э. Мах, автор значимого для писателей 1890-х годов «Доклада к анализу ощущений», 1886; О. Вайнингера с его прогремевшим уже в начале XX века «Полом и характером», 1903), архитектуре (О. Вагнер, А. Лоос), психоанализе (в 1902 году З. Фрейд, к этому времени автор «Исследования истерии», 1895, «Толкования сновидений», 1900, стал профессором Венского университета), музыке (Г. Малер, с одной стороны, и А. Шёнберг, с другой), физике (А. Эйнштейн), политике (Т. Херцль).

В момент прибытия Вассерманна в столицу Габсбургской империи ее культура вступила в пору своего предзакатного цветения, дала выход некоей взрывчатой массе творческой энергии, которая еще спустя десятилетия после того, как империя пала, продолжала продуцировать мощные музыкальные (А. Веберн, А. Берг) и писательские (Г. Брехт, Р. Музиль, Й. Рот, Э. Канетти) таланты. Вместе с тем, австрийскость младовенцев, надо сказать, творивших в городе достаточно космополитичном, находившемся на границе центральной и восточной Европы, была отчасти условной. И их открытость современной культуре – в первую очередь немецкой (Ф. Ницше, Р. Вагнер, Р. Штраус, Ф. фон Штук, А. Эндель, Г. Гауптманн, Г. Зудерманн, С. Георге, Р.М. Рильке, Г. и Т. Манн) но также и французской (Ш. Бодлер, Э. Золя, Г. де Мопассан, П. Верлен, С. Малларме, П. Бурже, живопись импрессионизма, О. Роден), русской (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский), скандинавской (Х. Ибсен, А. Стриндберг, К. Гамсун) – несомненна. Это вполне объяснимо. Для «молодой Вень», как и для других средоточий символистской культуры – Парижа (1870–1890-е годы), Берлина (1890–1910-е), Петербурга (1890–1910-е), Лондона (1890–1910-е), – выражавшей себя то в эстетско-декадентских, то в мистическо-символистских, то в брутально-авангардистских формах, было свойственно переживание глубинного кризиса европейского духа.

Улавливая прежде всего через творчество – «интуицию», «музыку», «лирику» (в самом широком смысле слова) то, что казалось сокрытым от других не столь чутких ко всему глубинному современников, символисты, уподобляя культуру жизни, наделяли Художника свойствами не просто гениально одаренной личности, калиостро техники, богемного бунтаря, а сакральной фигуры: «сверхчеловека» (в ницшевском понимании), визионера, философа языка, а также провидца новых властных образов мира, отношений между полами, между личностью и обществом, сознанием и поступком, сознательным началом и бессознательным. Они претендовали на то, что стали свидетелями «конца», подразумеваемой нежизнеспособности традиционных форм мировидения, становившихся все более утонченными, но, одновременно, все более эклектичными, усталыми, далекими от естественности (в чем находили определенное эстетское очарование, материал для утонченных аналогий и переключек). Параллельно они грезили о «начале», роковом рождении грозной новизны, таком иррационально непосредственном отношении к миру, которое не нуждалось ни в каких посредниках между сознанием и бытием, опиралось на экстаз, энергию разрушения, «варварство», культ всего надчеловеческого – от стихийных сил природы, колоссальных энергий, высвобожденных научно-техническими открытиями, до пробужденных к социальной активности масс – и грозило разом отменить все «условности» старой культуры.

Разрываясь между этими утопическими проектами (эстетизация прошлого, варваризация настоящего), символизм не только создал свой миф разорванности бытия («мира, вышедшего из колеи», «конца века»), конфликта отцовского и материнского начал, неадекватности личности самой себе, но и обратил внимание в связи с этим на кризис христианской Европы – а точнее, на затруднительность преодоления все более явного кризиса постренессансного рационализма, просвещенческой веры в природную благость человека, «свободу, равенство, братство», поступательный прогресс истории ресурсами *буржуазной* религиозности. Произнеся в 1882 году слова о «смерти Бога» (как выяснилось несколько позже, стержне общесимволистской рефлексии о декадансе европейской культуры, «переходности времени», жертвенном назначении художника), необычайно популярный среди самых разных символистов Ф. Ницше в немалой степени имел в виду то, что было кровно близко ему по рождению, воспитанию – он рос в священнической семье и поначалу мечтал о теологической карьере. Речь идет о судьбе Реформации, судьбе Германской идеи, на глазах Ницше утратившей черты пламенного проекта Лютера по религиозному спасению христианства и к концу XIX века не только пошедшей по пути все большей прагматизации вероучения, бесконечного дробления на направления и секты, но и стремительно секуляризовав-

шейся – перерождавшейся из религии в «пуританизм» (жесткий, но при этом нередко лицемерный кодекс общественной морали), этику капиталистического предпринимательства, обоготворение нации, почвы, крови. Отсюда, повторяем, особая символистская вера в *религиозные* возможности творчества. Иногда она была поверхностно претенциозной, иногда (при всех изгибах) искренней. Очевидней другое – интенсивность артистических исканий под знаком «сверхзадачи» и вытекающая из этого плотность (или символичность) материи творчества.

Если говорить о писателях Вены (города не протестантского, а по преимуществу католического), то далеко не все они были богоискателями через творчество. Даже напротив, «Молодая Вена» в 1890-е годы, говоря постоянно о «новом идеализме», связала себя по преимуществу с поэзией сиюминутности, с тем, что благодаря одному из вдохновителей венского модерна, эссеиста, драматурга и прозаика Германа Бара (1863–1934) получило наименование «искусства нервов». В своей статье «Преодоление натурализма» (1891) Бар, ссылаясь на критику Э. Золя его бывшими учениками, объяснил, что «нервы» – это уточнение натурализма, хотя и открывшего поэзию повседневной, или неабстрактной природы (конкретика современного города, вещей), но при этом грубоватого, «бездушного». Соответственно, новое искусство (*die neue Kunst*) призвано привнести в натурализм утонченную психологичность, эстетизацию, нечто романтическое. Его цель – не действительность сама по себе, а художник, который согласно индивидуальному темпераменту («нервам») пытается выразить личное видение, натуру своего творчества, поэзию взгляда на тот или иной предмет, который благодаря лирическому отношению к себе оживает, становится переменчивым «символом» душевного состояния творца.

Декларированная Баром *импрессионистичность* творчества (см. также «Импрессионизм», эссе Бара 1903 года, где он, в частности, говорит об эпохальности книги Э. Маха «Доклад к анализу ощущений») оказалась близкой общей стилистике австрийского модерна. Ее герои – опирающиеся на нервную взвинченность капризные мазки-полутона, мимолетность настроения, игривая стилизация. Словом, это поэзия фрагмента, чего-то яркого, конкретного, и при этом иллюзорного, сновидческого – поэзия преодоления устойчивых границ между субъектом и объектом, сегодня и вчера, грезой и реальностью. Большинство младовенцев – так или иначе лирики, пытаются на свой лад выразить угадываемое ими брожение, «вальсирование» бытия (штраусовско-кальмановское начало венской культуры) и поставить музыкальные стуки мира на службу поэту. Несомненно наличие в их творчестве и чего-то «фрейдистского», связанного с конфликтом поколений, критикой буржуазного «ханжества», замысловатой сублимацией любовного порыва.

Одноактные драмы, лирические пьесы, прозаические фрагменты, эссе, притчи-сказки, вольная перелицовка сюжетов мировой литературы, тематическое преобладание всего, что связано с эросом, конфликтом лица и маски, провокативностью поведения, – все это в большей или меньшей степени проходит через творчество наиболее знаменитых писателей Вены: прозаика Петера Альтенберга (псевдоним Рихарда Энглендера, 1859–1919; книжки импрессионистических миниатюр «Как я вижу», 1896, «Что несет мне день», 1901), драматурга, прозаика Артура Шницлера (1862–1931; в частности, пьесы «Анатоль», 1893, «Флирт», 1896, «Зеленый попугай», 1899, новелла «Лейтенант Густль», 1901), прозаика, драматурга и лирика Рихарда Беер-Гофмана (1866–1945; сборники рассказов «Новеллы», 1893, «Смерть Герорга», 1900; драма «Сон Иакова», 1918), поэта Феликса Дёрманна (1870–1928; сборники стихов «Невротика», 1891, «Ощущения», 1892) поэта, драматурга, прозаика Гуго фон Гофманстала (1874–1928; пьесы «Вчера», 1891, «Смерть Тициана», 1892, «Глупец и смерть», 1893, «Кайзер и ведьма», 1900; трагедия «Электра», 1903; рассказы «Сказка 672 ночи», «Письмо [лорда Чандоса Френсису Бэкону]», 1900, 1902; моралите «Имярек», 1911; либретто для оперы «Кавалер роз» Р. Штрауса, 1911), поэта и прозаика Рихарда фон Шаукаля (1874–1942; сборники стихов «Tristia», 1896; книга рассказов «Эрос, Танатос», 1906), лирика, прозаика Лепольда фон Андриана Вербурга (1875–1951; сборник стихов «Ворота познания», 1895).

Однако бытование «Молодой Вены» не сводилось к тому оригинальному импрессионизму, который попытался не только перенести в литературу эффектные технические находки французской живописи, но и на новом, прежде всего физическом («эротическо-нервическом», «психическом») основании вернуть к жизни традицию барокко, австрийской и немецкой романтики. И Гофмансталь, и, скажем, его современник, прозаик, философ культуры Рудольф Касснер (1873–1959), автор книги «Мистика, художник и жизнь; об английских поэтах и художниках девятнадцатого столетия» (1900), сборника рассказов «Смерть и маска. Подобие» (1902), а также друг Р.М. Рильке, и сами по себе, и под влиянием Ф. Ницше или С. Георге (особо близкого молодому Гофмансталу немецкого лирика, основателя «мужского братства поэтов») не удовлетворялись поисками идеала в плоскости горизонтали – прекрасных эстетских иллюзии и декоративизма, являющихся продолжением утонченной чувственности писателя-Нарцисса.

Существенно, что Вассерманн, поселившись в Вене, сблизился в первую очередь с Гофмансталем (об этих отношениях см. вассермановские воспоминания «Гофмансталь, друг», 1930), противником, по его выражению, всякой «лености и инертности». Однако у творческих исканий Вассермана, помимо их немецкой составляющей части, соприкосновения с символизмом в целом (вера в возможность преобра-

жения «ветхого» мира, мира «истертых» слов, силой «новой» Поэзии), венским декадансом (П. Альтенберг, Р. Беер-Гофман), с творчеством модных в Вене иностранных авторов (М. Метерлинк) и контактов с Гофмансталем (постепенно осознавшим в себе мистическое призвание выполнить некую идеальную общенациональную миссию) имелось и иное, еврейское, основание.

Отношение Вассермана к своей национальной идентичности было, о чем свидетельствует его эссеистика разных лет (статья «Жребий евреев», *Das Los der Juden*, 1904, автобиография «Мой путь как немца и еврея», *Mein Weg als Deutscher und Jude*, 1921 – рус. пер. 1923; в 1922–1984 годах книга в Германии не перепечатывалась), весьма непростым: «Еврей представляет собой сосуд противоречий и стоит на пороге двух миров, вытолкнутый из одного, он не способен оказаться в другом». Писатель не соблюдал иудаистские обряды, скептически относился к традиции общинной жизни в гетто, к зарождавшемуся при нем в Вене сионистскому движению. Известны его отрицательные отзывы о брошюре «Еврейское государство» (1896), написанной знакомым ему Теодором Херцлем (1860–1904) – венским журналистом, драматургом и основателем сионизма. Своей подлинной родиной Вассерманн, надо сказать не раз, начиная со службы в армии, сталкивавшийся с проявлениями антисемитизма, считал все-таки Германию, а также высказывал мнение о духовной «вине» еврейства (наряду с другими европейскими народами) за первую мировую войну, о том, что «какой-либо народ не может длительно быть избранным и длительно обозначать свое избранничество без того, чтобы не нарушить справедливость мироустройства в восприятии иных народов». Склоняясь к идее ассимиляции, Вассерманн не поддерживал веру в национальную исключительность народа израильского. Не близок ему был и чисто светский космополитизм части еврейства на рубеже веков.

Вместе с тем, для Вассерманна казалась исключительно важной духовность евреев (открытое письмо философу М. Буберу «Еврей как восточный человек», 1913), которую он понимал как обращенность творческой личности вовнутрь себя, поиск внутренней духовной свободы, бегство от общественной лжи, что не так уж далеко от высказанного апостолом Павлом (Послание к Римлянам, 2, 28–29): «Ибо не тот Иудей, кто таков по наружности, и не то обрезание, которое наружно, на плоти; Но тот Иудей, кто внутренне таков, и то обрезание, которое в сердце, по духу, а не по букве...».

То есть Вассерманн, как вслед за ним и Стефан Цвейг (1881–1942), прежде всего ощущал себя человеком европейской культуры. Вероисповедание не играло для него существенной роли, гораздо важнее виделось ему «стремление войти вглубь окружающего человечества», а также необходимость личной веры в Бога как таковой, гуманность человека, вытекающая из его «малых дел», из соблюдения бесчисленных, мелких, повседневных обязанностей перед миром и обществом». И Вена, столица плавильного котла громадной империи, расположенной между Западом и Востоком, имевшей большое еврейское население, привлекала Вассерманна редким сочетанием католической консервативности, веротерпимости, универсализма своей культуры. В Вене он в 1901 году женился на Юлии Шпейер (1876–1963), родившей ему в 1901–1915 годах четырех детей.

Отрицая свое еврейство в одном, Вассерманн утверждал его, возможно, неосознанно для себя переосмысляя хотя бы отчасти на христианский лад, в другом. Свою неудовлетворенность эстетической вседозволенностью декаданта, бездушной капиталистической действительностью (бедность была ему хорошо знакома!), безгеройностью современности он выразил достаточно внятно: «Вернуть в мир Бога!». Так стали возможны и положительные герои его романов (в частности, Каспар Хаузер), несущие миру свет, нравственный пример, отказывающиеся от активного переустройства общества, и их многочисленные антиподы: фарисеи, лжецы (в том числе, «лжегерои»), социальные демагоги, «лentenные сердцем». У вассерманновского гуманизма имеется также и литературный христианский источник – любимое им (и Гофмансталем) творчество О. де Бальзака, сердцевиной «Человеческой комедии» которого составляет мощный контраст между человеком, задуманным Богом идеально, и человеком павшим, плененным по собственной воле мечтой о деньгах, успехе, имуществе, между гротескными личинами парижского «ада» и провинцией, где нет-нет да и сохранились чистые души.

Попытка решить подобную творческую задачу и приобщает Вассерманна к христианской культуре. Не будучи христианином по вере, Вассерманн приобщился к христианству художнически. Такой путь, путь своего рода предтечи, не был единичным. По-своему его проделали, к примеру, и писатели французского «католического возрождения» (Ш. Пеги), Р. Роллан (образ Неопалимой купины творчества в романе «Жан-Кристоф»), и даже британец Д.Г. Лоренс. Это свойство вассерманновского творчества бросилось в глаза Томасу Манну. В открытом письме швейцарскому литературоведу и критику, заведовавшему отделом в газете «Нойе цюрихер цайтунг» он в феврале 1936 года подчеркнул: «...Еще недавно в связи с биографией Вассерманна, написанной Карльвейс (девичья фамилия второй жены Вассерманна, Марты Карльвейс (1889–1965), с которой он связал свою жизнь в 1926 году – В. Т.) [1], Вы, со свойственной вам точностью и прозорливостью, рассуждали о процессе европеизации немецкого романа. Говоря об изменении типа немецкого романиста, происшедшем благодаря таким дарованиям, как Якоб Вассерманн, Вы замечали: под действием интернационального компонента еврея немецкий роман стал интер-

национальным. "Интернациональный" компонент еврея – это средиземноморский европейский компонент, а таковой является и немецким; без него немцы были бы не немцами, а ненужными миру лодырями...» (пер. С. Апта).

Т. Манн также называл Вассерманна «мировой звездой романа». По-своему вторил ему брат Генрих: «...если бы не было романа, то он стал бы человеком, который его придумал». Автор «Волшебной горы» и «Доктора Фаустуса» по-своему не преувеличивал. Именно Вассерманн принадлежал к тем немногим немецкоязычным писателям, которые не только вывели этот жанр из известного кризиса последней трети XIX века (когда он был сведен в Германии к уровню социального бытописательства и не без оснований на рубеже 1880–1890-х годов отступил в тень под натиском всего нового в области драматургии, лирики, малых прозаических форм), но и сохранили его немецкую оригинальность, восходящую еще к романтической эпохе, линии «романа воспитания», «романа о художнике».

Иначе говоря, Вассерманн принадлежал к художникам, прозу «одухотворявшим», – написанное им у основания традиции «интеллектуального романа» (Т. Манн¹, Г. Гессе², А. Дёблин, Г. Брехт), которая не сразу, но постепенно была признана едва ли не самой значимой в немецкой культуре XX века. Следует добавить, что вассерманновский интеллектуализм не приносит роман в жертву идей, которые проговаривают в несколько условной обстановке условные персонажи. Проходя мимо элитарности искусства, экспериментов в области романной формы, этот писатель как бы думал сердцем, был исполнен патетики, лиричности, видения за конкретикой той или иной бытовой ситуации космического измерения, на языке бельгийского драматурга М. Метерлинка названного «чудесами в повседневноности». От умозрительности Вассерманна в первую очередь спасает его редкое среди современников искусство беллетриста, рассказчика, сочинителя увлекательных сюжетов – свойство, по разным причинам слабо выраженное в прозе как натурализма, так и символизма.

Все это, взятое вместе, дает шанс понять, как Вассерманн, прозаик в общем и целом традиционалистско-гуманистического склада, сумел в 1910-е годы (роман «Христиан Ваншаффе»), время триумфа главного события Северного символизма – немецкой экспрессионистской культуры³, по-авангардистски пренебрегавшей традицией, – не утратить популярность. Неслучайно, его роман «Александр в Вавилоне» получил в 1911 году высокую оценку Ф. Пфемферта на страницах журнала «Аktion». Подобная оценка вполне объяснима. Вассерманн был патетичен, раз за разом ставил перед собой задачу по созданию образа героя: «человека духа», «спасителя», «нового Адама», «немецкого Симплиция», вольного или невольного противника «Заката Европы». «В его книгах мы увидим высший образец жизни, чистого, прямодушного человека (подобного князю Мышкину у Достоевского), просто, без комплексов думающего, не подавленного чувственностью, не угнетенного логическими построениями. Во всех образах Вассерманна прослеживается эта исполненная страстного ожидания идея освобождения, противопоставления себя миру без оружия, постижение мира без какого-либо посредничества» (пер. Л. Миримова), – говорил о вассерманновском герое в 1912 году С. Цвейг.

Пусть этот герой, сочетающий черты простака и некоего *святого*, не всегда преуспевает – действительность по-роковому сильнее идеалиста, но его внутренняя воля отказаться от эгоизма, фальши мира, демонстрирует метафизическое, а не исключительно земное назначение человека.

Этот образ пути вверх, расставания с «я» ради «мы» и «Ты» переходил из одного романа Вассерманна в другой и везде в каком-то смысле оставался незавершенным – обещанием грядущего дня, Голубой птицы, некоего Агатона (греч. – добрый человек) и Грааля, а также символом *каспархаузеризма*, в данном случае – тайны человека, самого «вечного ребенка», который в один прекрасный день неожиданно открывает, что все самое дорогое в мире (отец, мать, природа, творчество), вместо того, чтобы продолжать нести ему радость, колот, является источником глубинного беспокойства. Ускользая от понимания окружающих его людей, вассерманновский герой ускользал и от самого себя, своих грез о себе. Его «великая кривая» знала в различных романах богоискательство и нищезанятие, религию творчества и пацифизм, лики Александра Македонского, Колумба (биография «Христофор Колумб, или Дон-Кихот океана», Christoph Columbus, oder Don-Quichote des Ozeans, 1929) и полностью вымышленные (но заключающие в себе при этом нечто неуловимо автобиографичное), взлет и усталость. Помимо того, что Вассерманн облачал своих главных персонажей в различные костюмы, как исторические (Каспар Хаузер), так и современные («новая женщина» Рената Фукс), он, подобно Х. Ибсену (например, Бранд / Пер

¹ Манновский Адриан Леверкюн (роман «Доктор Фаустус») имеет несомненные черты сходства с композитором Даниэлем Нотгафтом из романа Вассермана «Человечек с гусями».

² Отметим здесь факт личного общения писателей: возобновление отношений Вассермана с Т. Манном (оба публиковались в «Симплициссимусе») относится к 1905 г.; в 1915 г. издатель С. Фишер, друг Вассермана, знакомит его на озере Гарда с Г. Гессе; в 1930 г. Вассерман навещает Гессе в Энгадине; в 1931 г. семейства Вассермана, Манна, Гессе, Фишера совместно катаются на лыжах в Альпах.

³ См. наши публикации: [2, 3].

Гюнт) или Ф.М. Достоевскому, создавал в своеобразных парных романах аптиподов (гениальный композитор Даниэль Нотгафт в «Человечке с гусями» / денди-лжец Райнер в «Масках Эрвина Райнера»), а также посылал им навстречу «искусителей», «роковых женщин».

Характеризуя творчество Вассерманна, автора девятнадцати романов⁴, пяти пьес, а также книг новелл («Ты спишь, мама?», *Schläfst du, Mutter?*, 1896; «Сестры», *Die Schwestern*, 1906), эссе («Искусство повествования», *Die Kunst der Erzählung*, 1904; «Воображаемые мосты», *Imaginäre Brücken*, 1921, «Гештальт и человечность», *Gestalt und Humanität*, 1924), выступлений («Обращения к юношеству о жизни в духе», *Reden an die Jugend über das Leben im Geist*, 1932) в целом, можно отметить такие устойчивые черты его романной поэтики как наличие ярко выраженных положительных и отрицательных персонажей, мелодраматизм, сочетание повествовательности с притчевостью, символические детали и фантастические сцены (разговор Даниэля Нотгафта с ожившей фигуркой Человечка с гусями), переключки событий с происходящим в мире природы, характеристика героев через их сны, говорящие имена, вставные сюжеты, «магическое» воздействие на главных действующих лиц музыки, произведений искусства (например, опера «Тристан и Изольда» в «Истории юной Ренаты Фукс»), использование гротеска (образы людей-автоматов, людей-масок, зооморфные сравнения).

Среди наиболее содержательных романов Вассерманна – «Евреи из Цирндорфа» (*Die Juden von Zirndorf*, 1897, переработка – 1906, рус. пер. 1909), «История юной Ренаты Фукс» (*Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*, 1900), «Александр в Вавилоне» (*Alexander in Babylon*, 1905, рус. пер. 1905), «Маски Эрвина Райнера» (*Die Masken Erwin Reiners*, 1910, переработка – 1929, рус. пер. 1912), «Человечек с гусями» (*Das Gänsemännchen*, 1911–1913, публ. 1915, рус. пер. 1925), «Христиан Ваншаффе» (*Christian Wahnschaffe*, 1919), тетралогия «Поворот» (*Der Wenderkreis*, 1920), «Три ступени Оберлина» (*Oberlins drei Stufen*, 1922), «Ульрике Войтик» (*Ulrike Vojtich*, 1923, рус. пер. 1925), «Фабер, или потерянные годы» (*Faber, Oder die verlorenen Jahre*, 1924), а также «Дело Маурициуса» (*Der Fall Maurizius*, 1928, рус. пер. 1929).

В романе «Евреи из Цирндорфа», принесшим автору известность (с его публикации начинается многолетнее сотрудничество Вассерманна с берлинским издательством С. Фишера) – действие разворачивается в двух измерениях, в 1666-м и 1885-м годах. Объемный пролог повествует о том, как до жителей гетто в Фюрте доносится весть о явлении в Смирне Мессии и его чудесах. Они спешат отправиться на Восток, но по пути подвергаются нападению ландскнехтов, а также узнают о переходе мнимого спасителя, авантюриста Саббатая Цеви, в ислам. Остановившись, они основывают неподалеку от места трагедии деревню Циондорф (нем. *Zionsdorf* – деревня Сиона), которую местные крестьяне переименовывают впоследствии в Цирндорф. Современный пласт романа посвящен цирндорфцу сегодняшнего дня – «новому спасителю», богоискателю Агатону Гейеру. На его взгляд, к концу девятнадцатого столетия иудейская вера «навсегда заснула непробудным сном, окаменела, превратилась в призрак». Это направляет искания Агатона, живущего в большом городе, в сторону христианства. Но и христианство в лице трактирщика-антисемита Зюриха Шперлинга представляет в романе «старый, отживший мир». В итоге Агатон, полный любви к людям, уходит от традиционной религиозной морали, пытается примирить дух и плоть, «небо» и «землю». Однако, как показывает этот роман с характерной для своего времени открытой концовкой (внушенный Ф. Ницше мотив «перед восходом солнца»), призывы Агатона весьма сложны для реализации, что демонстрирует судьба Жанетты, кухни Гейера, сбежавшей из дома и оказывающейся на сцене кабаре.

Роман «История юной Ренаты Фукс» – о духовном освобождении дочери мюнхенского фабриканта; обладая чувством вины, сострадания к бедным, мечтательница Рената отказывается связать свою судьбу с герцогом и бежит из дома с Ансельмом Вандерером. Шаг за шагом она познает «обман настоящего» (разочарование в Ансельме, соприкосновение с миром венского и мюнхенского декаданса в лице писателя Стефана Гудштикера и др.), чтобы в финале встретиться с Агатоном Гейером, странствующим в роли утешителя бедняков по деревням Галиции и Моравии. Агатон умирает, но от их союза рождается Беатус, возможно, в будущем счастливый «новый человек». В романе отчетливо заявляет о себе характерно вассерманновское противоречие – активизм идеального героя способен привнести в жизнь окружающих его людей немало горя. Агатон вынужден признать: «Мне стало ясно, что мое дело – молчание».

Роман «Александр в Вавилоне» ставит своего героя, ставшего уже к пятнадцати годам «столетним стариком» (мать била и унижала его, готовя его к великой «миссии»), обоготворившего себя, перед тайной

⁴ Первый из них «Мелузина: Роман о любви» (*Melusine: Ein Liebesroman*), увидел свет в 1896 г.; еще один роман «Энгельгарт, или Два мира» (*Engelhart, oder Die zwei Welten*), заверченный в 1905 г., опубликован посмертно, в 1973 г.; другие прижизненно опубликованные романы Вассерманна: «Молох» (*Moloch*, 1902, переработка – 1921), «Мужчина в сорок лет» (*Der Mann von vierzig Jahren*, 1912, рус. пер. 1913 – «Роман мужчины сорока лет»), «Лаудин и его близкие» (*Laudin und die Seinen*, 1925, рус. пер. 1927 – «Адвокат Лаудин», «Семья»), «Золото Чахамалки» (*Das Gold von Sahamalca*, 1928, рус. пер. 1956), «Этцель Андергаст» (*Etzel Andergast*, 1931); романы «Дело Маурициуса», «Этцель Андергаст», «Третье существование Керкховена» вошли в трилогию «Этцель Андергаст».

смерти. Заболев, Александр, имеющий в романе антиподов в лице философа Конданио («Блаженны бедные, сладко одиночество!») и мечтателя-брата Арридея, отдает свое кольцо, символ царской власти и самого «человекобожия», своему полководцу, который бежит к халдеям. Однако без кольца и короны Александр не бог, а обычный человек, лишивший свое воинство (иными словами, толпу) «милости подчинения». И чернь растерзывает его...

В романе «Маски Эрвина Райнера» выведен современный Дон Жуан, который намерен любой ценой соблазнить Вирджинию, возлюбленную своего друга, уехавшего на лечение. Используя различные «маски», или приемы соблазнения (любитель искусств, галантный кавалер, филантроп, авантюрист и т.д.), этот искуситель, полный внутреннего холода, лишенный внутренней сути, несущий гибель тем, кто рискует заглянуть за его маску, терпит неудачу и кончает с собой. Бывшая любовница добивается его «разоблачения» райнеровскими же средствами – актерством, обманом.

Роман «Человечек с гусями» посвящен композитору Даниэлю Нотгафту, его творческим страданиям, непростым отношениям с женщинами (важнейшим источником его вдохновения). Нотгафт живет прежде всего ради творчества и несмотря на травлю заканчивает свою «Прометееву симфонию». Название романа, чье действие разворачивается в Верхней Франконии около Нюрнберга и Байройта, отсылает к знаменитому нюрнбергскому фонтану на Фруктовом рынке. Фигурка человечка, прижимающего к себе двух гусей, в высшей степени символична. Гуси – и крикливая мещанская среда, которая противостоит гению, и важность для творчества Даниэля женщин, которым он несет страдания (служанка Мета, родившая ему дочь Еву; его первая жена Гертруда, кончающая с собой, когда тот сближается с ее сестрой Леонорой; Леонора, умирающая в родах; третья жена Нотгафта, вульгарная Доротея, изменяет музыканту; все его ноты сжигает полусумасшедшая демоническая Филиппина), и, конечно, сам герой, *homo duplex*: он и «парит в небе», и плоть от плоти дитя своего времени – одновременно филистер и романтический гений с особым переживанием смерти (его талисман – маска покончившей с собой бывшей оперной певицы), страсть творчества и холод к людям. Не выдерживая этой двойственности, Нотгафт тяжело заболевает. В бреду к нему является Человечек с гусями и открывает тщету его прежней жизни, точнее, тщету творчества, которое эгоистично, лишено сострадания к людям и потому призрачно: «Если творение поглощает всю любовь, где остается человек?». Уже в этом смысле фигурка, по-своему близкая каждому нюрнбержцу, – олицетворение близости подлинного художника и простой народной жизни. Как следствие Нотгафт, выздоровев, переселяется в Эшенбах, становится знаменитым педагогом.

Роман «Христиан Ваншаффе» варьирует уже привычную для Вассерманна тему. Люди живут как эгоисты, цель жизни – не в богатстве, комфорте, наслаждениях, праздном любовании красотой, а в самоотречении, деятельной любви к обездоленным, – к этому открытию приходит сын и наследник магната. Пережив душевную встряску и расставание с отцом, Христиан исчезает. Далее о его жизни сообщается по слухам: то Христиан в бедняцких кварталах Лондона, то в нью-йоркском Чайна-тауне.

Образ положительного героя возникает и в позднейших романах Вассерманна – в частности, в цикле «Поворот». Анна Фабер воспитала своих детей эгоистами. Двое ее сыновей гибнут в молодости, внук делается вором, дочь вынуждена терпеть унижения в несчастливом браке. Лишь третий ее сын, Ойген Фабер, проведя много лет в плену, сбежав затем в Китай, преодолевает глубокий кризис в отношениях с женой, отвергает все политические искушения как «справа», так и «слева». Мудрость в романе также связана с некой таинственной филантропической организацией во главе с княгиней. Напоминающая «святую», она обладает странной властью над людьми.

Последний роман, опубликованный осенью 1934 года, – «Третье существование Керкховена» (*Kerkhovens dritte Existenz*, 1934). Писатель скончался 1 января 1934 года на собственной вилле (у альпийского озера Альтаусзее) и к моменту смерти работал над романом «Агасфер». Похоронен он в местечке Фридрихсхоф. Годом раньше книги болевшего диабетом и страдавшего от сердечных болей писателя, который достиг в 1910-е годы общенемецкой (поездка по стране в 1912 году: Мюнхен, Штутгарт, Франкфурт, Гамбург, Берлин),⁵ а в 1920-е годы и мировой известности (скандинавский тур 1922 года; визит в январе–апреле 1927 года в США, где был особо популярен роман «Христиан Ваншаффе», в англ. пер. «Мировая иллюзия»), были запрещены в Германии нацистами.

Роман «Каспар Хаузер, или Леность сердца» (*Caspar Hauser, oder Die Trägheit des Herzens*, 1908) – квинтэссенция вассерманновского творчества.

26 мая 1828 года в Духов День на улице Нюрнберга появился юноша в крестьянском платье. Он неуверенно ходил, обладал скудным запасом слов, поначалу соглашался принимать только хлеб и воду. Кожа на его ступнях была столь же нежна, как на его ладонях. У юноши имелись два письма. Первое из них, якобы посланное «с баварской границы», адресовалось капитану 4 эскадрона 6 кавалерийского полка

⁵ В 1924–1931 гг. выходит 11-томное собрание сочинений Вассермана; он признается современным «классиком» не только в Германии (принятие в Прусскую академию искусств в 1926 г.), но и за рубежом, в том числе, в СССР, где во второй половине 1920-х годов активно переводился.

фон Вессенигу и сообщало об имени найденыша, обстоятельствах его «усыновления» (7 октября 1812 года). Младенец был отдан на воспитание неназванной матерью с тем условием, что он не будет покидать дома своего опекуна. Теперь же, утверждал автор письма, настало время, когда по собственному желанию юноша должен стать кавалеристом, как его отец, и капитан, если захочет, волен помочь ему в этом. Во втором письме (экспертиза установила, что оба написаны одной рукой), датированном 1812-м годом, мать подкидыша, обращаясь к будущему опекуну, сообщала о дате рождения младенца (30 апреля 1812 года), его крещении, имени и смерти отца, кавалериста б кавалерийского полка.

После отказа фон Вессенига помочь юноше тот был передан полиции, однако расследование ничего не дало. Хаузер с трудом говорил, но тем не менее неожиданно вывел на листе бумаге имя и фамилию, которые остались с ним навсегда. Невысокого роста, широкоплечий, этот юноша с вьющимися каштановыми волосами обладал изящными руками, тонкой кожей, на руке у него, как сообщает один из полицейских источников, имелся след от прививки (большая редкость в начале XIX века). Каспар поначалу питался лишь хлебом и водой, отказывался от мяса, не ведал о различии между мужчиной и женщиной, живой и неживой природой (он обращался к своей деревянной игрушке как к живой), о том, что такое огонь. Первое время Каспар Хаузер жил в верхушке одной из городских башен Нюрнберга, куда ему приходилось подниматься по девяноста ступенькам. 11 июня 1828 года его впервые посетил председатель апелляционного суда Фейербах, взявший найденыша под покровительство власти округа.

Прошлая жизнь Каспара Хаузера, как выяснилось из его позднейших туманных объяснений, была связана с заточением в глубоком полутемном подвале (площадь в два квадратных метра), неподвижностью, молчанием, долгим сном (в питье, скорее всего, подмешивался опиум, когда мальчика нужно было помыть и переодеть), а также игрой с двумя деревянными игрушками (лошадка, собака), редким общением со своим «тюремщиком». Тот скудно кормил пленника, скрывая свое лицо, научил выговаривать несколько слов, предложений (в том числе, «Я хочу быть кавалеристом, как мой отец»), молитв, а также выводить свое имя на бумаге, и в конечном счете привел в Нюрнберг, чтобы там бросить на улице. Согласно одному из полицейских свидетельств, Каспар знал несколько венгерских слов. Об этом загадочном событии заговорили не только в Баварии, но и за границей. Громкий ажиотаж по поводу Каспара – то ли полудикого существа из баварских лесов, то ли пленника, вырвавшегося из темноты, мира своих фантазий на свет Божий, научившегося «впервые» говорить, видеть и удивившего своих многочисленных посетителей неординарными, глубокими высказываниями по разным поводам, – несколько спал, но с новой силой возник вновь, когда 17 октября 1829 году неизвестный тяжело ранил его ножом. Этому предшествовали сообщения в газетах о том, что Каспар взялся за сочинение «Автобиографии», а также распространение первых слухов о действительном происхождении Хаузера.

В 1831 году в связи с дальнейшим распространением слухов, что молодой человек – сын Великого герцога Баденского Карла Людвиг Фридриха (1876–1818) и претендент на престол (младенцем ложно объявленный мертвым из-за дворцовых интриг), Каспар по настоянию властей переехал из Нюрнберга в Ансбах, столицу Рецатского округа Средней Франконии, где с 1832 года служил переписчиком бумаг в суде. Однако полицейская мера не помогла. 13 декабря 1833 года найденыш, или само «дитя Европы», как его называли современники, при неизвестных обстоятельствах получил в городском саду Ансбаха три колотые раны очень тонким лезвием. Он нашел в себе силы вернуться домой, сбивчиво поведать о покушении (отвечавший за его обучение Й. Мейер Хаузеру не поверил). Помощь была ему оказана не сразу. 17 декабря Каспар Хаузер скончался. Известны его последние слова: «О, Боже! О, Боже! Быть стертым так [so abkratzen müssen], в бесчестье и позоре!» На мраморном надгробии Каспара имеется следующая латинская надпись: «Hic jacet / Casparus Hauser / Aenigma / sui temporis / ignota natiuitas / occulta mors / MDCXXXIII» («Здесь покоится Каспар Хаузер, загадка своего времени, происхождение неизвестно, смерть таинственна», 1833).

Происшедшее с Каспаром Хаузером вызывало неослабный интерес и при его недолгой, открытой для всеобщего обозрения жизни, и после гибели. Историки, криминалисты, психологи, психиатры пытались разгадать загадку немецкой «железной маски». Одни сочли ее раскрытой (невозможно столь долго находиться в темном подвале и не сойти с ума: Хаузер – ловкий авантюрист, сам нанесший себе раны⁶). Для других она осталась неразгаданной, хотя и в наши дни продолжает волновать историков, почитателей баварского прошлого, располагающих 49-ю томами дела в мюнхенском архиве, 11-ю – в ансбахском и 9-ю в нюрнбергском. В 1996 году журнал «Шпигель» профинансировал молекулярно-генетическое исследование пятен крови на штанах, якобы принадлежавших Хаузеру. Оно отвергло всякую возможность принадлежности найденыша к Баденской династии. Правда, другое, не менее авторитетное иссле-

⁶ Ряд показаний по этому поводу опровергнут как современниками, так и в позднейших криминалистических исследованиях. К примеру, первоначальное суждение одного из двух докторов (производивших вскрытие) о дефектах головного мозга у Хаузера не вошло в медицинское заключение о его смерти; также доказано, что Хаузер не мог «случайно» нанести себе такие раны, от которых он скончался.

дование 2002 года, сравнив целый ряд неоспоримых «вещественных доказательств» (из архива судьи Фейербаха), проведя новую генетическую экспертизу, установило и недостоверность опытной базы предыдущего, и очень высокую (95%) вероятность того, что Каспар – все же сын Великой герцогини Баденской Стефании (Стефании Богарне-Наполеон, 1789–1860) и Великого герцога Баденского Карла Людвиг Фридриха (1786–1818), заключивших брак в 1806 году. Это далеко не единственное темное пятно в сравнительно недавней немецкой истории. К концу XIX века к тайне смерти Каспара Хаузера добавилась другая зловещая загадка, связанная с кончиной короля Людвиг II Баварского (покровителя Р. Вагнера, строителя фантазмагоричных альпийских замков), или убившего, как официально считается, своего доктора и затем утопившегося, или, что весьма вероятно, при попытке побега из-под стражи (правительством Баварии Людвиг из-за своих трат был объявлен сумасшедшим) насильственно утопленного.

Надо сказать, что Баденский дом (потомки герцогской династии) никогда не давал комментариев по поводу «дела Хаузера», как никогда не соглашался на судебную экспертизу останков Стефании фон Баден и ее малютки-сына (29 сентября 1812 – 16 октября 1812), который из-за скоростной кончины даже не успел получить имени. Это вполне объяснимо.

Согласно одной из версий, Хаузер погиб потому, что тайна его происхождения неожиданно оказалась раскрытой (солдат, которому был передан младенец, почему-то сохранил ему жизнь) и он стал представлять собой угрозу для претендента на баденское престолонаследие. У Стефании фон Баден (приемной дочери Наполеона Бонапарта) было пятеро детей. Оба мальчика, по официальному свидетельству, умерли в младенчестве, тогда как все три девочки остались в живых. В итоге престол после смерти ее мужа, Карла Людвиг Фридриха, перешел в 1818 году к его бездетному дяде маркграфу Людвигу Вильгельму Августу (великий герцог Людвиг I, 1763–1830) а после кончины последнего – к сводному брату Людвигу Леопольду I (1790–1852), старшему сыну отmorganистического второго брака курфюрста Карла Фридриха (отца Карла Людвиг Фридриха, ставшего великим герцогом в 1806 году) на Луизе Каролине фон Гейерсберг (добившейся получения титула графини фон Хохберг и признания, таким образом, наследственных прав своего сына). Она, не исключено, и была организатором многоступенчатого заговора. Сын Стефании, дабы привести к трону бездетного маркграфа и после него другую ветвь семьи (исходно не имевшую на это прав), был похищен, подменен на мертвого младенца (мать из-за болезни не смогла принять участие в похоронах).

Такое общее понимание ситуации заложено в памфлет «Каспар Хаузер. Пример преступления против духовной жизни человека» (Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen, Ансбах, 1832), вышедший из-под пера реальной исторической личности – правоведа Пауля Йоганна Ансельма Риттера фон Фейербаха (1775–1833), председателя Ансбахского апелляционного суда и покровителя юноши. Правда, в памфлете Фейербаха об этом прямо не говорится, тогда как в его письме мюнхенской королеве-матери Каролине (публ. 1852) все названо своими именами. Сама Каролина утверждала, что по «единодушному мнению многих людей, Хаузер – один из сыновей моего бедного брата». Король же Людвиг II Баварский написал в дневнике о своей вере в то, что Хаузер «истинный Великий герцог Баденский». Наконец, в 8-страничном письме Фейербаха лорду Стэнхопу (май 1832 года) приводятся различные доказательства герцогского происхождения юноши. Сам же 58-летний Фейербах, поначалу скептически относившийся к подобным предположениям, но потом вставший на их защиту, 29 мая 1832 года отправился во Франкфурт с целью сбора дальнейших данных. По пути он неожиданно скончался и перед смертью высказал мысль о своем отравлении. Считал, что отца отравили, и его сын Людвиг, известный философ.

Согласно другой распространенной версии – она также восходит к историческому источнику, книге «Подлинные сведения о Каспаре Хаузере» (Authentische Mitteilungen über Kaspar Hauser, Ансбах, 1872) последнего куратора Хаузера, ансбахского учителя Йоганна Мейера (прототип Кванта в романе), – Каспар представлял собой ловкого авантюриста-мистификатора, а также истерика, в поисках дополнительной популярности дважды наносившего себе раны, но не рассчитавшего силу ударов. Имеется также несколько фантастичное предположение о том, что Хаузер – венгерский принц, пострадавший из-за пророчеств своего отца о неминуемом крахе Габсбургской империи.

Разумеется, Хаузер интересовал не только современников (воспоминания духовника Хаузера пастора Г. Фурманна [4], его знакомой Клары Хофер, обыгранные Вассерманном), историков, но и писателей⁷. Среди них французский поэт-символист Поль Верлен. В четырехстрочном стихотворении «Каспар

⁷ Роман «Сыновья Песталоцци» (1870) немецкого писателя Карла Гукцова, стихотворение «Песня Каспара Хаузера» австрийского поэта Георга Тракля, вошедшее в книгу стихов «Себастьян во сне» (1915); о Хаузере упоминается в новелле Г. Мелвилла «Билли Бадд, или формарсовый матрос» (ок. 1886, публ. 1924), не исключено, на наш взгляд, что Мелвилл также обыгрывает биографию Хаузера в своей новелле «Писец Барлтби» (1853). Во второй половине XX века появилась пьеса «Каспар» (1967) Петера Хандке и «Смерть Каспара Хаузера» (1979) Дитера Форте, иллюстрированное историческое издание «Каспар Хаузер. Дитя Европы», выпущенное Йоханнесом Майером и Петером Твардовски; в 1974 г. немецкий кинорежиссер Вернер Херцог снял ленту «Каждый за себя и Бог против всех» (англ. название – «Тайна Каспара Хаузера»).

Хаузер поет» (Gaspard Hauser chante, «Каспар Гаузер поет», в пер. Г. Шенгели) из сборника «Мудрость» (1881)⁸ немецкий юноша увиден через обстоятельства собственной верленовской биографии и представлен олицетворением «тонкой кожи» и лирического поэта, той стихии чистой музыкальности, которая приходит в волнение и начинает возбуждаться по любому поводу, самих пустяков жизни и переливов настроения, как бы впервые. Обреченный из-за своей странности на одиночество, непонимание женщин такой Хаузер подобен Орфею, поющему, завораживающему падший мир вокруг себя волшебными звуками, но не вполне сознающему, о чем именно он поет. Ведь каждое его слово при всей конкретности многосмысленно, так как отсылает все же не к внешнему миру, а к «бессловесности», особой «немоте» – внутренним, подобным музыке, движениям поэтической души. Особую пронзительность песням Хаузера-Орфея придает его скорая, и предчувствуемая им, гибель:

Что в мире сделал я, увы?
Я поздно родился? иль рано?
Молитесь, люди (в сердце рана!),
За бедного Каспара вы.

Вассерманн был безусловно знаком с доступными ему историко-литературными источниками, как был, по-видимому, знаком и со стихотворением Верлена (в переводе Р. Демеля и С. Георге), ибо формирование отношений Хаузера с миром, явившемся ему «впервые» в семнадцать лет, показано в романе через призму символистских представлений о «кризисе языка», а также расхождений в поэзии между означаемым и означающим. Слова «деревянная лошадка» (относящиеся к любимой игрушке в заточении) становятся для найденыша спасительными: поначалу он, желая говорить, но обладая незначительным запасом слов, означает ими самый широкий круг явлений.

Томас Манн спрашивал себя: «Кто Каспар? Дитя? Поэт? Человек вообще? В этом образе содержится целый мир чувств, он велик и трогателен...».

Постановка такого вопроса, подразумевающего символичность и центрального образа, и, добавим, жанра «Каспара Хаузера», неслучайна. К ней подталкивает сам Вассерманн своим эпиграфом, который в частности гласит: «Смерть и жизнь связаны, образ становится символом» («И, как символ, во образ единый // Жизнь и смерть слились хитро» – пер. Н. Ман). С каким именно типом романа имеет дело читатель? – С общей стратегией чтения связано здесь немало. Размышляя на эту тему, мы при всей кажущейся прозрачности повествования не вполне понимаем, на каком выборе остановиться. И это, конечно, признак мастерства Вассерманна!

«Каспар Хаузер» – увлекательно написанный исторический роман для самой широкой аудитории. Его сюжет полон неожиданных поворотов, то приближающих, то удаляющих читателя от вынесения собственного суждения по поводу «нюрнбергской тайны». В нем совмещены требования исторического колорита и фикации (гостиницы «Дикар», «К звезде», замок Фалькенхаус), а среди персонажей имеются реальные исторические имена (как, скажем, Даумер, фон Тухер, лорд Стэнхоп, Фейербах, ради карикатуры переименованные, как учитель Квант) и вымышленные, злые (лейтенант Хикель, Серый, господин с оспинами позволяют вспомнить диккенсовских злодеев) и, что реже, добрые (солдат Шильдкнехт, звонарь на башне св. Иоанна, пастор Фурманн), горячо сочувствующие Хаузеру (Клара фон Каннавурф) и быстро остывающие к нему.

В целом несомненно, что Каспар пользуется патетической поддержкой автора, который видит в нем наследника престола и жертву заговора – «агнца», обреченного по воле сильных мира сего на заклание. Однако нельзя не заметить, что привнесение все больших и больших трагических интонаций в повествование – где буквально торжествуют смерть (фрау Бехольд, Стэнхоп, Фейербах, возможно, Шильдкнехт) и безумие (Клара фон Каннавурф) – начинает расшатывать его мелодраматизм. Выразив по ходу действия отношение к тому, кем был Каспар и кто убил юношу, влюбленного в звезды (убил прямо и косвенно – в последнем случае речь идет о клетке немецкого общества, состоящем из обывателей, ограниченных чиновников, чванливых аристократов и т.п.), Вассерманн все же оставляет концовку в определенном смысле открытой.

Шкатулка с секретом открыта, но внутри нее оказывается другая шкатулка, подобрать ключ к которой гораздо сложнее. Историческая правда вроде бы обнародована, но она не тождественна психологической правде, правде *сердца*. Отсюда рефлексия на тему того, как общество лжет и живет по лжи – допускает убийство самой «райской птицы», того таинственного пришельца из-за горизонта, который, даже не говоря ничего, своим существованием призван сделать мир ярче, чище, правдивее. То есть Вассерманн начинает отступать от легенды и сближать своего «человека из башни» с жизнью.

⁸ Известен совместный перевод французского стихотворения на немецкий язык, сделанный современниками Вассермана, поэтами Рихардом Демелем и Стефаном Георге, для которых Каспар Хаузер был олицетворением мужской дружбы.

И что же? Сказочный прекрасный принц оказывается отнюдь не иллюзорным, а весьма крепким, поскольку жизнь начинает демонстрировать свою несостоятельность перед ним. То есть возникший из тьмы, преодолевший стены, вырвавшийся из клетки становится невольным для себя свечой, неким волшебным зеркалом.

Метаморфоза исторического романа в психологический обусловлена прежде всего тем, что эстафетная палочка рассказа передается от персонажа к персонажу. Каждый из наставников («воспитателей») Хаузера, высказывая свое мнение о нем, не столько углубляет образ найденыша (вроде бы героя «романа воспитания», призванного самого по себе перешагивать через очередную ступень опыта и становиться лучше, мудрее), сколько, находясь в плену у своего стереотипа восприятия, дает в виде отражения собственную характеристику. И тогда казалось бы законченный образ с определенным набором характеристик (педагог Даумер, барон фон Тухер, магистратская советница фрау Бехольд, путешествующий по Европе лорд Стэнхоп, президент Фейербах, учитель-бюргер Квант, романтическая мечтательница Клара фон Каннавурф) утрачивает самождественность – или обнаруживает под маской доброты, порядочности черствое сердце, оперирующее жесткими формулами, или открывает в себе специфическую косность.

Мотив косности сердца (нем. *Die Trägheit des Herzens*), вынесенный в развернутое название романа («Каспар Хаузер, или Лениность сердца»), как отмечает большинство критиков, многозначен. Разумеется, это и показанные в связи с судьбой главного героя конкретные человеческие недостатки, слабости – равнодушие, жадность, страх, социальное лицемерие, сословная ограниченность, бескультурность и т.п. Сумма их индивидуальных проявлений делает немецкое общество в изображении Вассермана если не своеобразной тюрьмой, где зловеще торжествуют буква закона и лейтенант полиции, то неким лишенным воздуха союзом разобщенных («башней», «замком», «домом», «домами» в худшем смысле слова, пространством, окруженным крепкими стенами; Каспар же, в вымышленную фамилию которого, заметим, также входит слово «дом» – немецкое «*das Haus*», попадает в Нюрнберг («из-за стен») носителей тех или иных масок.

Из этого общества, молчаливого заговора «дурных и равнодушных», невозможно вырваться на свободу. Ее образ в романе весьма непросто и связан, если говорить о пространстве, не с зарубежными странами (Великобританией, защищающей гражданские свободы, – оттуда, правда, происходит не кто-нибудь, а лорд Стэнхоп; «свободолюбивой» Швейцарией, где покупает имение в надежде когда-нибудь поселиться там с любимым Клара фон Каннавурф) или с обманчиво красиво звучащими именами (гостиница «К звезде», замок Фалькенхаус – нем. «Соколиный дом»), а с миром природы (солнце, небо, птицы) и, еще в большей степени, с пространством чисто иллюзорным. Это – мир упорно скрываемого от всех личного дневника («синяя тетрадь» Хаузера), мечты об Италии, сновидений (мать, башня, всадник), вещных символов (перстень Стэнхопа – само обещание любви; портрет Клары – вестник явления Дамы с фигурой девочки), таинственно звучащих слов («дукатус»).

Однако у Вассермана «косность сердца», помимо бездушия, инертности, регламентированности общения, ран, наносимых в этой жизни не шилом, а словами (ими задолго до смерти буквально исколот Хаузер, по воле судьбы не прошедший всех ступеней буржуазного воспитания и потому не имеющий маски, беззащитно открытый к людям), обозначает и психологически менее очевидное.

Речь идет об образе «другой жизни», непроснувшейся души, дуализма человеческого сердца. Столкновение с Каспаром все же не проходит бесследно. Оказывается, в каждом из основных персонажей – исключение составляет Хикель – имеются свои искры каспархаузеровского, «детского», открытого миру начала. В то же время, даже небольшая доля агнца в сердце, а ее высвечивает соприкосновение со «святым юношей», активизирует ее сердечную же противоположность, начало темное. Фрау Бехольд разжигается к нему страстью. Учитель Квант, человек в своей основе моральный, правильный, «из лучших побуждений» трансформируется в противоположность наставника юношества – тюремщика, садиста. Пережив катастрофу любви к Каспару (тот видит в ней друга, а не женщину), Клара сходит с ума. Да, и в целом нельзя не заметить, что недолгое пришествие Хаузера в мир Нюрнберга и Ансбаха вызывает целую волну злобы, лжи. Триумф смерти – красноречивый ответ немецких города и мира на явление немецкого «идиота». «Братья» и «сестры» готовы продать этого Иосифа в рабство, отдать на растерзание львам.

Психологически наиболее выпуклыми в романе являются портреты Даумера, Фейербаха, а также лорда Стэнхопа. Эти персонажи интересны не только сами по себе, в виде символического продолжения Каспара Хаузера, но и как носители определенных идей. Сталкиваясь между собой, формируя некое герменевтическое пространство вокруг не вполне постижимого центра, эти идеи наделяют роман несомненными свойствами уже не только психологической, но и философско-интеллектуальной прозы.

Реальный Георг Фридрих Даумер (1800–1875) учился в нюрнбергской гимназии, когда ее ректором был Г.В.Ф. Гегель, под влиянием Ф.В.Й. фон Шеллинга создал свою пантеистически окрашенную религию «любви и мира», но затем, как многие романтики, вернулся к традиции, стал католиком. Написал он на основе личных наблюдений и записей (Фейербах назначил Даумера, тогда учителя Нюрнбергской

грамматической школы, наставником найденыша) несколько сочинений о своем подопечном (в частности, «Предварительные сведения о Каспаре Хаузере», *Vorläufige Mitteilungen über Kaspar Hauser*, 1832). Как наставник Даумер, впервые приступивший к своим обязанностям 18 июля 1828 года и осуществлявший их до января 1830 года, преуспел, под его руководством юноша начал стремительно развиваться. К сентябрю Каспар овладел немецким языком, у него развилось чувство юмора, он не только стал писать эссе, письма, но и, задавая себе вопросы о своем происхождении, взялся за «Автобиографию» (перв. публ. 1996⁹), о чем не преминули сообщить газеты. За несколько дней он прекрасно научился скакать на лошади, чем ошеломил нюрнбергских кавалеристов. Даумер же обратил внимание на особые свойства Хаузера – исключительные слух, зрение (он был способен читать Библию в полной темноте), память, чувствительность к электричеству и металлам. При этом он плохо реагировал на яркий свет, некоторые запахи (кофе, алкоголь, табак, цветы). Расставание же Каспара со своим первым учителем, лечившим его гомеопатическими средствами, произошло главным образом из-за покушения на юношу и болезни Даумера.

У Вассерманна Даумер – романтический энтузиаст, оптимист, для которого Каспар «чудо», материал, из которого «создаются гении». Но это не мешает быть ему по-своему ограниченным. Во-первых, он смешивает Бога и природу («Бог везде»; «Господь не небожитель...»), по-руссоистски верит в «безгрешность человеческой природы». Во-вторых, для Даумера Каспар – «чистый лист», «существо без прошлого, вольное... душа как таковая...». Поэтому когда Хаузер впервые начинает говорить «неправду», то Даумер, не разобравшись в ситуации, переживает потрясение, предательство *собственных* педагогических взглядов. К тому же как философа по образованию, ставящего перед собой абстрактные вопросы, его не интересует трагизм жизненной ситуации юноши. Ему невдомек, что прошлое все же накладывает отпечаток на настоящее, а дети несут на себе вину за грехи отцов. Как следствие все, что не укладывается в его образ гения природы («Человек, о, человек!»), над которым он ставит «месмерические» эксперименты, Даумер отбрасывает. Этим он обедняет себя. «Ребенку»-Хаузеру на интуитивном и поэтически-образном уровне открыто то, что недоступно его взрослому наставнику: зло, страдание, чудесная сила образов, слов, тонкость восприятия. Конечно, Даумер не может не признаться себе, что жизнь «обломает крылья» невинному Каспару. Однако подобное признание он выводит за границы философии. Как философ в одном и филистер, беспокоящийся за свою общественную репутацию, в другом, он достаточно легко слагает с себя практическую ответственность за судьбу Хаузера, который, догадывается читатель, ему философски и духовно (точнее, религиозно!) не по силам. И вот, Даумер начинает поддакивать ограниченному горожанам. От этого шаг до самооправдания: «Чуда больше нет... время пожрало его...». Нюрнбергский романтик – первый в цепочке «умывающих руки», отрекающихся от юноши и способствующих его замыканию в самом себе.

Лорд Стэнхоп (точнее, Стэнхоуп – *Lord Philip Henry, Earl of Stanhope*, 1781–1855) – личность другого рода. Член английского парламента, он долгое время провел в Германии, присутствовал на Венском конгрессе, был близок Баденскому герцогскому дому. Первый раз он прибыл ради Хаузера в Нюрнберг спустя несколько дней после первого покушения на Каспара (октябрь 1829), но не смог с ним встретиться. В мае 1831 года Стэнхоп вновь приехал в Нюрнберг и подружился с юношей столь сильно, что усыновил его, установил денежное содержание, обещал увезти с собой в родовой замок в графстве Кент, хотя ни в одном из многочисленных писем родным за 1831 год ни разу не упоминал имя Хаузера. К концу 1831 года лорд, как он утверждал, разочаровался в своем друге («Я вынужден признаться, что был обманут»), а также получил разрешение на перевод Каспара в тихий Ансбах, назначение знакомого учителя (Й. Мейера) его новым наставником. 9 мая 1832 года Стэнхоп расстался с Хаузером, пообещав вскоре вернуться, но в Ансбах прибыл уже лишь вслед за его гибелью. В 1835 году Стэнхоп выпустил книгу «Материалы к истории Каспара Хаузера» (*Materialen zur Geschichte Kaspar Hausers*, Гейдельберг), где по не вполне понятным личным мотивам (возможно, гомоэротического характера) вывел Каспара в сомнительном свете; несколько путался он в показаниях, данных полицией, расследовавшей убийство. Впрочем, существуют исторические свидетельства, что Стэнхоп был честным, набожным человеком и филантропом, а охлаждение к Хаузеру связано преимущественно с поведением юноши.

Стэнхоп же Вассермана представлен читателю несколько в ином виде. По поручению неких неназванных сил, наделенных властью, богатством, европейскими связями, но при этом опасующихся раскрытия секрета Хаузера, он как своего рода знаменитость прибывает в Ансбах и, очаровав не избалованного подлинным человеческим вниманием Каспара своими манерами, держит в руках нити участников заговора (от наемных убийц до лейтенанта Хикеля). Но общение со своей жертвой не проходит для авантюриста и игрока, остро нуждающегося в деньгах, бесследно. В итоге, запутавшись в своих ролях, он, в отличие от исторического прототипа, кончает с собой, а его мрачное задание доводит до завершения не знающий никаких колебаний Хикель.

⁹ В кн.: [5].

И все-таки Стэнхоп показан по-своему неоднозначной личностью. Это и стареющий байронический авантюрист (пресытившийся всем, ставший фаталистом), и опытный психолог, искусно возбуждающий интерес Хаузера к своей персоне еще до прибытия в Нюрнберг, и лжец-соблазнитель (привязывает Каспара к себе намеками о тайне происхождения юноши, возможности совместного побега в экзотические страны), и Агасфер, обреченный на неутешительные вечные скитания. Выступает он также в роли эстетического воспитателя и конфидента Каспара – чем-то средним между новообретенным отцом юноши, «братом» («...зови меня Генрихом, словно я брат твой») и объектом любви Хаузера (того не волнует женское начало). Оба на «ты», а именно от отсутствия «ты» рядом с собой страдает нюрнбергский найденыш, само неразделенное одиночество «я».

Куртуазность и разнузданность чувств, высокий уровень культуры и чванство, человечность и «демоничность» (лорд когда-то принял яд, но остался в живых), скупец и мот, – все это сопричастствует в обаятельном отрицательном герое, который на глазах читателей скатывается вниз. Однако он кончает с собой не из-за исходно присущего ему демонизма («тоска», культ боли «навек отверженного», «яд в душе»), а из-за *любви*. Пресыщенного человека приводит в искреннее волнение чистота его предполагаемой жертвы: «Он вдруг ощутил себя любимым...». Так делается возможным сравнение лорда с Иудой: Стэнхоп предает «любимого» за деньги, но затем, окончательно надломленный в разговоре с пронизательным Фейербахом (не угадывается ли здесь лишний раз влияние Ф.М. Достоевского, на этот раз «Преступления и наказания?»), уезжает, чтобы повеситься в башне нормандского замка.

Ассоциируется синеглазый лорд в романе не только с тридцатью сребрениками, вырождением аристократии, готовой пойти в наемные убийцы, распущенностью богемы, но и с образом капитализма – той незримой границы, которая делит историю Европы в начале 1830-х годов на «до» и «после». С прошлым в романе связаны мечты о «великом» (Отец, Мать), «герое» (образ Наполеона), свободе, детском. Настоящее же внушает ощущение обреченности индивидуальных человеческих усилий, конца «великого времени» и смутно чаемой «катастрофы мира». За последним у Вассермана стоят новые часовые времени: тюремщики без лица – власть анонимных сил (заказчик убийства Хаузера – Серый), ростовщический капитал (векселя, проценты, деньги банкирских контор во Франкфурте), казино (его завсегдатай – Хикель), беззастенчивое насилие, триумф мещанства, всеобщее желание втиснуть единичное и неудобное (для понимания) в прокрустово ложе всеобщей удобной формулы. Жизнь Каспара, сжатая в несколько лет, не имеющая «начала», позволяет вдвойне ощутить бег времени к концу, к моменту, когда, как говорится в романе явно с оглядкой на рубеж XIX–XX веков, «эпоха с жуткой быстротой громоздилась на эпоху».

Деятельно пытается противостоять в романе наступлению «прекрасного нового мира» лишь один человек. Это – Фейербах.

По трагической иронии, он – идеолог, который порожден эпохой Просвещения («Я пошел в учение к... великим апостолам гуманизма, стремясь оборвать нити, связующие нас с эпохой варварства, и проторить пути в будущее») и, вроде бы, должен приветствовать становление буржуазной Европы, ее «свободы, равенства, братства». По той же иронии, именно в руках у Фейербаха, неподкупного *судьи*, тонкого психолога, не *романтика* – судьба «дикаря», самого просвещенческого идеала. Ведь Каспар – тот якобы безгрешный от природы человек («Человек от природы добр», внушал Д. Дидро), ради земного счастья и гражданских прав которого французские лейтенанты хикели, эти новые боги жизни, пролили по всему миру, начиная с Франции 1789–1794 годов, целые моря крови (кровь, или принадлежность к знатному роду, является в романе и фактической причиной гибели Каспара).

Что может сделать ради спасения прекрасного Симплиция (самого невесть как вернувшегося из небытия в современность чуда немецкого народного духа) этот безрадостный человек долга, стоическое кредо которого выражено его собственными словами «Я ничего не боюсь, ибо ни на что не надеюсь»?

С одной стороны, немало, ибо Фейербах – не восторженный пантеист Даумер, не ограниченный мещанин Квант и, тем более, не истеричная мечтательница Клара. Он – деятельный человек, наделенный и властью (властью гражданского закона), и несомненной пронизательностью, хотя, конечно, совершает ошибки, требуя у Хаузера его «голубую тетрадь» или доверяя своему будущему убийце Хикелю. И результат не оставляет себя ждать. Фейербах разгадывает тайну происхождения своего подопечного, а также печатает брошюру о нем, а точнее, о «преступлении против человечности». Он красноречив и способен говорить о Каспаре как «человеке из Платонова диалога, что вырос под землей и, лишь достигнув зрелости, поднялся к свету солнца». Однако формально-логическое и абстрактно-нравственное решение проблемы – казалось бы, безусловно добрые, честные *дела* – ведет в романе к дурным последствиям.

С другой стороны, вопреки своей пламенной фамилии (нем. *das Feuer* – огонь) и властным полномочиям, «президент» фон Фейербах не может сделать ничего и гаснет, фактически от безысходности отправляясь в роковое для себя путешествие. Роман предлагает несколько объяснений подобной, и очень тонко показанной, несостоятельности. Первое из них политического рода. Послав отчет монарху, Фейербах

получает ответ из королевской канцелярии, обязывающий его молчать и, следовательно, не верить в плоды своей честной работы. Второе – практическо-психологическое.

Каспар Хаузер интересует Фейербаха, автора антирусоистского сочинения «Критика естественного права» (1796), не столько как живой человек, сколько как жертва преступления и «трофей», «живое доказательство». Осмыслив мотивы случившегося («Я изучил порок, как ботаник изучает растение»), Фейербах публикует назидательное сочинение о Хаузере, но не имеет реального представления, что ему как «отцу» (точнее, «государственному мужу») делать с чудо-юношей, который благодаря утвержденному им плану практического воспитания передается из рук в руки и, оставаясь «ничьим», утрачивает часть своих чудесных черт, становится клерком – потенциально заурядным человеком или безумцем, наподобие гоголевского Башмачкина или мелвилловского писца Бартлби. К тому же, Фейербах-искатель справедливости допускает мысль об убийстве Каспара его врагами, ибо важнее для судьбы не *жизнь*, а *правда*: «...из его могилы прорастет искупление». Поразительно, но в первой главе II части («Разговор между человеком в маске и человеком, который снял маску») два диаметрально противоположных человека, честный судья (Фейербах) и преступник-лжец (Стэнхоп), предстают как в чем-то близнецы!

Следующее объяснение личностно-психологического свойства. Фейербах – человек с тайной трещиной. Она объясняется несчастным браком, отношениями с сыновьями, причинившими «президенту» немало горя, а также переживанием собственного одиночества, ненужности своей деятельности. Словом, у Фейербаха имеется неизбывное чувство «вины» за разрыв между его представлением о правде и действительностью. Конечно, он добился отмены пыток, составил справедливые законы, но уязвленная совесть ставит перед ним вопросы, на которые он, исходя из горечи личного опыта, не способен ответить. Да, и говорит он слишком много, возвышенно в отличие от Хаузера, или молчащего, или доверяющего свои мысли дневнику.

Имеется в романе и объяснение духовной природы. Фейербах, отменивший пытки в Баварии (1806), составивший прогрессивный уголовный кодекс (1813), верит прежде всего в силу разума, в примат закона над чувством, в отмщение «здесь, на земле». При этом он не верит в Бога, в спасительный смысл страдания. Поэтому Каспар для него потенциальный революционер, борец, не только «опаснейший из свидетелей преступления», но и «ныне, под защитой всего человечества, вступивший в единоборство» с преступниками. Характерно, что Фейербах боится, «ежели в затеянную им... борьбу за справедливость вторгнется любовь, забота, сердечное сближение». В итоге жизнь честного судьи предстает в романе как «призрачная жизнь», поскольку и этот человек в силу своей специфической «лености сердца» готов продать своего «сына» и «брата» (как бы Иосифа) «в рабство». Сама того не желая, его дочь Генриетта выносит финальное суждение об утопизме отца: «...мы, Фейербахи, злосчастный род, отмеченный Каиновой печатью беспокойства... в ожидании завтрашнего дня от нас ускользает милое сегодня». В подобном вымышленном суждении имеется доля человеческой и исторической правды. Вассерманн прекрасно знал, что «каиновой печатью» отмечен также сын его героя, философ Людвиг Фейербах (1804–1872), задолго до Ф. Ницше ставший одним из самых яростных, ожесточенных отрицателей Христа и христианства (см., например, сочинение 1843 года «Сущность христианства» с ее броскими лозунгами «Тайна богословия – это тайна антропологии», «Религия – сон человеческого духа»).

Отразившись в целой цепочке персонажей и являясь то способом композиционного расположения материала (представленного прежде всего через диалоги, письма, донесения), то методом «саморазоблачения» героев, образ Каспара Хаузера возвращается в романе, если так можно выразиться, «к самому себе».

Кто же вы, Каспар Хаузер?

Дав, согласно воле автора, определенный ответ на этот вопрос – Хаузер-мученик, невинно пострадавший принц, – повествование (а также повествовательное «мы») не спешит с вынесением «окончательного» суждения по поводу духовной природы каспархаузеризма.

Более того, подобного суждения роман не предлагает.

И чем больше читатель вместе с повествователем (тот располагается на некоей высокой башне повествовательного всеведения) знает о Хаузере, тем *меньше* он его знает, поскольку герой все больше и больше уходит в себя. Трудно сказать, чего здесь больше, сознательного мастерства Вассерманна или счастливой для читателей случайности. Очевидней другое. Исторический факт чудесно преобразуется в *факт литературный*. Сказка, легенда, назидательная притча, историческая повесть, философски-духовное (возможность прорыва от «я» к «Ты») и культурологическое рассуждение (о судьбе Просвещения, духовном кризисе современности) перерастают либо в неразрешимую загадку человеческого духа, либо в серию не имеющих однозначного ответа больных вопросов, которые значимы уже тем, что они проблематизированы, поставлены. То есть, как и в «Идиоте» Ф.М. Достоевского, полифония романа Вассерманна способна превратить героя как в особого святого (в данном случае протестантского светского *святого*, стоящего вне традиционного вероисповедания, но отмеченного некоторыми приметам «святости»: непротивлением злу, вещими снами, сверхъестественной чувствительностью, даром подталкивать

своих собеседников к моральной саморефлексии, некижностью, любовью к простым людям и т.п.), так и в личность, провоцирующую на поступки других, но саму как бы уклоняющуюся от собственных поступков, и потому не вполне понятную.

Можно выразиться иначе. Вассерманн своим произведением дает основания говорить о «возвышении» героя (Хаузер-положительный герой, высокий идеал), его «падении» (жизнь идеи в огрубляющей ее действительности), а также о композиционно-художественном предназначении образа заглавного персонажа – образа, существующего в «отражениях» и составляющего психологическую загадку романа символистской эпохи, или, как было показано выше, «метаромана».

Все доброжелательные знакомцы юноши по-разному, но при первых встречах с ним сходятся во мнении, что это райское дитя, посланник небес, полнейшая невинность. Позднее, как правило, наступает разочарование, и появляются иные оценки: лгун, авантюрист, нелепая игра природы, фантом, дитя мрака и т.п. Они объяснимы, хотя порой нелепы, а то и злобны, когда продиктованы, о чем уже говорилось, «леностью сердца».

Каспар, разумеется, не только Человек (по восторженной оценке Даумера), но также «всякий и каждый», тот, кто при всех несомненных личностных достоинствах в силу общей поврежденности человеческой природы призван познать как грех, скоротечность жизни, смерть, так и спасительность любви (любви Бога к человеку и человека к Богу, своему ближнему). И Вассерманн очень тонко показывает, как «дитя», *ускоренно* взрослая, также ускоренно идет путем всякой плоти.

Тонко писатель дает почувствовать и то, как в целом наивное, не обремененное воспитанием и культурой сознание сталкивается со всеми формами неизвестного, непостижимого, невыразимого – от огня, зеркала, смутного воспоминания, сна до крови, времени, власти, смерти. Крайне сложно для юноши постижение языка, который по контрасту с дорогой ему однозначностью солнца (в отличие от холодных или теплохладных людей греющего), неразложимых на составные части интуиций, символичен, *лжет*, часто не позволяет ни ему, ни, как он открывает при общении, другим выразить себя. Однако Каспар, беря препятствие за препятствием, все же растет, и даже, как сказал бы Р.М. Рильке, себя «перерастает». Тем не менее, вассерманновскому Хаузеру, по смутно угадываемому им призванию творцу образов, искателю духовной свободы (направленной вовнутрь души) и *поэту*, способного просвещать души, уготована участь переплетчика книг (их не читающего!), переписчика канцелярских бумаг, пленника, ученика позитивиста-кванта...

И все же, этот грешник, сам человек, задуманный Богом идеально, но по разным причинам падающий, не сдастся и, по воле Вассерманна, продолжает идти против природы, крови, людской косности. Углубленность Хаузера в себя, его молчание говорящи, продолжают вплоть до кончины и последних слов (обращенных к Богу) свидетельствовать о жажде прорыва юноши от «я» к «ты» и «Ты».

Да, эта жажда остается отчасти неудовлетворенной. Уходят один за другим друзья или лжедрузья, которым что-то нужно от него для себя. Отнимаются у Каспара одна за другой даже части его внутреннего мира – сны-мечты, греза о матери и друге, «голубая тетрадь». Взамен ему предлагаются чужие роли – подопытного (Даумер), любовника (фрау Бехольд), борца с тиранами (Фейербах), романтического принца (Клара). На подмостках этого дурного театра сама жизнь делает его из вестника безусловного «да», чуда (близкая Ф.М. Достоевскому тема «святости» детства и детских воспоминаний – они у Хаузера живут во снах, интуициях, связаны с Матерью, Вестью, Светом) вестником «нет»: «прогнилости королевства», лжи (тщеты слов), убийств, безумия, самоубийств.

Сознает ли трагичность своего одиночества Хаузер – человек, наделенный неким даром свыше, но при этом лишенный в полной мере понимания, каким?

Кто-то может сказать, что нет, не сознает. И умирает еще при жизни – обманут своей мечтой, своим соблазном, что, в принципе свойственно многим заглавным персонажам современных Вассерманну романов (от Жермини Ласерте у Ж. и Э. де Гонкур до Тэсс у Т. Харди). Мечта непосильна для Хаузера – того, кто мог бы стать Собой, но фатально через действие плоти, крови стал *всяким*. Такой Каспар – новый Кандид, принесенный в кровавую жертву богам неведомым: вырождению рода, вексялям, нарождающемуся капитализму.

Другой скажет, что безусловно сознает и, сознавая, утверждает свой моральный завет «несения Креста», веру в свое молчаливое, но способное перевернуть окружающий мир предназначение: «Я должен быть там, где мне подобает быть». Перед призывом к следованию такой миссии мир чаще всего в недоумении отступает в сторону. Сам Вассерманн в 1921 году, комментируя роман, утверждал, что ему важно было показать, «как люди всех степеней развития чувства и духа... совершенно беспомощно стоят перед феноменом невинности».

Литературным союзником хаузерова непротivления злу Вассерманн делает Ф. Шиллера. Знаменитые слова маркиза Поза из шиллеровской трагедии «Дон Карлос» (1783–1787) вызывают у юноши, *пробуждающегося*, выходящего из навязываемой ему роли, «сна души» (жизни как сна), подлинный трепет:

«Свою большую царственную жизнь
 Напрасно посвятили разрушенью.
 Нет, человек и выше и достойней,
 Чем думаете вы. Он разобьет
 Оковы слишком длительного сна
 И возвратит свое святое право...» (пер. В. Левика)

Сказанное выше позволяет поставить вопрос о религиозности героя, который носит имя одного из трех евангельских волхвов (Валтасар, Каспар, Мельхиор), пришедших с Востока поклониться младенцу-Христу, и фамилию, обнимающую собой в романе как все человечество (нем. das Haus – дом), как некую улитку, пытающуюся освободиться от своего «домика», так и бесприютность, бездомность в этом мире чистой души.

Очевидно, что Хаузер по-своему религиозен. В то же время духовность мистически настроенного юноши, своего рода «невинного» и даже «монаха» (у него нет ни собственного жилища, ни имущества, ни желания настаивать на своей воле) особая – повернутая вовнутрь души, связанная с молчанием. Она не вполне лютеранской природы. Это заметно хотя бы потому, что протестантская церковь в романе чаще всего представлена не в лучшем свете (ее критикует пантеист Даумер, не принимает Фейербах) – равнодушна к загадке неординарной личности, которую, вместе с тем, пытается подчинить своему влиянию. Некоторые интерпретаторы романа (к примеру, П. Твардовски) намерены поэтому находить в Каспаре черты чуть ли не «теософа» и «герметиста», обостренно чуткого ко всему незримому (мотив золота в романе). Отсюда шаг до других, еще более произвольных интерпретаций образа, связанных с добровольным отказом Хаузера от жизни (пренебрежение телом ради «спасения» души) и специфическими любовью к страданию, ревностью, которые якобы вдохновлены неразделенным чувством юноши к лорду Стэнхопу (здесь вспоминается О. Уайлд с его нарциссическим Дорианом Греем, втыкающим «в себя» нож, и гомозротической темой «мы убиваем тех, кого любим»).

И все же, Каспар Хаузер Вассерманна, сохраняя до самой развязки повествования некую духовную тайну о себе, гораздо чище, цельнее, проще, чем персонажи, несколько праздно пытающиеся заглянуть в его душу и терпящие на этом пути поражение. Ее фундаментальную простоту различают в романе прежде всего простые люди. Они полны сочувствия к найденышу и способны произнести слова, которые говорит в связи гибелью Каспара пастор Фурманн: «Виновны мы все, живущие. Из вины прорастает жизнь... Что толку ему было вечно гадать о своем происхождении. Там, где у всех на устах предательство, праведник избирает круг благих деяний. Но мечтатели слышат только себя. Безвинен, сударыня, один лишь Господь Бог. Да смиляется Вседержитель над моей душой и душой благородного Каспара Хаузера».

Эти венчающие роман слова – не дань уважения духовной риторике, которая в конце XIX века была еще дорога многим европейцам. Очевидно, что почва для этих слов готовилась исподволь.

Вассерманн как некий мудрец, волхв с Востока все-таки ввел в свой роман то, что не мог не ввести, – «звезду», золото евангельской темы. Он повествует и о нежелании Каспара стать политической силой, и об осознании им (в гостинице «К звезде») ужаса своего «сыновства», и об Иуде-Стэнхопе, и о добровольном (не фаталистичном!) принятии своей грядущей гибели, и об ансбахском Гефсиманском саде... Дает ощутить себя в романе и трагическая ирония: появился в Духов День, убит под Рождество.

Соединить столь разнородные элементы в единый мощный символ невинности, принесенной в жертву за «леность сердца» целого королевства, помогают Вассерманну не только мастерство, не только умение опереться на литературную традицию (переключки с «Гамлетом» Шекспира, трагедиями Кальдерона и Шиллера, романами Достоевского, современной поэзией), откликнуться на литературный вызов современности (создание символистского романа-притчи на тему искания Бога, проступания в одной, как оказывается, недостоверной реальности, другой, незримой, но, тем не менее, более достоверной), но и лирическая настроенность.

Ведь Вассерманн в романе безусловно пишет и о самом себе – себе как мальчишке в Фюрте (дед рассказывал ему о Каспаре, лично виденном им в Нюрнберге), себе как Хаузере-Гамлете, который ушел от берегов своей кровной привязанности – начала дорогого, «родного», но, увы, застывшего, ветхого, – и интуитивно ищет через писательство путей преодоления своего вечного аутсайдерства (агасферства).

Поэтому «Каспара Хаузера» можно отчасти воспринять как роман о художнике, как скрытую творческую автобиографию на тему поисков через становление личного артистического языка подлинного Отцовства. Не удивительно, что большинство персонажей романа, включая «мы» повествователя и даже лейтенанта Хикеля, *писатели*: пишут письма, дневники, донесения, вслушиваются в слова, обдумывают, пытаясь связать их в единый образ, достоверные и недостоверные сведения. Но среди них только Каспар с его попыткой вхождения в мир через муки слова, через выражение Невыразимого, через само молчание – лирический поэт. На наш взгляд, это личностно-лирическое, *писательское*, измерение романа по-своему ощутил С. Цвейг.

«По существу, это книга о таинственном моменте открытия человеком его "Я", противостоящего бесконечно многозначному "Ты" мира, который нам всем грезится, и вновь становится реальностью лишь в художнике (который в иные секунды словно впервые стоит перед космосом). И одновременно этот роман – история чистого человека, не сконструированного на основе совершенно неизвестных понятий, действительно абсолютно непосредственного, который просто и с интуитивной ясностью стоит перед восприятием вещей и поэтому необъясним, как некий символ лишь самим собой определяемого понятия безымянного, безродного человека в потоке различных представлений о нем, давно ускользнувших от нас. <...> И это произведение – по моим представлениям совершеннейшее из всего написанного Вассерманном – неправильно понимается, если оценивается только как повествование, как история одного человека. Это – символ нашего собственного мистического открытия мира, концентрация нашего обширного детского опыта в нечто целое, в одно единственное переживание, более смелая попытка исследования... пробуждения сознания из тьмы, чем то, что писатель пытался нам до сих пор передать пламенем поэтического вымысла. И в самом формировании произведения чувствуется неповторимость, монументальность, воля поднять этот колеблющийся в легенде образ на уровень Длительного, Неопровержимого. Глубокая вера Вассерманна в созданный им образ побеждает автора: впервые, думаю, писатель любит в своем произведении созданного им человека и, тем самым, впервые подтверждает себя как творческий художник, который до сих пор разрушал все свои образы, не завершив их формирование, не признавая тем самым их соответствие его внутреннему идеалу» (пер. Л. Миримова).

Согласимся с одним из лучших немецких эссеистов первой трети XX века. И рискнем добавить от себя, что образ Каспара Хаузера в вассерманновской интерпретации принадлежит к тем, начиная с Парцифалья и Симплициссимуса, запоминающимся образам немецкой культуры, в которых неразлитно встретились дух и образ, творчество и жизнь, поэзия и проза, имя нарицательное и тип немецкой простой души, ищущей вопреки тяжести мира и сердца высшего оправдания своего существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Karlweis, M. Jakob Wasserman: Bild, Kampf und Werk / M. Karlweis. – Amsterdam, 1935.
2. Толмачёв, В.М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека / В.М. Толмачёв // Энциклопедия экспрессионизма / Л. Ришар и др.: пер. с фр., научн. ред. перевода В.М. Толмачёв. – М.: Республика, 2003. – С. 389 – 401.
3. Толмачёв, В.М. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: О границах экспрессионизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Филология. – М., 2007. – № 4. – С. 29 – 57.
4. Fuhrmann, H. Kaspar Hauser, beobachtet und dargestellt in der letzten Zeit seines Lebens von seinem Religionlehrer und Beichtvater / H. Fuhrmann. – Ansbach, 1834.
5. Masson, J.M. Lost Prince: The Unsolved Mystery of Kaspar Hauser / J.M. Masson. – New York (N.Y.), 1996.

Г.В. Синило

ФУНКЦИЯ ЛАНДШАФТА И ТЕХНИКА НОМИНАЦИИ В ЛИРИКЕ И. БОБРОВСКОГО

Лирика Иоганнеса Бобровского (1917–1965) – одно из крупнейших явлений немецкоязычной поэзии XX века. При этом путь поэта к своему читателю был очень непрост. Первый сборник его стихов – «Sarmatische Zeit» («Время сарматов», или «Сарматское время») – вышел в свет только в 1961 году, когда поэту исполнилось 44 года, и сразу был удостоен в 1962 году австрийской премии имени Альмы Йоганны Кёниг и премии западногерманской «Группы-47». И дальше, словно предчувствуя, как мало отпущено ему судьбой, Бобровский спешит донести до читателей то, что вызрело в душе, то, что скопилось за долгие годы работы в ящиках письменного стола: в 1962 году появляется второй (и последний) прижизненный сборник стихов – «Schattenland Ströme» («Земля теней и рек»), в 1964-м – роман «Levins Mühle» («Мельница Левина»), затем сборник новелл «Boehendorff und Mäusefest» («Бёлендорф и мышиный праздник», 1965), и уже после смерти – лирические сборники «Wetterzeichen» («Знаки грозы», 1966) и «Im Windgestreuch» («В зарослях ветра», 1970), роман «Litauische Clavier» («Литовские клавиры», 1966), книга новелл «Der Mahner» («Пророк», 1967). Поражает интенсивность творчества Бобровского и его многообразие: филигранно отточенная в каждой детали, предельно лаконичная новеллистика; исполненные эпической простоты и в то же время интеллектуально перенасыщенные, перегруженные литературными аллюзиями и реминисценциями, пронизанные музыкальными лейтмотивами и сложнейшей по-

лифонией романы, стоящие на уровне прозы Дж. Джойса и Т. Манна; и, наконец, акварельно-прозрачная, лаконично-скупая и одновременно изысканно-метафоричная лирика.

В сущности, каждый большой поэт взлелеян особым ландшафтом, определяющим самый дух его поэзии. Душа Бобровского с детства вобрала в себя особый ландшафт – ландшафт Сарматии – и претворила его в поэзию, продолжившую на новом витке особую немецкую традицию, начатую в свое время в начале XVIII века Б.Х. Броккесом, А. Галлером и возведенную на новый уровень Ф.Г. Клопштоком и особенно Ф. Гёльдерлином, – традицию *Naturlyrik* («лирики природы», несводимой к пейзажной лирике) и *Gedankenlyrik* («лирики мысли») – традицию, в которой переплетаются и органично соединяются начало конкретно-чувственное и абстрактно-философское, глубокая и волнующая эмоция с напряженной мыслью.

На формирование манеры поэта и выбора им тех или иных традиций из наследия классической немецкой мысли и поэзии непосредственно повлиял специфический ландшафт его детства. Иоганнес Бобровский родился на территории тогдашней Восточной Пруссии, в Тильзите (ныне Советск Калининградской области). Позже поэт писал: «Я вырос на берегах Мемеля (немецкое название Немана – Г. С.), где бок о бок жили поляки, литовцы, русские, немцы и рассеянные среди них евреи...» [1, с. 23]. Добавим – и белорусы, и кочующие среди других народов цыгане. Удивительный край, в котором издревле переплелись судьбы и говоры разных народов, звуки их песен и отзвуки преданий, уже тогда, в ранней юности, начал тревожить воображение будущего поэта. Он проводит школьные каникулы в имении деда в Моцишках и в доме тети в Вилькишках – на литовском берегу Немана. Этот польско-литовско-белорусско-прибалтийско-русский край римские историки некогда именовали Сарматией, а Балтийское море, его омывающее, – *Oceanus Sarmaticus*. Отсюда берет начало Сарматия будущей поэзии Бобровского – «земля теней и рек», земля-память, земля-символ, особая мифологема, являющаяся парадигмой многовекового общения народов, культур, языков.

Еще одно сильнейшее впечатление детства – Кёнигсберг, куда семья Бобровского переезжает в 1928 году и где будущий писатель учится в классической гимназии. Кёнигсберг – город, в котором спрессована историческая память – светлая и горькая. Это город высочайшей культуры, музеев, старинного университета, город Канта, Гамана и Гердера – и город-крепость, оплот немецких рыцарей-крестоносцев в их беспощадной борьбе за покорение «малых» народов Восточной Европы. Здесь впервые Бобровский задумывается над судьбой навсегда ушедших, уничтоженных народов – таких, как балтийское племя пруссов, истребленное рыцарями Тевтонского ордена. Здесь он открывает для себя идеи И.Г. Гердера, услышавшего душу и голоса народов в их песнях и всю жизнь пытавшегося привить немцам чувство любви к их восточным соседям, ко всем так называемым малым народам. Как известно, во время службы в Риге Гердер начал изучение культур балтийских и славянских народов, собирание их фольклора. Всю жизнь Гердер доказывал, что не существует «великих» и «малых» народов, протестуя против этих терминов, уже в его время употреблявшихся многими немецкими историками в шовинистическом смысле. «...Гердер, – писал Г. Гейне в «Романтической школе», – рассматривал все человечество как великую арфу в руках великого мастера, каждый народ казался ему по-своему настроенной струной этой исполинской арфы, и он понимал универсальную гармонию ее различных звуков» [2, с. 366]. В подходе к общечеловеческой культуре и культуре каждого народа, независимо от его численности и вклада в мировую культуру, Гердер руководствовался им же самим сформулированным принципом: «Каждый народ несет в себе меру своего совершенства, не сравнимую с другими...». Эти слова становятся девизом и для Бобровского, который в немецкой культуре XX века, быть может, наиболее очевидно и ярко продолжил особую гердеровскую тему – уважения и любви ко всему малому, незаметному, к народам униженным, отверженным, истребляемым.

Необычайно талантливый человек, обладавший незаурядным музыкальным даром, знаток музыки Д. Букстехуде и старинных немецких гравюр, Бобровский начинает изучать искусствознание в Берлине, куда семья переезжает в 1938 году. Но вскоре его насильно отрывают от любимых занятий: он мобилизован на службу в вермахт, ему приходится надеть ненавистную форму и встретить начало войны в родном Кёнигсберге. Он служит офицером-связистом и отчаянно предпринимает всяческие усилия, чтобы быть отозванным из действующей армии, упорно отклоняет настойчивые предложения вступить в национал-социалистическую партию. В 1941 году он переживает страшное потрясение: часть, к которой он прикомандирован в качестве офицера связи, совершает вылазку в Новгород. Здесь, на берегу озера Ильмень, среди бескрайней русской зимы, написаны первые его стихи («*Imensee 1941*» – «Озеро Ильмень в 1941 году»). Здесь, под стенами разрушенного собора, рождаются строки, исполненные глубокой внутренней боли: «*Hoch überm See die schweigende Nowgorod. // Noch sinne ich das wohl, und es zieht das Herz // Sich mir zusammen...*» [1, с. 36] («На крутизне безмолвствует Новгород. // Я вижу все, и сердце сжимается // От боли...»); *перевод Г.И. Ратгауза* [3, с. 156]). Образ проломленного взрывом купола Новгородской Софии становится скорбным лейтмотивом дальнейшего творчества Бобровского – напоминанием о варварстве, которое нужно изжить, символом хрупкости культуры и в то же время стойкости духа.

Все свое дальнейшее творчество поэт считал следствием «военной контузии» – страшного чувства вины. И «генеральную тему» своей поэзии он определил как «взаимоотношения немцев и их восточных соседей», как «долгую историю несчастий и вины» [1, с. 31]. «Я пишу о вине – германской вине, и пытаюсь пробудить симпатию к литовцам, русским, полякам и другим народам» [1, с. 31], – скажет он впоследствии. После пятилетней работы в шахтах Донбасса в советском плену Бобровский возвращается в Восточный Берлин и до конца жизни работает редактором в различных издательствах. В начале 50-х годов у него складывается энциклопедическая идея «Сарматского дивана», по всеобъемлющему философскому охвату сходная с «Западно-восточным диваном» Гёте, – план лирического воссоздания мира Сарматии, преломления народных судеб через ландшафт – природный, исторический, культурный. Отсюда и название первого сборника – «Сарматское время».

По мнению поэта, именно Сарматия может и должна преподать современникам и потомкам бесценные исторические уроки, взывая к их совести и памяти. Он ставит перед поэзией почти немислимую, невероятную сверхзадачу – стать средством искупления и очищения, средством спасения от забвения. Сохранить голоса ушедших – от полностью истребленного тевтонцами племени пруссов до уничтожаемых нацистами евреев и цыган. В этом смысле совершенно особое, программное звучание приобретает «Pruzzische Elegie» («Прусская элегия», или «Элегия памяти пруссов») – большое стихотворение-реквием, соединяющее в себе черты плача и гимна – двух древнейших лирических жанров, известных человечеству. Продолжая «гердеровскую» тему, поэт воспеваеt исчезнувший народ, оплакивает еще одну умолкшую навсегда струну многозвучной арфы в руках Творца: «Тебе // пою мою песню, // просветленную гневной любовью, // темную от рыданий, // горькую – горше полыни, // влажную, как на обрыве // голые сосны над морем, // скрипучие в белом рассвете, // горящие в поздней заре, – // безвестную гибель твою // пою, леденившую в жилах // нашу кровь... // ...Народ черных лесов, // тяжело катящихся рек, // морей и голых прибрежий! // Народ // ночных охот, // и стад, и летних покосов! // Народ // Перкуна и Пикола, // Патримпе в пшеничном венке! // Народ, // беспечно весел ты был, // и безжалостной – гибель твоя! // Народ // тлеющих рощ, // горящих изб и полей // потоптанных, рек кровавых, // народ, // сожженный молнией с неба, – // твой крик потонул // в облаке дыма! – // народ, // перед Матерью Бога чужого // плясавший // и рухнувший наземь. // (О, как за медной броней // своих воинств выходит она // из леса! Как вслед ей плывет // распятое кровавое Сына!)» (перевод Г. Ратгауза [4, с. 258 – 259]).

Как истинно и глубоко верующего человека Бобровского не может не терзать вопрос о горьком расхождении между великими евангельскими истинами и способами, которыми утверждалось в Европе (и особенно Восточной) христианство, между заповедями любви и милосердия и практикой цивилизации, считавшей себя христианской, – практикой, «увенчавшейся» лагерями уничтожения, печами крематориев, массовыми убийствами. Вот почему тему «Элегии памяти пруссов» органично продолжают стихотворения, посвященные вытесняемым из пространства истории лужичанам («Якуб Барт в Ральбице», «Кристбург»), а также обширный цикл, посвященный жертвам фашистского геноцида – безжалостно истреблявшимся евреям, цыганам («Отчет», «Хасиду Баркану», «Каунас, 1941», «След на песке», «Гертруда Кольмар», «Эстер», «Памятный листок» и др.). Однако, по мысли поэта, даже уничтожив народ физически, нельзя уничтожить память, и слова, казалось бы, мертвого языка, имена и образы ушедших оживают, запечатленные навеки в ландшафте Сарматии: «Но живы твои имена, // народ истребленный: и склоны // гор, присмирившие реки, // и камни, // и тропы, // вечерние песни, сказанья, // и ящериц шорох твердит о тебе...» («Элегия памяти пруссов»; перевод Г. Ратгауза [4, с. 259]); «Слушай, как дождь шумит // над косогором: идут // те, кто невидимы больше, – // по глинистой древней тропе, // залитой мутной // водой. Ветер в кронах чужбины // колышет пряди // черных волос» («Памятный листок»; перевод Е. Витковского [4, с. 266]).

Вновь и вновь под пером Бобровского возникает ландшафт Сарматии с ее необъятными равнинами и медленными реками, темными лесами, в которых звучит еще песня Лиздейко и трубят рог Гедимины, в которых слышен голос Мицкевича, – Сарматии с ее старинными замками и узкими улочками городов:

Wilna, du reifer Holunder!
Mit grünen Augen
ist deine Wolfzeit versunken.
Ur und Bär und der Eber,
da sie erschreckte der Hornschrei
Giedimins, sie hielten
erst am Njemen atmend,
im Eichwald über dem Ufer,
ägten hinab. Es hat
Mickiewicz besungen der wilder
leuchtenden Tage Glanz
und das Duster. Doch leicht
einherflog die zärtliche Wilia.

...Doch es singt Lizdejko
Nicht mehr, der Bärtige schläft,
heißt es, im endlos zerspülten
Ufersand, wo aus dem See
Trakai sich hob, die dunkele
Burg, aus Schimmer der Vorwelt [5, с. 27].

(Вильна, ты спелая бузина! // С зелеными глазами // твое волчье время в глубину погрузилось. // Зубр, и медведь, и кабан, // Когда испугал их звук рога // Гедимины, бежали // до самого Немана, тяжко дыша, // в дубраву над берегом, // сверкали глазами вниз. Воспел // Мицкевич диких сияющих дней блистанье // и мрак. Но по-прежнему // легко порхала нежная Вилия. // ...Но не поет Лиздейко // Больше, бородач уснул, // как говорят, в бесконечных размытых // прибрежных песках, где из озера // Тракай поднялся, темная // крепость, в сиянии прамира [сиянии древнем]. – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

В цитируемом стихотворении («Wilna, du reifer Holunder!» – «Вильна, ты спелая бузина!») конкретный ландшафт белорусско-литовского края выступает как ландшафт-символ – вместилище исторической и духовной связи поколений, традиций, культур. Это ландшафт, вобравший в себя песнопения и сам ставший песней:

Seine Gesänge, den schweren
Ufern gleich, waldigen, alten,
die der Wilna entgegen
wandern, ihrem hüpfenden
Gang, und den Winden von Wilna;
rauchigen, die um das Haupt
der herrlichen Tochter gegangen.

Stadt der Könige, immer
singen die Ebenen alle,
alle die weißen, vom Blut
bitter der Söhne,
dir mit des Weißbarts hallender
Stimme, wie Eisgang, mit schmerzlichem
Festgetön deiner Juden,
rotem Sausen der Kiefern zu [5, с. 27 – 28].

(Песни певца подобны // берегам, лесистым и древним, // тем, что ступают неспешно // вдоль Вильны, приотливо // текущей, и дымным ветрам // из Вильны, что веют в кудрях // дочери царской. // Город князей, как и прежде // поют большие равнины, // светлые нивы – о горькой // крови твоих сыновей. // Голос седого певца, // могучий, как ледоход, // слился с торжественно-скорбным // молением евреев твоих // и с шорохом красного бора. – *Перевод Г. Ратгауза* [3, с. 157]).

Взгляд поэта обнимает огромные пространства, обозревает тысячелетия истории, запечатленные в гигантской «сарматской равнине»: «Ebene, // riesiger Schlaf, // riesig von Träumen, dein Himmel // weit, ein Glockentor, // in der Wölbung die Lerchen, // hoch – // Ströme an deinen Hüften // hin, die feuchten // Schatten der Wälder, unzählig // das helle Gefild, // da die Völker geschritten // auf Straßen der Vögel // im frühen // Jahr ihre endlose Zeit, // die du bewahrst // aus Dunkel» [5, с. 38 – 39] («Равнина, // необъятный сон, // необъятный от сновидений, твое небо // широко, // врата колокольные, // под сводом жаворонки, // высоко – // реки по бедрам твоим // стекают, влажные // тени лесов, // неисчислимо // светлое пространство [поле, равнина], // где народы прошагали // дорогами птиц // в древние // годы свое бесконечное время, // которое ты охраняешь // из темноты». – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*) «Сарматская равнина» – основной топос поэтического мира Бобровского – расширяется до азиатских степей на юге, за которыми проступают контуры древнейших цивилизаций Месопотамии (не случайно в финале стихотворения «Die Sarmatische Ebene» – «Сарматская равнина» – всплывает имя Иштар), и на севере – до снеговых пространств Карелии и Финляндии, где «в буре // Поет Вейнемейнен» (*перевод Г. Ратгауза*). Время же этого пространственно-временного континуума – время всей человеческой цивилизации и культуры.

Таким образом, все лирические стихотворения Бобровского обнаруживают теснейшую внутреннюю связь, являясь своеобразными частями огромного лирического целого, гигантского ландшафта, в который вписаны судьбы отдельных людей и целых народов. Это ландшафт исторической и в то же время мифологизированной Сарматии, как мифологизирован ландшафт позднего Гёльдерлина, соединяющий Германию, Элладу и Святую Землю, немецкую, античную и библейскую культуры. Сарматия Бобровского – великая мифологема исторического и культурного бытия, аксиологически ориентированная на толерантность, гуманизм, взаимное уважение народов и культур, их плодотворный диалог и опирающаяся на историко-культурные реалии восточноевропейского, и прежде всего белорусско-литовского, края.

В воссоздании ландшафта Сарматии Бобровский опирался в первую очередь на уроки Клопштока и Гёльдерлина, на созданные ими жанры философской оды в античных эолийских метрах (алкеева, асклепиадова, сапфическая строфа) и философского гимна в свободных ритмах (*in freien Rhythmen*), то есть написанного верлибром. Бобровский по-своему повторяет путь Гёльдерлина от оды с ее четкой строфической и ритмической определенностью к свободному и раскованному дыханию верлибра. Так, первые стихотворения, возникшие у берегов Ильмень-озера и под стенами Новгорода в годы войны, – оды, написанные алкеевой и сапфической строфой. Эти строгие формы позволили поэту запечатлеть русский ландшафт, в который диссонансом ворвались смерть и разрушение. Бобровский вспоминал: «Я хотел... запечатлеть русский ландшафт... Этот ландшафт, который был так хорошо мне знаком, ведь я вырос где-то рядом, но который тогда – и прежде всего благодаря обстоятельствам, приведшим меня вновь на Восток, – совершенно по-новому и ошеломляюще открылся для меня, – этот ландшафт я хотел изобразить. Я пытался сделать это с помощью рисунка и с помощью прозы. В конечном итоге я нашел вспомогательное средство: греческая ода, которую вводили на немецкой почве Клопшток и Гёльдерлин. В этой форме (алкеева, сапфическая строфа) возникли мои первые опыты» [1, с. 68 – 69].

Hoch überm See die schweigende Nowgorod.
Noch sinne ich das wohl, und es zieht das Herz
Sich mir zusammen, – und doch ist ein
Frieden bereitet in der Zerstörung [1, с. 36].

На крутизне безмолвствует Новгород.
Я вижу все, и сердце сжимается
От боли, – но и в разрушеньи
Чудится мне дуновенье мира.
Перевод Г. Ратгауза [3, с. 156].

Так начинается стихотворение «Anruf» («Призыв») из раннего цикла Бобровского «Nowgorod 1943» («Новгород в 1943 году»). Благородное, торжественно-волнообразное – и на первый взгляд совершенно противоестественное в этой ситуации – звучание древней алкеевой строфы позволяет поэту еще резче оттенить весь ужас и абсурдность происходящего и выразить тоску по гармонии, смутную надежду на мир, кажущийся почти недостижимым: «...Чудится мне дуновенье мира. // Какого мира? Разве в сожженный дом // Найдет дорогу ясное прошлое? // Так замирают крики чаек // Поздней порой над рекой усталой. // Как дуб, грозой разбитый, стоит собор, // Поднявши к небу купол проломанный // Среди развалин, но и небо // Видит, как всюду владычит гибель» (*перевод Г. Ратгауза* [3, с. 156]).

Тот же трагический ландшафт с проломленным куполом Новгородской Софии запечатлен поэтом в более позднем стихотворении «Kathedrale 1941» («Кафедральный собор в 1941 году»), ином по ритмическому и синтаксическому рисунку – с типичными, в духе Клопштока и Гёльдерлина, неконвенциональными «свернутыми» синтаксическими конструкциями, с резкими и неожиданными анжанбеманами (*enjambements*) на границах строк:

Die wir sahn.
Über dem Winterstrom,
über der Wasser reißender
Schwärze, Sophia, klingendes
Herz der verdüsterten Nowgorod [6, с. 26].

(«И слышали мы: // над зимним потоком, // над волнами взорванной // черноты гремит София, // омраченного Новгорода сердце»; *перевод Г. Аикинадзе* [6, с. 46]).

И еще одну, отличную от двух предыдущих, вариацию того же ландшафта мы обнаруживаем в стихотворении «Kloster bei Nowgorod» («Монастырь близ Новгорода», 1955), которое представляет собой типичный образец зрелой лирики Бобровского с ее прерывистым, пульсирующим ритмом, с ее «жестким», как у Гёльдерлина, стилем, опускающим логические связки, с простым, казалось бы, названием, неярких вещей и явлений:

Strom, schwer;
den die Lüfte umdrängen, alt,
Geister der tiefen
Ebene, redend im Regen
uferhinab. Der Hecht
steht unterm Schilf [5, с. 74].

(«Поток, тяжелый, // который ветры овевают, древний, // духи глубокой // долины, говоря в дожде // с берегов. Щука // стоит в камышах». – *Подстрочный перевод наш.* – Г. С.).

Приведем поэтический перевод Г. Ратгауза, ритмически и стилистически максимально приближающийся к подлиннику:

Тяжкий поток,
волнуемый древним ветром,
и духи сырых равнин
под дождем
говорят с берегами.
Щука
замерла в камыше.¹

Вслед за Гёльдерлином Бобровский гениально развивает «диалектику» слова и предложения, заключающуюся в усилении веса отдельно взятого слова, его особой выделенности и – одновременно – в превращении всего стихотворения в сложную, многослойную синтаксическую конструкцию. Одним из релевантных моментов стиля Бобровского стал «Stilprinzip der Kürze» («стилевой принцип краткости»), в исповедовании которого он следует за Клопштоком и Гёльдерлином. Воздействие, к которому стремится поэт, – предельная семантическая и эмоциональная насыщенность слова, усиление поэтической суггестии, динамика, не позволяющая языку отставать от поэтической мысли, как о том мечтал Клопшток. Особая напряженность поэтической речи, высокая степень концентрации мысли и чувства достигается использованием сокращенных, «свернутых» конструкций, опускающих логические связки, синтаксически не узаконенных, как, например, в следующих строках из стихотворения «Feuer und Schnee» («Огонь и снег»): «In meinem Atem // Feuer und Schnee, ich lebe» [5, с. 87]. Такие «крамольные» конструкции без глагола-связки типичны для Бобровского: «Noch um die Häuser // der Wälder trockener Duft, // Rauschbeere und Erdmos» [5, с. 76] («Еще вокруг домов // лесов сухой аромат, // голубики и мха»; *здесь и далее подстрочный перевод наш.* – Г. С.); «Düna, Morgenfrühe // immer um dich und der herrliche // Wind der Ebenen» [5, с. 78] («Двина, утренняя рань // всегда вокруг тебя и чудесный // ветер равнин») и т. п.

Предела краткости, «свернутости» конструкций позволяет достичь излюбленная Бобровским техника номинации – цепочки номинативных предложений; при этом часто одно слово выносится в первую строку, как бы обозначая главную тему, как, например, в стихотворении «Kaunas 1941» («Каунас в 1941 году»): «Stadt, // über dem Strom ein Gezweig, // kupferfarben, wie Festgerät» [5, с. 81] («Город, // над рекой ветви, // медью сияющий, как праздничная утварь...»). Еще один из многочисленных примеров развертывания стихотворного текста из отдельного ключевого слова, вынесенного в начальную строку, находим в стихотворении «Gedankenblatt» («Памятный листок»): «Jahre, // Spinnenfeiden, // die großen Spinnen, Jahre...» («Годы, // паутиные нити, // великие паутины, годы...»; ср. перевод Е. Витковского: «Годы // как паутина, // годы. Паучье время...» [4, с. 266]. Поэту удалось найти, а переводчику еще более усилить (благодаря выражению «паучье время») очень емкий поэтический образ, сразу же погружающий нас в атмосферу страшного времени фашизма, когда «пришли душегубы // с каменным взглядом», а потом «как-то раз // старуха, // выйдя из тесной каморки, // удивилась, куда пропали цыгане» (*перевод Е. Витковского*) [4, с. 266]. Взгляд поэта (и читателя вслед за ним) выхватывает из ландшафта узловые моменты, фиксирует детали и укрупняет их, обособляет и тут же соединяет в лирический поток: «Wildnis. Gegen den Wind. // Erstarrt. In den Sand // eingesunken der Fluss. // Verkohltes Gezweig: // das Dorf vor der Lichtung» [5, с. 73] («Der Imensee 1941» – «Озеро Ильмень в 1941 году»; «Одичалая местность. // Напротив ветров. // В столбняке. // В песке захлебнулась река. // Обуглились ветви: // деревня как на ладони»; *перевод Г. Ашкинадзе* [7, с. 29]). Заметим, что в подлиннике нет глагольных форм, они заменены причастиями. Вместо действия – называние, номинация: «Jahre den See. Der erzene // Flut. Der Gewässer steigende // Finsternis» [5, с. 73] («За годом год – озеро. // Свинцовый прилив. Волна // нарастающей тьмы»; *перевод Г. Ашкинадзе* [7, с. 29]).

Бобровский доводит до высочайшего совершенства связанную с принципом краткости «жесткую связь» («die harte Fügung» – термин Н. фон Хеллинграта, первого исследователя Гёльдерлина, применительно к стилю поэта), выражающуюся в обособленности, выделенности почти каждого слова – интонационно, ритмически, пунктуационно (точкой или запятой). Это достигается, прежде всего, с помощью постпозитивных несогласованных обособленных качественных наречий, прилагательных или причастий. Эмфатическому выделению отдельных слов, приобретающих особую весомость в тексте, способствуют также всегда резкие и неожиданные анжанбеманы на границах строк и строф (этим приемом Бобровский пользуется вслед за Гёльдерлином, и не менее блистательно, чем он). Следует заметить, что именно анжанбеманы и инверсии, а также контрастное соединение долгих и кратких строк – важнейшие элементы

¹ Цит. по рукописи, любезно предоставленной переводчиком.

организации свободного стиха в отличие от обычного, организованного ритмически, и поэзия Бобровского демонстрирует наиболее совершенные образцы верлибра.

«Жесткая связь» сочетается у Бобровского, как и у Клопштока и – еще в большей степени – у Гёльдерлина, с амплификацией – разрастанием предложения изнутри за счет эпентетических конструкций, его «разрыхление», превращение в сложнейше многослойное целое (так, в поздних гимнах Гёльдерлина предложение порой состоит из 140–150 слов): мысль движется намеренно затрудненно, словно бы пробиваясь через препятствия, распадаясь на частности, а затем вновь воссоединяясь в грандиозном целом. Обособленность, единичность – и неразрывность, бесконечность, разъединение – и воссоединение сливаются в едином лирическом потоке. Блистательным образцом такого лирического потока является уже упоминавшееся программное стихотворение «Сарматского дивана» – «Элегия памяти пруссов». Она состоит из нескольких лавинообразных предложений, первое из которых содержит 89 слов, но и это дробление на части (благодаря восклицаниям) является мнимым, ибо весь текст – сплошное обращение к исчезнувшему народу, единое синтаксическое целое, во многих частях представляющее собой цепочку номинаций:

Volk
der schwarzen Wälder,
schwer andringender Flüsse,
kahler Haffe, des Meers!
Volk
der nächtigen Jagd,
der Herden und Sommergefilde!
Volk
Perkuns und Pikolls,
des ährenumkränzten Patrimpe!
Volk,
wie keines, der Freude!
wie keines, keines! des Todes –

Volk
der schwellenden Haine,
der brennenden Hütten... [5, с. 46]².

Поэзия Бобровского свидетельствует о том, что номинация приобретает в ней совершенно особую, символическую функцию. В этом свете программное звучание обретает стихотворение «Immer zu benennen» («Всегда именовать», или «Чтобы всегда называть»):

Immer zu benennen:
den Baum, den Vogel im Flug,
der rötlichen Fels, wo der Strom
zieht, grün, und den Fisch
im weißen Bauch, wenn es dunkelt
über die Wälder herab.

Zeichen, Farben, es ist
ein Spiel, ich bin bedenklich,
es möchte nicht enden
gerecht.

Und wer lehrt mich,
was ich vergaß: der Steine
Schlaf, den Schlaf
der Vögel im Flug, der Bäume
Schlaf, im Dunkel
geht ihre Rede – ?

Wär, da ein Gott
und im Fleisch,
und könnte nicht rufen, ich würd
umhergehen, ich würd
warten ein wenig [8, с. 86].

² См. приведенный ранее очень точный перевод Г. Ратгауза.

(Чтобы всегда именовать: // дерево, птицу в полете, // красноватую скалу, что поток // омывает, зеленый, и рыбу // в белом ручье, когда сумрак // на леса опускается. // Знаки, краски, это // игра, и боюсь, // это не кончится // добром. // И кто учит меня тому, // что я забыл: камней // сон, сон // птиц в полете, деревьев // сон, в темноте // звучит ваша речь – ? // Если Ты есть, о Боже, // и во плоти, // и Ты призовешь меня, я // поброжу вокруг, я // подожду немного. – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Итак, творить для поэта – значит «именовать». Чем же это поэтическое именование отличается от простого названия? В одном из своих рассказов Бобровский писал: «Это ничего не значит – быть наблюдателем, наблюдатель не видит ничего». Он не относил себя к наблюдателям природы, свою лирику – к пейзажной лирике, для которой явления природы самоценны, самодостаточны. Но он недаром был верным учеником «северного мага» Иоганна Гамана, выдвинувшего идею приоритета интуитивного познания мира над рациональным и утверждавшего: чтобы понять смысл бытия, нужно «наблюдать природу вещей, вбирая ее в себя в поэтическом акте». Это «вбирание в себя» мы и наблюдаем в лирике Бобровского. Каждая названная вещь, каждый элемент пейзажа необходимы, чтобы обнаружить связь времен, разбудить нашу память, оживить забытое, прочувствованное, пережитое – и не только в индивидуальном опыте, но и в опыте поколений. Каждое конкретное именование становится знаком, символом реальности исторической и духовной, не только природной, но и сверхприродной. Эпизоды, события, целая жизнь, бесконечное время – все может быть спрессовано в одно слово, обретающее в данном контексте ключевую роль, и от этого слова, как от брошенного в воду камня, расходятся круги ассоциаций. Так, достаточно слова «Pirol» («иволга»), чтобы выплыл из памяти щемяще-родной, полный тайн, радостного растворения в природе и смутного предчувствия опасности мир детства: «Da hab ich den Pirol geliebt...» («Kindheit» [5, с. 12]; «Тогда я иволгу любил...» – «Детство»). Отсюда становятся понятными цепочки номинаций, номинативных предложений в начале стихотворения – от них, как от выхваченных из памяти узелков, расходятся круги ассоциаций, как, например, в стихотворении «Dryade» («Дриада»):

Birke, kühl
von Säften, Baum, der Atem
im meinen Händen, gespannt
Rinde, ein weiches Glas... [8, с. 17].

(Береза, прохладная // от соков, дерево, дыхание // в моих ладонях, упругость // коры, мягкий соуд... – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Часто именно с названия ключевого слова, своеобразного «гнезда» ассоциаций и воспоминаний, начинается то или иное стихотворение: «Zeit der Zikaden, weiße // Zeit...» («Nympe» [5, с. 14]; «Время цикад, белое // время...» – «Нимфа»); «Flusswald, // Dunkel aus Eulengeschrei...» («Das Holzhaus über der Wilia»); «Лес над рекой [лесная река], // Темнота из совиного крика...» – «Деревянный дом над Вилией») и т.п. В этом контексте становится понятным и выбор поэтом эпиграфа к своему первому сборнику – из «Калевалы»:

Blaue Ente, oftmals tauchst du
mit deinem Schnabel in das Wasser,
oftmals kühlst du dich in den Fluten.
Geh und hole mir meine Tränen
aus der Tiefe der klaren Flut [5, с. 5].

(Голубая утка, много раз погружаешь ты // свой клюв в воду, // много раз охлаждаешь себя в струях. // Приди и осуши мои слезы // из глубины ясной струи. – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Так, с названием определенного слова всплывает, словно голубая утка из ясных вод, проясненный дистанцией, определенный географический и культурный ландшафт, ландшафт духа, души и судьбы – как в стихотворении «Anruf» («Призыв»), открывающем сборник «Sarmatische Zeit»:

Wilna, Eiche
du –
meine Birke,
Nowgorod –
einst in Wäldern aufflog
meiner Flühlinge Schrei, meiner Tage
Schritt erscholl überm Fluss [5, с. 7].

(Вильна, дуб // ты – // моя береза, // Новгород – // когда-то в лесах взлетал // моих весен крик, моих дней // шаг звучал над рекой. – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Речь в конечном счете идет не столько о конкретных элементах ландшафта, сколько о том, что каждый из них становится сгустком памяти, символом, в котором соединяются природное и духовное,

ландшафт, дух, душа и судьба. Не случайно ведь Гердер когда-то сказал: «Духовная жизнь продолжает жизнь вещей». А для великого учителя Бобровского Гёльдерлина вообще не существовало границ между природным и духовным. Согласно Гёльдерлину, мир един и насквозь духовен, поэтому возможно его постижение усилием поэтического духа, через интуитивное вчувствование. Движение Всемирного Духа пронизывает все, вплоть до мельчайших мелочей, поэтому, следя за этими мелочами, можно взойти к самым высоким духовным смыслам. Думается, подобный (своего рода антропософский) подход исповедовал и Бобровский: от незначительных на первый взгляд подробностей, упоминания обычных растений, животных, птиц, городов, рек – к постижению глубочайших тайн бытия, к ощущению и выражению в слове присутствия трансцендентного в тварном мире. Поэтому и рыба может оказаться святой, ведь она, вполне живая и конкретная, напоминает о Христе, о временах раннего христианства: «*Heiliges schwimmt, // ein Fisch, // durch die alten Täler, die waldigen // Täler...*» («Anruf» [5, с. 7]; «Святая плавает, // рыба, // сквозь древние долины, лесистые // долины...» – «Призыв»).

В лирике Бобровского происходит своеобразная метафоризация ландшафта: ландшафт становится развернутой многослойной метафорой. В нем появляются своего рода опорные образы-символы, наиболее емкие и многозначные. Важнейшие из них – «равнина» («Сарматская равнина»), «река», «озеро», «путь», «берег», «река», «поток», «лес», «песок», «снег», «дождь», «туман», «облако», «коса» («песчаная коса»), «дюна», «колодец», «церковь», «собор», «стена», «камень», «береза», «дуб», «бузина», «журавль», «иволга», «ласточка», а также все, что связано с различными оттенками и состояниями света (сияния, сверкания) и мрака (тьмы, темноты). Подобную же функцию выполняют и многочисленные топонимы – названия рек и городов, вызывающие в памяти образ Сарматии: Wilna, Memel (Неман; он же – Nemona, Njemen), Jura, Wilia, Mitwa, Düna, Kaunas, Don, Ilmensee, Nowgorod, Witebsk и др. Особую роль в ландшафте Бобровского играют реки. Как и у Гёльдерлина, в его *Stromgedichte*, реки выполняют метафорическую функцию связи, единения, памяти.

Ландшафт Бобровского – ландшафт духовного бытия, поэтому он немислим без человека, его следов, его присутствия, его судьбы: «*Immer // mit Flügeln der Elstern // dein weißes Gesicht // in den Wälderschatten geschrieben*» («Gedächtnis für einen Flussfischer» [5, с. 17]; «Навсегда // крыльями сороки // твой белый лик // в лесные тени вписан» – «Памяти одного рыбака»). В сущности, у Бобровского нет ландшафта как такового, но есть судьба, вписанная в ландшафт. Не случайно поэт вспоминал о том, как еще в плену на него произвело неизгладимое впечатление одно из стихотворений Петера Хухеля, прочитанное в газете (с тех пор П. Хухель стал для Бобровского одним из самых любимых современных поэтов): «Тогда я впервые увидел человека в ландшафте, и так увидел, что с тех пор я не представляю себе ненаселенный ландшафт. Меня привлекает не ландшафт как таковой, но ландшафт лишь в связи с человеком и как поле деятельности человека» [1, с. 79]. Яркий пример такого насквозь одухотворенного присутствием человека ландшафта – стихотворение «*Die Heimat des Malers Chagall*» («Родина художника Шагала»), в котором конкретный белорусский ландшафт предстает в слиянии с образами полотен М. Шагала – предстает как символ судьбы великого художника, но также и как символ самой культуры, искусства, рождающегося в диалоге культур:

Noch um die Häuser
 der Wälder trockener Duft,
 Rauschbeere und Erdmoos.
 Und die Wolke Abend,
 sinken um Witebsk, aus eigener
 Finsternis tönend. Ein schütt' res
 Lachen darin, als der Ahn
 lugte vom Dach
 in den Hochzeitstag.

Und wir hingen in Träumen.
 Aber es ist Verlässliches
 um unsrer Väter Heimatgestirne gegangen,
 bärtig, wie Engel, und zitternden Mundes,
 mit Flügeln aus Weizenfeldern:

Nähe des Künftiges, dieser
 brennende Hörnerschall,
 da es dunkelt, die Stadt
 schwimmt durch Gewölk,
 rot [5, с. 76].

(Еще овейн дом // хвойным дыханьем сухим, // запахом мха, земляники. // Вечер облаком // Опустился на Витебск, во мгле // певучей. В ней чудится робкая // улыбка, с которой прадед // с крыши // на свадьбу смотрел. // И мы парили в мечтах. // Но, как родные созвездья отцов, // явилась нам ясная вера, – // ангелом чернобородым // с живыми устами, // с крыльями цвета пшеницы. // Так близко грядущее, словно // огненный рог затрубил // в час, когда темнеет, и город // в красных // тучах плывет. – *Перевод Г. Ратгауза* [3, с. 157]).

Даже когда Бобровский говорит о совершенно конкретном человеке, он дает его портрет, его судьбу через ландшафт. Ритм ландшафта становится и ритмом человеческой судьбы – как в стихотворении «Памяти Б.Л. Пастернака»:

Когда слышнее шум
деревни, и зелень дышит
у песчаной тропы, у забора,
когда после дождя
летают ласточки, небо
белое, ждет оно радуги,
вечер, ладонь
подпирает висок, рот
поет без звука.

И
не о чем больше кричать.
Летят звезды, шумя
крыльями, твоя смерть
взывает к жизни моей.
Дождь (говорю я) и листья,
птица задела радугу, взлетели
пылинки света, облако
сияния, мы
уже его не увидим.
(*Перевод Г. Ратгауза*) [3, с. 158].

Человек поверяется светом и мраком, тем, насколько он «вписан» в ландшафт, в гармонии ли он с ним или вносит резкий диссонанс в него раздором и насилием. Вернуться в ландшафт, слиться с ним – значит вернуться к себе, обрести собственную душу, знание о мире и себе. С особенной наглядностью это демонстрирует стихотворение «Ebene» («Равнина»):

See.
Der See.
Versunken
die Ufer. Unter der Wolke
der Kranich. Weiß, aufleuchtend
der Hirtenvölker
Jahrtausende. Mit dem Wind

kam ich herauf den Berg.
Hier werd ich leben. Ein Jäger
war ich, einfing mich
aber das Gras.

Lehr mich reden, Gras,
lehr mich tot sein und hören,
lange, und reden, Stein,
lehr du mich bleiben, Wasser,
frag mir, und Wind, nicht nach [8, с. 12].

(Озеро. // Это озеро. // Топкие // берега. Под облаком // журавль. // Белый, освещающий // пастушьих народов // тысячелетия. С ветром // взошел я на гору. // Здесь буду я жить. Охотником // был я, но поймала меня // трава. // Научи меня говорить, трава, // научи меня мертвым быть и слушать, // долго, и говорить, камень, // научи ты меня оставаться, вода, // не спрашивай меня, и ветер, не спрашивай. – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Равнина (один из генеральных топосов поэзии Бобровского, к которому прямо отсылает название стихотворения) выступает как символ всеобъемлющего бытия, та арена, на которой вершится таинство жизни. «Равнина» – это одновременно ландшафт и исполнение судьбы в этом ландшафте. Слиянность

ландшафта и судьбы подчеркивается необычным синтаксисом последней строфы, который дает различные варианты прочтения: «Lehr mich reden, Gras» – «Gras, lehr mich tot sein»; «hören, lange, und reden, Stein» – «Stein, lehr du mich bleiben»; «lehr du mich bleiben, Wasser» – «Wasser, frag mir, und Wind, nicht nach». Запятая и конец строки разделяют и соединяют одновременно. Невозможность однозначного установления связей подчеркивает запутанность и загадочность соотношений между жизнью и смертью, дьящимся и прошедшим, знанием и забвением.

Как-то Бобровский сказал, что сохраняет несокрушимую веру в действенность поэзии – «может быть, даже не поэзии, а стиха, который должен становиться более чем волшебной формулой, заклинанием» [1, с. 201]. Поэтическая речь – сродни заклинанию, заставляющему быть, дарующему жизнь (показательно, что в гимне «Гёльдерлину» Р.М. Рильке называет великого поэта *Beschwörer* – «Заклинатель»). Поэтическое «заклинание», главным «механизмом» которого выступает «именование», открывает судьбоносную слиянность природного и духовного, ландшафта и судьбы, прокладывает тропу от одного человеческого сердца к другому. Об этом – стихотворение «Sprache» («Язык», «Речь»):

Der Baum
größer als die Nacht
mit dem Atem der Talseen
mit dem Geflüster über
der Stille

Die Steine
unter dem Fuss
die leuchtenden Adern
lange im Staub
für ewig

Sprache
abgehetzt
mit dem müden Mund
auf dem endlosen Weg
zum Hause des Nachbarn [9, с. 38].

Дерево,
купол обширней, чем ночь
с дыханьем долинных озер,
с шепотом
над тишиною.

Камни
под ногой:
жилы в дорожной пыли
светятся долго,
вечно.
Речь затравленная
с губами усталыми
на бесконечном пути
к дому соседа [7, с. 58 – 59].

В свое время М. Хайдеггер определил сущность поэзии Гёльдерлина (и сущность подлинной поэзии вообще) как «установление бытия посредством слова» [10, с. 56]. При этом философ отталкивался от загадочной строки поэта: «Was bleibt aber, stiften die Dichter» [11, с. 196] («Но то, что пребывает, // Устанавливают поэты»). Такое же установление, конституирование бытия посредством слова, перевод преходящего в вечно пребывающее мы наблюдаем в лирике Иоганнеса Бобровского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bobrowski, J. Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk / J. Bobrowski. – Berlin, 1967.
2. Гейне, Г. Романтическая школа / Г. Гейне // Собр. соч.: в 6 т. – Т. 4. – М., 1982.
3. Бобровский, И. «И руку тебе подает зовущий...» / И. Бобровский; пер. Г. Ратгауза // Немига. – 2000. – № 1.
4. Поэзия ГДР / сост. и критико-биограф. заметки об авторах Г. Ратгауза; предисл. и ред. переводов Л. Гинзбурга. – М., 1973.
5. Bobrowski, J. Sarmatische Zeit / J. Bobrowski. 3. Auflage. – Berlin, 1967.

6. Wolf, G. Johannes Bobrowski: Leben und Werk / G. Wolf. – Berlin, 1967.
7. Бобровский, И. Избранное / И. Бобровский; предисл. Ю. Архипова; ред. стихотв. переводов К. Богатырев. – М., 1971.
8. Bobrowski, J. Schattenland Stroeme / J. Bobrowski. – Berlin, 1962.
9. Bobrowski, J. Wetterzeichen / J. Bobrowski. – Berlin, 1966.
10. Хайдеггер, М. Гёльдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // Логос. – 1991. – № 1.
11. Hölderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hölderlin; hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 1.

А.В. ДОБРЯШКИНА

МЕЖДУ ФЮРЕРОМ И БОГОМ: РОМАН ТЕОДОРА ПЛИВЬЕ «СТАЛИНГРАД»

Среди писателей, переехавших в Советский Союз в годы диктатуры Гитлера, фигура Теодора Пливье выделяется ярким пятном. В том, что Пливье, этот неутомимый искатель приключений и мореплаватель, беспартийный анархист и бродячий проповедник христианско-революционных взглядов, оказался в 1934 году в Москве, ставшей за короткий срок центром эмигрантской коммунистической литературы, есть определенная доля "случайности". В 1933 году его книги подверглись ритуальному сожжению, разделив участь неугодной национал-социализму литературы, а он сам за антимилитаризм и бунтарский дух был лишен имперского гражданства. Через Чехословакию Пливье удалось перебраться в Париж, а оттуда – на Первый Всесоюзный съезд советских писателей, собравший также и иностранных авторов. После Съезда, представившего советскую реальность в более привлекательном свете, чем она виделась за границей, писатель, по примеру немецких коллег, остался в столице пережить смутное нацистское время.

Для партийной и творческой деятельности немецких эмигрантов в Москве была создана оптимальная по сравнению с другими эмиграционными центрами инфраструктура, включавшая созданную в 1935 году при Союзе советских писателей Немецкую секцию, в состав которой Пливье вошел наряду с В. Бределем, Фр. Вольфом, Э. Пискатором и другими, два немецкоязычных журнала («Die internationale Literatur» и «Das Wort»), радиотрансляцию на немецком языке и т.п. Однако о Пливье вряд ли можно сказать, как о других эмигрантах, что он ощущал себя добровольно работающим здесь немецко-советским автором и нашел в стране социализма новую родину. Напротив, Пливье много раз тщетно планировал побег: из Ленинграда, Поволжья, даже Ташкента. Стараясь не привлекать к себе внимания, талантливый автор ограничил себя рамками нейтральных приключенческих произведений. В те годы на литературную сцену вышел новый тип писателя – писатель-функционер, подчинявшийся в своей работе директивам КПП. Один из многих примеров того, как московское руководство КПП манипулировало литературной ситуацией, – развернувшиеся на страницах журнала «Das Wort» знаменитые дебаты об экспрессионизме, самая значительная дискуссия в истории всей литературы эмиграции. Исходным пунктом дебатов был вопрос: можно ли считать экспрессионизм предтечей нацизма? Полемика была искусственно спровоцирована с целью приблизить современных писателей единого Народного фронта, в том числе когда-либо ориентированных на экспрессионизм, к доктринам соцреализма.

Теодор Пливье коммунистом не был (благодаря чему он, собственно, и уцелел во время сталинских чисток), убедить его в превосходстве соцреализма не удалось, и то лучшее, что им было написано за 11 лет эмиграции, напоминает своим колоритом и звучанием как раз язык экспрессионизма.

Немецкая литература «советского периода» представляет собой гомогенную художественную систему с определенным набором тем, мотивов и образов. Без преувеличения можно утверждать, что немецкими коммунистическими авторами за время пребывания в Советском Союзе не было написано ни одного действительно выдающегося художественного произведения. Важной особенностью преобладавшей малой прозы был ее политизированный характер и соответствие представлениям компартии, часто расходившимся с исторической действительностью. Нацизм рассматривался логичным следствием агрессии капитализма, преодолеть который в состоянии были только коммунисты. Германия в представлении эмигрантов была расколота на преступников-капиталистов во главе с фюрером и на сопротивляющийся им честный простой народ во главе с КПП. Художественные тексты переполняли типизированные клише, при отсутствии психологических профилей антагонизм нацистов и коммунистов представал в упрощенной черно-белой палитре. Мысль о том, что идеология национал-социализма не только насильно навязывалась немцам, но и уже заняла прочные позиции в их мировоззрении, была совершенно чужда творчеству эмигрантов. Зависимость писателей-эмигрантов от марксистской теории не позволяла им ни отразить в своем творчестве идейную подоплеку национал-социализма, ни хотя бы понять ее в полной мере. В итоге их «реалистическая» литература оказалась очень далекой от реальности.

Образ раздвоенной Германии был незыблем и не исчез даже во время войны, которую писатели-функционеры переживали на стороне советского народа. Когда в 1942 году Йоханнес Р. Бехер, главный редактор журнала «Die internationale Literatur. Deutsche Blätter» и определенно самый значимый немецкий автор советской эмиграции, предоставил Пливье доступ к письмам из Германии, адресованным немецким солдатам (Пливье должен был таким образом оценивать психологический настрой армии с целью улучшения фронтовой пропаганды), а также возможность разговаривать с военнопленными, писатель был повержен сделанными открытиями в экзистенциальный шок. Общение с соотечественниками выявило огромный разрыв между реальной ситуацией на родине и теми представлениями, которые воплощались в творчестве авторов-эмигрантов.

Не удивительно, что, увидев трагедию Третьего Рейха в ином свете, под впечатлением услышанного и прочитанного, Пливье заявил о своем желании написать об очередном «жертвоприношении» (Opfergang) Гитлера. Так в 1943–1944 годы под пером непартийного Теодора Пливье появился единственный выдающийся роман всей немецко-советской литературы – «Сталинград», поставивший вопрос о духовной сущности нацизма и частной вине отдельного человека.

Это произведение не имеет ничего общего с эмигрантской литературой в духе соцреализма. Действительно, Пливье придавал большое значение исторической правде, первыми «редакторами» романа стали по его просьбе сталинградские военнопленные, и все же, несмотря на признанную историческую документальность изложенных событий, их фактографическую выверенность, которую условно можно было бы подогнать под установки соцреализма, это – роман-мистерия. Мистерия с нескрываемым религиозным подтекстом, с таким частым использованием слов «призрак», «привидение», «наваждение» и их производных, что реалистическая почва сразу уходит у читателя из-под ног; более того, это произведение с ярко выраженными чертами той самой экспрессионистской поэтики, которая в ходе дебатов об экспрессионизме объявлялась опасной предтечей нацизма. Сам невероятный факт публикации романа в журнале «Die internationale Literatur» (ноябрь 1943 – сентябрь 1944) вопреки всему будто несет на себе отпечаток переполняющей роман мистичности. Если же попробовать найти более рационалистическое объяснение, то советская культурная политика во время войны была, конечно, заинтересована в произведениях о поражениях вермахта. Кроме того, благодетелем Пливье снова оказался Йоханнес Р. Бехер, возможно, также и потому, что за его плечами остались и религиозные искания, и увлечение экспрессионизмом, и коммуна художников и философов в живописном курортном городке Бад Урах («Kommune am Grünen Weg»), через которую в 1920-е годы прошли оба писателя. Бехер в своем дневнике вспоминал, как «создал для Пливье все возможные условия, то есть роман публиковался и оплачивался по главам при молчаливом согласии цензуры <...> таким образом, что общая направленность романа оставалась неизвестна» [1, S. 112]. В скобках можно отметить, что далее в этой дневниковой записи сквозит глубокая обида на Пливье, которому Бехер не мог простить переезда в западную зону: «<...> Пливье до сих пор не осознал и, пожалуй, никогда не сможет осознать, чем он как писатель обязан Советскому Союзу» [1, S. 112]. Во всяком случае, самому Бехеру Пливье обязан многим: новым взглядом на Германию, написанием и публикацией мирового бестселлера.

Мистерия разворачивается в так называемом Сталинградском котле, в котором находилась окруженная советскими войсками 6-я армия вермахта. Котел стремительно превращается из военно-исторической реалии в переполненную смыслами метафору, вычерчивая границы мистического пространства с новыми пространственными, световыми и звуковыми характеристиками. Котел задает и спиралеобразную композиционную структуру: сам текст есть котел, по стенкам которого совершает свой путь бестелесный читатель, то передвигаясь по залитой кровью и сплошь покрытой мороженым человеческим мясом земле, то читая эсхатологические знамения на небе. В призрачном котле и под невидимым куполом над ним, там, где небо смыкается с землей и преломляется земная мера, течение времени едва уловимо и все происходит почти одновременно. Здесь любые мысли и чувства, как от брошенного в воду камня, расходятся кругами, мгновенно передаваясь от одного к другому: «достаточно было одного-единственного слова, чтобы довести все варившееся содержимое до кипения, превратить людей в рогатых, хвостатых и цокающих копытами чудовищ, привести их в состояние слепого неистовства, попирающего все живое и крушащего все грани закона и разума»¹ [2, с. 119]. Но Сталинградский котел бывает и в другом состоянии, когда он – застывший «белый пустой мир», на который смотрят «пустые глаза» [2, с. 87].

Роман Пливье по-экспрессионистски суггестивен. Используя в повествовании технику «киностиля», визуализирующего и озвучивающего состоящую из множества фрагментов-судеб правду о 6-й армии под Сталинградом, писатель достигает почти гипнотического воздействия на читателя. Автор так часто упоминает в разных контекстах понятия «снег», «белый», «холодный», «пустой», «призрак», что читатель очень скоро начинает воспринимать органами чувств низкую температуру, ослепительный свет

¹ Здесь и далее цитируется издание, воспроизводящее текст в его оригинальном, журнальном, варианте 1943–1944 г.: [2].

и контрастную череду звуков смерти – оглушающий скрежет войны и потустороннюю самодостаточную тишину. Солдаты медленно умирают, но, помещенные в белую холодную пустоту, они, даже несмотря на невыносимую боль, физические страдания и натуралистические подробности своего умирания без лекарств, анестетиков и перевязочных материалов, словно теряют телесность и становятся «призраками», «духами», блуждающими в каком-то неземном измерении. Роман пульсирует как маятниковый механизм: «низ» – «верх», «тьма» – «свет», «шум» – «тишина», «преступление» – «наказание». Текст построен на постоянных переходах от невыносимого ужаса и боли еще живой, но разлагающейся человеческой плоти и души (это и капитан Штайгер, снимающий сапог с обмороженной ноги вместе с собственным мясом и обнажающий кости; и голодные солдаты-каннибалы, съедающие оставшиеся в операционной после ампутации куски человеческих тел; и «трупы с расколотыми черепами и высосанным мозгом» [2, с. 113]), к бесстрастию нереального белого пространства залитого солнцем неба и заснеженной земли, на которой бледно-голубые заледеневшие трупы словно не вписываются в безобразную картину смерти. Классический экспрессионистский крик и – тут же – еле слышное дуновение жизни: «Трубы Иерихона – то был не танковый залп и не сам танк, то был крик, вырвавшийся из одной сжатой страхом человеческой глотки, подхваченный мозгом тысячи людей и пронесшийся дальше, этот крик вызвал наваждение, и Питомник опустел и был сдан, и только ледяное дыхание Волги скользило теперь по огромному кладбищу автомашин мимо развалин домов и бункеров и входов в бункеры. Если бы кто прислушался к звукам в дымке, может быть, его слуха коснулся бы стон умирающего; если бы кто пошел на звук этого стога, может быть, он увидел бы в тумане склоненную над распластавшимся человеком фигуру и свисающую вниз блестящую серебряную цепь, а на конце цепи – распятие» [2, с. 124]. Крик – это нормальное состояние для сталинградских солдат, и многие из них появляются в романе уже «без голоса, охрипшими от крика» [2, с. 81]. Примечательно также, что смятение вымуштрованных солдат вермахта во время наступления русских танков на аэродром Питомник выглядит в романе Пливье подчеркнуто противоестественно. Пронзительный «крик» ужаса, наполняющий собой все повествование и напоминающий (хотя, возможно, и без умысла автора) о вагнерианской эстетике итоговой постановки театра Гитлера, выражает, конечно же, не столько страх перед противником, сколько глубину беззакония, вопиющего таким образом к небу.

Война в «Сталинграде» Пливье, при всей своей документальности и динамике конкретных событий, перестает быть привычными наступательными и оборонительными действиями враждующих сторон. Теодора Пливье, в отличие от других писателей-эмигрантов, война интересует как танатократическое явление, метафизика смерти, ставшая принципиальной, хотя и не легкой для понимания частью идеологической программы Гитлера. В том числе и по этой причине умирающим солдатам, для которых жизнь и смерть превратились в одно общее состояние боли, голода и отчаяния, чуждо понимание двойственной Германии, они знают лишь Германию, разыгравшую «последний акт» [2, с. 293] зрелищной трагедии.

Пливье избирает нетрадиционную оценочную перспективу для изображения сталинградских событий: в романе у 6-й Армии антагониста нет; смерть и безысходный страх, которые «клубящейся усталостью» [2, с. 102] обволакивают измученных людей, исходят не от советских солдат, а имеют трансцендентную природу. Советским солдатам в романе отводится не много слов, но создается впечатление (и вовсе не потому, что Пливье обзывал к этому статус эмигранта), что русские и немцы в принципе не вызывают друг у друга ненависти, что, более того, они действительно воюют не друг с другом, а с каким-то иным, невидимым противником. Немцы, показывает Пливье, умирают не от пуль и взрывов, а от голода, морозов и ощущения великой катастрофы, посылаемой Господом Богом за великое преступление. Место антагониста 6-й армии, таким образом, занимает не советская армия, для которой эта война – Отечественная, а нелицеприятный и справедливый Бог. Бог как действующее лицо появляется на страницах романа в оппозиции «Бог – фюрер», для многих персонажей постепенно замещая Гитлера в системе идейных ориентиров. Причем эта оппозиция имеет мало общего с художественной мистификацией истории, как, например, в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, когда заключение пакта между европейской цивилизацией в лице главного героя и сатаной рассматривается через интертекстуальную призму средневековой легенды, изначально задающей определенную модальную тональность. Напротив, идейно-духовное противостояние между фюрером и Богом, вытесняющее военное противостояние вермахта и советской армии на задний план, логически вытекает из хода событий и выстраивается не на интертекстуально-литературном, а на комплексном этико-философском фундаменте. В тексте Теодора Пливье, таким образом, проступает не литературная формула, а убежденность в том, что Вторая мировая война как итог диктатуры Гитлера со всей ее языческой символикой, ритуальностью и оккультностью «жертвоприношений» может быть рассмотрена лишь в теологической парадигме. «Сталинград» – роман не о коллективной вине и возможности оправдания народа, заключившего пакт с дьяволом или ставшего соблазненной им жертвой. Это роман о нравственности, о признании на фоне всеобщего преступления частной вины, частного греха, с которым человек в полном одиночестве и полной духовной наготе («при

дневном свете под открытым небом – и ни дерева, ни возвышения, никакого укрытия» [2, с. 60]) предстает перед Богом, или совестью, и судьба каждого отдельного персонажа в романе зависит от его собственной постановки вопроса вины. Сталинградский котел заключает попавших в него немцев, по большей части крестьян, поскольку мобилизация проводилась преимущественно среди сельского населения, в мучительные тиски между фюрером и смертью и Богом и будущим. К концу романа, к моменту капитуляции, в живых остаются немногие персонажи, но только те из них, кто успел осмыслить свою частную вину и нравственно преобразиться.

Сталинградский котел превращается под пером Пливье в некую живую, дышащую субстанцию. Детали природного ландшафта наделяются автором в романе символическим духовным содержанием. Символом Бога как участника войны становится небо, непроницаемым голубым куполом нависающее над театром военных действий, над «вечно дымящейся раной» [2, с. 102]. Оно чутко реагирует своим видом на каждого персонажа и его мировоззрение. Если это полковник Каррас, командированный в Сталинград по личному распоряжению фюрера, то его самолет летит по пугающему фантастическому ослепительному пространству, где даже не видно линии фронта, траекторию самолета подхватывает – поскольку земля и небо сливаются в единое целое – его автомобиль, будто летящий по снегу в холодную пустоту. Если это прозревающий капитан Штайгер, неожиданно начавший размышлять о Боге, то «небо затянуто облаками, есть лишь одна прорезь. Прорезь со светлыми звездами, которая тянется до земли» [2, с. 60]. Небо над головой главного героя, бунтаря и философа полковника Вильсхофена, который первый восстал против приказа фюрера «принести в жертву солдат, одного за другим» [2, с. 67] и призвал, хотя и случайно, имя Бога, всегда высокое, голубое или звездное. Аналогичную трансцендентную символику имеют, не зависимо от контекста, характеристики русского ландшафта «белый», «холодный», «пустой»: «белый» – потусторонний, связанный со смертью или переходом в вечность; «холодный» – справедливый, связанный с судом и гневом не милующего, а карающего Бога; «пустой» – ведущий через ложь в небытие. Так, например, берлинский кабинет полковника, отправляющего обер-лейтенанта, далее полковника, Карраса с особым поручением в Сталинград (информировать о дисциплине, деятельности священнослужителей и об отношении армии к нацистским мифам, «особенно идее жертвы» [2, с. 133]), мало чем отличается по своему описанию – и духовному смыслу – от Сталинградского котла: «Маленькая комната, белые пустые стены, белые гардины на окнах» [2, с. 88].

Бога в повествование во всей смысловой полноте вводит один из главных персонажей – полковник Вильсхофен. Напутствуя капитана, старшего лейтенанта и фельдфебеля, он случайно, к своему собственному удивлению, вместо «Хайль Гитлер» говорит «Да сохранит Вас Бог»: «Это слово, адресованное всем трем, произнеслось само собой, Вильсхофен не знал, откуда оно попало к нему на уста» [2, с. 59]. И хотя полковник не вкладывает в свои слова никакого религиозного смысла, офицеры понимают их как соответствующее ситуации благословение. «И также капитан Штайгер думал об этом, о слове, которое в устах полкового командира значило больше, чем в устах полкового священника» [2, с. 60]. Перед смертью капитан Штайгер словно по эстафете передает свои мысли «о духовной силе, также о свободе, также о Боге» [2, с. 86] юному обер-лейтенанту Роведдеру, не знающему никакого иного мироустройства, кроме нацистского, построенного на мифах о господстве и вседозволенности свержаси. «И Роведдер понял так много, что назвал Зонтхофен² и свою муштру там "духовным коленопреклонением", он сказал, что удалось поставить на колени целый народ, что, однако, попытка лишить и другие народы души, свободы и собственного существования, обречена на провал и что – воздадим за это хвалу Богу – как раз в этот час начинается крушение всех планов» [2, с. 86].

Мысли о Боге, совести, свободе, наказании и промысле скользят по котлу дальше, проникая в сознание многих и находя в каждой отдельной человеческой личности доступное для нее выражение. Кого-то эти мысли посещают при виде полкового священника, но и тогда большинство умирающих просят хлеба или сигарету, или передать прощальный привет родным, и лишь немногие – исповеди или причастия; кто-то пытается расслабиться, наигрывая на блокфлейте старинную литургическую мелодию; кто-то прячется от ответственности за томиком псалмов, не желая принять решения о судьбе оставшихся в живых. Кого-то, как получившего случайное благословение капитана Штайгера, захлестнут рассуждения, близкие к «проклятым вопросам» теодицеи о месте страдающего человека в отношениях «Божья воля – человек»: «повар ведь умнее того полена, которое он сожжет. <...> И все же: кто этот повар? Кто это полено?» [2, с. 64]. Кто-то, пока дождем сыплются гранаты, вспоминает страшные пророчества о «вое и скрежете зубовном» [2, с. 177, Мф:8, 12], которые раньше вызывали смех. Два священника, протестантский и католический, окажутся равными среди умирающих: протестантский пастор найдет оправдание самовольной смерти и, хуже того, выскажет его вслух, что сразу отзовется несколькими выстрелами

² Зонтхофен – один из трех «орденсбургов», высших учебных заведений, открытых Гитлером для воспитания юношества в идеологии НСДАП, то есть подготовки будущих партийных кадров; в орденсбурги набирались «проверенные жизнью» лица.

самоубийц. Католический священник, вначале утешавший каждого, «умирая с каждым умирающим и с каждым страдальцем чувствуя, как возрастает его собственная вина» [2, с. 129], через некоторое время, не в силах, как и большинство, справиться с мерой страдания и вопросом вины (частная или коллективная?), перестанет исповедовать: «в чем могла покаяться распластавшаяся на земле одинокая жертва? <...> Ни один на пути от Дона до Питомника и от Питомника до Гумрака и дальше до самого Сталинграда не нес наказание только за свою вину. <...> Жертва искупает вину всех!» [2, с. 130]. Католический священник – пожалуй, единственный персонаж в романе, который своим ощущениям надвигающегося конца света придает прямое теологическое выражение: «Христос – священник видел, как этот знак поднимался из снега в небо, и он почувствовал близость другого мира. Так и было: снова здесь, требуя и судя, выпрямляя всякие кривизны, исправляя ложное, соединяя разбитое; и он пошел навстречу этому знаку через снег и больше не благословлял. Его пальцы замерзли, и рука, сжимавшая сосуд с елеем, стала как каменная. И не только перед ледяным восточным ветром он склонял голову. Он шел по апокалиптической земле» [2, с. 130]. Так постепенно, вслед за случайно произнесенным словом, война превращается в теологический случай, повествование наполняется библейскими цитатами и парафразами, подчеркивающими духовную сущность войны и напоминающими о евангельском эсхатологическом предостережении: «Молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою <...>, ибо тогда будет великая скорбь» [Матф:24, 20]. Также постепенно прямой апокалиптический колорит бледнеет к концу романа, и в последних эпизодах остается лишь ритмика книги Бытия, соотносящая реальность Третьего Рейха с библейской первозданной реальностью. «И был там снег, было утро и вечерний туман, и было небо со звездами, и во второй раз из всех ложбин поднималась белая дымка. <...> И снова был вечер, и было утро, и снова солнечный круг поднялся из замерзшей Волги» [2, с. 426].

Главным действующим лицом романа принято считать всю 6-ю Армию вермахта, что лишь отчасти верно, поскольку здесь есть и два традиционных героя: унтерофицер Гнотке и уже упомянутый полковник Вильсхофен. Это два символических образа, связывающие многозначные термины «низ» и «верх», «тьму» и «свет», «говорение» и «молчание». «Я из штрафбата, – пытается признаться Гнотке в своей вине, – самый нижний среди низов, а господин полковник...» – На что Вильсхофен возражает: «Как раз не самая высокая инстанция среди верхов, хотя у руководящего состава тяжесть вины, конечно, намного больше, чем у солдата из штрафного батальона» [2, с. 424].

В начале романа они существуют отдельно друг от друга, в конце они оставляют, как сказано в последнем предложении, «след двух шагающих рядом людей» [2, с. 424]. Возможно, не ошибаются те исследователи, которые возводят этот символический след на снегу к общности разных чинов в Национальном комитете «Свободная Германия». Пливье действительно участвовал в создании этой антигитлеровской организации в 1943 году. Однако, независимо от истинности подобных выводов, нельзя в этом парном образе не увидеть иную, философскую, символику, которая была определенно важнее для автора: равенство людей перед законом нравственности. Тем более, что Гнотке и Вильсхофен – герои не только литературные, они становятся в романе настоящими героями Сталинграда через свое непослушание начальству: Гнотке – командиру, Вильсхофен – самому фюреру.

Пристально всматриваясь в своих персонажей, в их жизнеспособность, Пливье показывает, что для жизни и будущего не достаточно осознания вины, требуется еще и любовь к ближнему. Ближний Вильсхофена – его полк, ради жизни которого Вильсхофен противится приказу Гитлера, что равносильно государственной измене. Гнотке, выполняя опасные для жизни работы, заботится, забывая себя, об апатичном юноше Гимпфе, видит его глазами его матери, постоянно думает о материнской любви и, когда юноша в страшных душевных мучениях умирает от тифа – не умереть он не может, поскольку стрелял по русским детям, – Гнотке испытывает материнскую боль, видит его смерть «глазами русского ребенка и большими серыми глазами матери из Зауерланда, которые слились в одно целое и стали одним и тем же вопросом» [2, с. 420]. Смерть Гимпфа в сталинградском месиве некогда убежденный штурмовик Гнотке воспринимает как свою частную вину. «Найдите себе такого Гимпфа, – советует полковник Вильсхофен, пораженный человеческим потенциалом Гнотке, – и Вы будете жить!» [2, с. 113]. Любовью к ближнему и трезвой мудростью, которыми было продиктовано опасное непослушание, оба героя выражают авторскую концепцию жизни. За молчаливым, бессловесным «похоронщиком» Гнотке и красноречивым полковником, «этой неистовой мельницей по имени Вильсхофен» [2, с. 318], стоят два типа *живого* человека: служитель человечеству, «трупник» (Leichenaugust), ковыряющийся в прахе, из которого создана человеческая плоть, любящий этот прах, молча, без рассуждений; и служитель идее Бога, совести, справедливости, «поэт и пророк» [2, с. 317], напротив, весьма рассудительный, прошедший через многие философские учения и спасшийся, в буквальном смысле слова лишь «призвав имя Господне» [Рим. 10:13].

Благодаря этим героям в романе четко прослеживается направление «от тьмы – к свету», «от земли – к небу», которое обеспечивает повествованию катарсическое звучание, надежду на обновление. Роман начинается «снизу» и «во тьме», на дне котла, в окопах, могилах и земляных укрытиях, где «похоронщик» Гнотке занимается безобидными трупами, спокойно стирает с лица чужую кровь, смахивает

куски мяса или кишки соседа, отдыхает, прислонившись к только что обездушенному телу человека или лошади. С земли действие много раз переходит «наверх», «к свету»: это потерянная немцами высота 129, благословение Вильсхофена, полет полковника Карраса. Когда Гнотке освобождают от его штрафных обязанностей, образ «тьмы» переносится на руины «лунного города» [2, с. 329] Сталинграда, на удушливые, смрадные убежища и «стонущие подвалы», из которых обезумевшие немцы к концу романа будут выбегать на воздух, «на свет», зная, что там, при соприкосновении со светом (или звездным небом) – и своего рода судом – их ждет расстрел. Сам город Сталинград становится в романе сакральным символом «тьмы», причем с амбивалентным смысловым содержанием. С одной стороны, это гитлеровская мифология: в Сталинград стремятся попасть все, кто еще может передвигаться, поскольку этот город – «награда за мор и болезни, увечья и голод, трудности и гнойные раны, и он означает прощение всех грехов» [2, с. 32]. С другой стороны, эта важнейшая стратегическая цель оказывается «мертвым городом, тысячу лет назад засыпанным пеплом» [2, с. 327], логовом смерти, подземелья которого переполнены не бледно-голубыми трупами, а призраками генералов, действующих против разума и совести, и отвратительно гниющим мясом тех, кто нравственно умер еще при жизни. И все же все руины, пустоты и могилы Сталинграда в конце романа наполняет собой «первый предвещающий весну ветер» [2, с. 431].

Роман Пливье был первым источником информации о гибели 6-й армии и стал литературной сенсацией. После возвращения в 1945 году на родину, в советскую оккупационную зону, Пливье подготовил вторую редакцию романа для издания в Берлине с историческими именами действующих лиц и некоторой стилистической правкой. Роман был почти сразу переведен на 26 языков, и по количеству посыпавшихся рецензий уступал одному лишь «Доктору Фаустусу» Томаса Манна. «Сталинград» стал второй частью военной трилогии «Москва» («Moskau», 1952) – «Сталинград» – «Берлин» («Berlin», 1954). Однако очень скоро популярность писателя в обеих Германиях сошла на нет. В ГДР ему не могли простить ренегатства, поскольку в 1948 году Пливье переехал в западную часть, а в ФРГ скепсис вызывало его якобы «коммунистическое» прошлое. Лишь десятилетия спустя изменилось отношение к его личности и творчеству, и в 1983 году в Кёльне была опубликована первая, московская, редакция «Сталинграда». На русском языке романа нет до сих пор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Becher, J.R. Auf andere Art so grosse Hoffnung. Tagebuch 1950 / J.R. Becher. – Berlin, Aufbau-Verlag, 1951.
2. Plievier, Th. Stalingrad / Th. Plievier. // Kiepenheuer & Witsch. – Köln, 2003.

Е.А. ЗАЧЕВСКИЙ

«ГРУППА 47» В ОГНЕ КРИТИКИ

После триумфальной поездки «группы 47» в Швецию Г.В. Рихтер пребывал в некотором сомнении относительно сроков проведения новой встречи. Сомнения эти вызваны были не столько желанием заняться собственным творчеством, как ему об этом настоятельно советовал В. Йенс [1, S. 542], сколько тактическими соображениями. Г.В. Рихтер был раздражён непрекращающимися нападками на «группу 47» со стороны как «старой гвардии», так и прессы, и для того чтобы как-то сбить накал страстей, он решил отказаться от первоначального плана провести встречу группы весной. В письме к Р. Вигенштейну он объясняет сложившуюся ситуацию: «Встреча «группы 47» состоится теперь снова осенью. В настоящий момент моё отношение ко всему можно назвать одним словом как безрадостное. Постоянная глупая болтовня в журналах и газетах о нас, начиная с Дешнера и кончая Нойманом, с течением времени утомляет. О чём они собственно толкуют? О мнимом привидении, которое они сами для ужаса сочинили» [1, S. 544].

Действительно, 1964 год, особенно после того, как появились сообщения о предстоящей встрече «группы 47» в Швеции, отмечен обилием в западногерманской и швейцарской прессе всякого рода статей, в которых «группу 47» обвиняли во всех смертных грехах. При этом тон задавали авторы, что называется, второго плана – Х. Хабе, Г. Кирст, Э. Кройдер, Ф. Тисс, то есть беллетристы чистой воды.

С особым размахом «группа 47» подверглась огульной критике в книге несостоявшегося писателя, но успешного публициста Карлхайнца Дешнера «Таланты – Писатели – Дилетанты. Переоценённые и недооценённые произведения современной немецкой литературы» (Deschner, Karlheinz. Talente – Dichter – Dilettanten. Überschätzte und unterschätzte Werke in der deutschen Literatur der Gegenwart, 1964). Л. Дешнер давно уже зарекомендовал себя как публицист провокационно-разоблачительного свойства, не утруждающий себя в выборе слов. Громкую известность получили его скандальные книги, посвящённые политическим, сексуальным и преступным деяниям отцов католической церкви. Досталось и литературе, ибо и

там ему удалось найти, как он полагает, кое-что «жареное». Если в первой книге о литературе – «Кич, традиция и искусство» («Kitsch, Konvention und Kunst», 1957) – досталось в основном В. Бергенгрюну, Г. Гессе, Г. Кароссе, Э. Юнгеру, Г. Бенну и целому ряду авторов нацистского Парнаса, и в известном смысле его резкие высказывания были оправданны, то во второй книге героями его изысканий в качестве «переоценённых» стали И. Бахман, Г. Бёлль, У. Йонзон, Г.М. Энциенсбергер; в этот же список попали М. Фриш и Г. Гайзер. Всем им в качестве «недооценённых» были противопоставлены Э. Бельцнер и Э. Кройдер, писатели, о которых давно уже забыли, хотя они являются, по мнению К. Дешнера, продолжателями традиций Г.Г. Яна, Г. Броха и Р. Музиля – великих писателей, не имеющих себе равных в современной немецкоязычной литературе [2, S. 9]¹.

Однако основным предметом «разоблачений» Дешнера стала «группа 47» и её «домашние» критики В. Йенс, М. Райх-Раницкий, Й. Кайзер, Г. Майер, а вкупе с ними и ряд консервативных критиков, среди которых особенно досталось Г. Блэккеру, К.А. Хорсту и Г.Э. Хольтхузену, уличённых в профессиональной близорукости и потакании «литературной халтуре». Суть проблемы заключалась в том, что нынешние авторы, хотя Дешнер и отдаёт им должное, пишут не так, как писали «великие», и виновата в этом «группа 47» с её командой критиков: «Не существует какой-либо значительной современной немецкой литературы. У нас нет ни великого эпического писателя, ни великого лирика, ни великого драматурга. Но зато у нас есть громаднейшая пропагандистская машина – это «группа 47». Она внушает всем то, чего нет на самом деле» [2, S. 9].

Конечно, любой критик имеет право на своё мнение о том или ином авторе, однако тональность высказываний К. Дешнера сродни тональности К. Цизеля, нацистского писателя, превратившегося после 1945 года в одночасье из Савла в Павла и поливающего грязью всё и вся, особенно тех, кто хоть в какой-то мере исповедует республиканские принципы. Вероятно, поэтому Дешнер берёт его в свои союзники. Правда, в отличие от Цизеля, Дешнер занимался анализом произведений интересующих его авторов, однако словарный запас критика определялся в основном лексикой улицы, и поэтому авторы «группы 47» у него «поносные засранцы» [2, S. 10], Г. Бёлль – «средненький писатель» [2, S. 47], чья проза представляет собой «неудобоваримый кич» [2, S. 41], лирика и проза И. Бахман являются ничем иным как «безнадёжной халтурой и напыщенной галиматьёй» [2, S. 76, 123], У. Йонзон – «бумагомаратель», больше похожий на кретина, чем на гения» [2, S. 200], чей немецкий язык «часто забавно глупый, но всё же чаще глупый, чем забавный» [2, S. 214], а поэзия Г.М. Энциенсбергера представляется критику «болтовнёй щёголя, блатным жаргоном с еврейским акцентом», одним словом, «у него во рту каша» [2, S. 303, 328].

Если у кого каша во рту, так это у самого критика. Порицая плохой, с его точки зрения, язык писателей (здесь Дешнер выступает в роли сельского учителя времён кайзера, не признающего за писателем права на любое отступление от нормативной грамматики), критик уснащает свои высказывания таким обилием иностранной лексики, что впору говорить о стилистической несостоятельности самого порицателя. Чего стоит одна фраза, касающаяся стиля прозы Г. Бёлля, которую для наглядности есть смысл привести в оригинале: «Curcutiöse Soliloquien, monotone Paraphrasen, soignierter Schmus, ausgelagte Lokutionen, negligentes Wiederholen». Эта смесь «французского с нижегородским» в немецком варианте не содержит в себе никаких откровений, которые следовало бы изложить псевдо-научным языком: «Бесконечные монологи, монотонные парафразы, выхоленная пустая болтовня, вымученные обороты речи, небрежные повторы» [2, S. 28].

Подобные языковые изыски на пустом месте как-то не вяжутся с общим стилем провокационно-разносной книги Дешнера, и дело тут, вероятно, не в том, что стиль повествования названных авторов не нравится критику, а в том, как правильно заметил К. Рёль, что он «ни разу не был приглашён на встречи «группы 47», отчего он так ею и недоволен» [3]. Правда, сам Дешнер в письме к Рёлю утверждает, что «устно и письменно мне неоднократно задавали вопрос, не хотел бы я побывать на встрече» [3], однако каких-либо сведений о контактах Дешнера с авторами «группы 47», не говоря уже о Рихтере, обнаружить не удалось. Сам Дешнер тут же замечает, ссылаясь на мнение некоего мюнхенского писателя, что «люди клики... обладают необычно тонким нюхом по части того, чтобы определять, кто к ним расположен, а кто нет» [3].

Появление столь разносного опуса К. Дешнера вызвано, конечно, не тем, как расположена «группа 47» к нему и вытекающей отсюда обиды критика, а в росте значимости этого литературного собрания не только в ФРГ, но и за её пределами. Почему-то никто за рубежом не организует чуть ли не на правительственном уровне своеобразный фестиваль других авторов из ФРГ, а отдаёт предпочтение именно «группе

¹ Примечательно, что в 1963 году вышла книга одного из «недооценённых», Э. Кройдера, «След под водой» («Spur unterm Wasser»), которая, при наличии минимального сюжета, является своеобразным выяснением отношений с современной литературой в духе К. Дешнера. Хотя конкретные авторы не названы, но, учитывая давнюю вражду Э. Кройдера с «хинно-горькими реалистами» из рядов «группы 47», не трудно определить истинных адресатов его гневных обличений.

47», которую хотели бы видеть в Чехословакии и в США (разговор об этом пойдёт несколько позже); почему-то никто не интересуется творчеством того же Г. Хабе или Г. Кирста, а имена этих «неумех» вроде И. Бахман или Г. Бёлля не сходят со страниц газет и журналов многих стран. Дешнер искренне недоумевает по поводу того, что даже далёкие от «группы 47» критики, вроде Г. Блэккера или Г.Э. Хольтхузена, восторгаются романами Г. Бёлля, поэзией И. Бахман, «импотентной прозой» У. Йонзона [2, S. 204], поэзией и публицистикой «честолюбивого эпигона» Г.М. Энценсбергера [2, S. 281]. Во всём этом Дешнер видит заговор и происки «домашних критиков» «группы 47», и, прежде всего, Энценсбергера, которому посвящена четверть всей книги. Именно они, прибегая ко всякого рода рекламным трюкам, превозносят до небес авторов «группы 47» и замалчивают, а то и вовсе уничтожают неугодных соперников: «Но г-н Мюллер и фройляйн Шульце, безостановочно обрабатываемые прессой, радио и телевидением, покупают превозносимые произведения так же, как они покупают стиральный порошок, которые им непрерывно рекомендуют. И они никогда громко не скажут, что эта книга им не нравится, если в «Вельт», в «Цайт», в «Зюддойче»... и если всё же сам Вальзер напишет об Энценсбергере, а Энценсбергер, в свою очередь, – о Вальзере... и так далее, их наберётся с полсотни, а каждый из них имеет несколько друзей... А того, кто не относится к их друзьям, в большинстве случаев замалчивают, потому что...» [2, S. 343].

Читая эти и подобные им рассуждения о якобы низком качестве литературной продукции авторов «группы 47», произвольно возникают сомнения в квалификации огромной армии редакторов издательств, газет, журналов ФРГ, которые беспрекословно выполняют все рекомендации критиков «группы 47» и покорно публикуют эту так называемую «халтуру», как возникают сомнения и в разумности владельцев издательств многих стран мира, где эту халтуру переводят и даже – *horribile dictum* – издают и продают. Складывается такое впечатление, что эти «клоакословные засранцы» [2, S. 356] протянули щупальцы по всему миру и не дают прохода истинным талантам.

Позицию Дешнера разделяет и Франк Тисс (Thiess), автор исторических романов с националистским духом времён 20–40-х годов, записавший себя в ряды «внутренней эмиграции» в годы нацизма, хотя таковым никогда и не был. Не исключено, что он был тем анонимным мюнхенским писателем, который просвещал Дешнера об умении авторов «группы 47» определять своих противников. В своей статье «Дирижизм группы 47» («Der Dirigismus der Gruppe 47», 1964), довольно осторожной, без каких-либо имён, Тисс обвиняет не столько «группу 47», ибо и так ясно, что она представляет собой «политизированное литературное движение», которое всегда было «антинациональным, радикально пацифистским, отвергающим традиции и выступающим за мирное сосуществование с восточным блоком», сколько некритичных читателей, издателей, прессу: «Группе не нужны никакие диктаторские средства для сохранения её влияния, потому что вследствие растущего политического полевения в обществе на её долю почти автоматически приходятся ключевые позиции на радио и телевидении, в театрах, газетах и издательствах – её друзья, сторонники, зачинатели и оруженосцы заняли в них места. Неправильно приписывать «группе 47» террористические намерения, как писала об этом летом 1964 года швейцарская «Вельтвохе». Скорее следует придерживаться мнения о том, что у неё были основания выступить против чрезмерного количества услужливых и ревностных попутчиков». Именно поэтому, замечает Тисс, «немецкая академия языка и литературы, присудив в 1963 и 1964 годах премию имени Бюхнера двум старым бойцам «группы 47» [Г.М. Энценсбергеру и И. Бахман. – *Е. 3.*], однозначно высказалась за неё, и произошло это без малейшего движения с её стороны... Дирижизм группы... осуществляется вовсе не только ею одной, он давно уже распределён по различным лагерям: его можно обнаружить даже в школах, университетах и, естественно, в различных литературных жюри. Это было бы невозможным, если бы среди читающей публики не существовал нейтралитизм, позволяющий воспринимать сложившееся положение вещей столь безропотно». В этой ситуации, когда «даже заметные таланты вынуждены пасти своих Пегасов среди ужасной скуки и порнографических экспериментов», решающее слово остаётся за читателем: «Не поэт придаёт литературе эпохальный ранг, а читатель, который выносит окончательное решение о том, что должно жить и что должно исчезнуть» [4].

Ф. Тиссу, как никому другому, известна эта истина, ибо читатель давно уже вынес своё окончательное решение относительно его книг, и ему осталось теперь только предаваться lamentациям по поводу испорченных литературных нравов, выбирая для этого печатные органы националистского толка. Учитывая тот факт, что голос и мнение Тисса к середине 60-х годов в ФРГ для подавляющей массы читателей ничего не говорили, Г.В. Рихтер, судя по всему, просто не обратил внимания на его статью.

Другое дело поведение лиц, находившихся в известной близости к «группе 47». Особое раздражение Г.В. Рихтера вызвало то обстоятельство, что люди из его окружения, вроде Клауса Рёля или достаточно благорасположенного к «группе 47» критика Рудольфа Вальтера Леонхарда сами, возможно, того не желая, но руководствуясь своими журналистскими надобностями, способствовали созданию вокруг его детища скандальной, а и просто неблагоприятной обстановки. Рёль, будучи редактором журнала «Конкрет», отказал Дешнеру (он входил в состав редакции журнала) опубликовать его разгромную статью о стихах Энценсбергера, а теперь, после выхода книги Дешнера, предложил ему опубликовать главы из неё,

судя по всему для того, чтобы организовать дискуссию [3]. Леонхард, шеф литературного отдела еженедельника «Цайт», считавшегося по праву «домашним органом» «группы 47», не раз провоцировавший с самыми благими намерениями дискуссии вокруг «группы 47» (в 1962 году в преддверии юбилейной встречи, в 1964 году в преддверии встречи в Швеции), опубликовал в январе 1965 года в литературном приложении к «Нью-Йорк Таймс» большую статью, из которой следовало, что «группа 47» как литературное явление прекратила своё существование: «Группа 47» является немецким литературным движением, которое, возможно, станет интересным для историков, как, скажем, движение «Бури и натиска». Всемирный интерес возникает тогда, когда начинает казаться, что какое-то литературное движение увядает в собственной стране. У каждого литературного движения есть свой срок. У этого – 17 лет. А сейчас создаётся впечатление, что мы на пороге некоего нового немецкого классицизма» [5, p. 16].

Подобные мысли могли возникнуть у Леонхарда под впечатлением демонстративного отсутствия на встрече в Швеции известных авторов первого поколения. Не исключено также, что подчёркивание критиком конечности существования «группы 47» является его маленькой мстостью Рихтеру, с которым он находился в натянутых отношениях из-за провокационной статьи М. Вальзера о социализации «группы 47», которая появилась в «Цайт» не без помощи Леонхарда. В этой связи даже стоял вопрос о полном разрыве с ним, и только благодаря увещаниям Хайнца фон Крамера Рихтер пригласил его из тактических соображений на встречу в Швецию, да и то как обыкновенного гостя, а не как корреспондента «Цайт» [1, S. 515–516]. Правда, Леонхард всё-таки опубликовал в «Цайт» статью о встрече «группы 47» в Швеции, но это были лишь «моментальные зарисовки встречи этого года», как гласил подзаголовок его заметок, которые больше подходили для какого-нибудь иллюстрированного журнала вроде «Штерн», чем для такого солидного еженедельника как «Цайт» [6].

Как бы то ни было, но статья Леонхарда в «Нью-Йорк Таймс» вкупе с упоминавшейся в ней книгой Дешнера вызвала, как сообщал Райнхард Леттау в своём возмущённом письме к Рихтеру, настоящий переполох среди американских германистов, к тому же не знавших о существовании Бельцера, Кройдера и Дешнера, и поэтому находившихся в смятении насчёт того, «надо ли им срочно прочесть их книги» [1, S. 551]. Следует отдать должное Леонхарду, безотносительно преждевременных высказываний о конце «группы 47», его статья была первой достаточно квалифицированной публикацией о ней, появившейся в самой представительной газете США. Это отметил даже Леттау, что не помешало ему потребовать от Рихтера покончить с «этим дерьмом», осмелившимся «назвать нас всех классиками, – более тяжкого оскорбления трудно себе представить. Ты только представь себе – олимпиец Хайссенбюттель! Этому Леонхарду место в дурдоме!» [1, S. 552]. Более того, Леттау опубликовал в «Нью-Йорк Таймс», в разделе «письма читателей», гневный отклик на статью Леонхарда, назвав её «ошибочной и совершенно прискорбной», обвинив его кроме всего прочего в неправильных сведениях о «группе 47» [7, p. 35]. В ответном письме Леонхард, извинившись за неправильные сведения о «группе 47», тем не менее, остался при своём мнении о приближающемся конце этого литературного объединения: «Есть и другие приметы упадка. Бесспорно, историк Райнхард Леттау согласится с моим главным тезисом о том, что «литературные движения ограничены во времени». Так должна ли «группа 47» стать исключением? Должна ли она стать вечной? На все времена? Может быть, г-н Леттау ответит мне «пока нет»? Я рад, что у нас всё ещё есть «*esprit de corps*». С другой стороны, я не доверяю «*esprit de corps*» как живой силе в литературе. Похоже, что для немецкой литературной сцены стало типичным воспринимать снисходительно любое замечание относительно «группы 47» – либо как недостойную критику, либо как незаслуженную хвалу. Меня так долго обвиняли в неуместном восхвалении, что – ради разнообразия – я готов принять обвинение и в обратном» [8, p. 35].

Собственно, критический настрой Леонхарда по отношению к «группе 47» проявился уже и до злополучной статьи в «Нью-Йорк Таймс». Швейцарский критик Вальтер Видмер в своей рецензии на книгу Дешнера, помещённую в «Цайт» в конце 1964 года не без одобрения Леонхарда как шефа литературного отдела этого еженедельника, солидаризировался с критикой Дешнера в адрес «группы 47»: «Почему никто нигде не говорит о том, что «группа 47» сама себя предала, когда она стала литературной биржей? Когда она допустила на свои встречи издателей, редакторов и приближённых к группе критиков, когда её чтения превратились в ежегодные шоу, когда стали присуждать премии, когда чужаков стали разносить в пух и прах, сохраняя *habitus* группы... Несомненно, что «группа 47» сейчас является тем, в чём её пять лет тому назад незаслуженно упрекали, – фалангой союзников представительства, литературные биржевики и их мерки определяют, что имеет (или должно иметь) литературное значение» [9].

Примечательно, что ещё в конце сентября того же года в «Цайт» была опубликована статья Райн-Раницкого «Барометр Сигтуны», где давались достаточно разумные объяснения на этот счёт [43, с. 250–251], которые не вызвали у редакции еженедельника и у самого Леонхарда возражений. Однако, судя по всему, надежды на устранение недоразумений «за кружкой шведского пива» во время ночных бдений, о чём Леонхард писал в своём письме Рихтеру при получении приглашения на встречу в Швецию [1, S. 516], не оправдались. В данной ситуации статья Видмера, в которой явно слышны отголоски скандальной статьи Хабе, как и прочная неприязнь швейцарской критики вообще к «группе 47», оказались кстати. Не слу-

чайно сын В. Видмера Урс Видмер, впоследствии известный швейцарский писатель, защитил в конце 1966 года диссертацию «Исследование прозы молодого поколения: 1945, или Новый язык» («*Studien zur Prosa der jungen Generation: 1945 oder die Neue Sprache*»), в которой попытался доказать приверженность авторов журнала «Руф» и ряда других молодых авторов, не входивших в будущую «группу 47», к жаргону времён нацизма. На данный момент – январь 1965 года – Рихтер не знал о диссертации Видмера-младшего, как не знал и о его статье «Такой уж сплошной вырубка не была» («*So kahl war der Kahlschlag nicht*»), опубликованной вскоре после встречи «группы 47» в 1965 году в Западном Берлине, в которой «разоблачался» миф о послевоенной молодой литературе.

События, связанные со статьёй Леонхарда в «Нью-Йорк Таймс», книгой Дешнера и с рецензией Видмера, побудили Рихтера, всё ещё сомневавшегося в необходимости проведения очередной встречи «группы 47» в 1965 году, доказать всем своим противникам, что группа жива и что она нужна. Учитывая важность возникшей ситуации, Рихтер готов пожертвовать собственными творческими планами ради сохранения «группы 47». Эта мысль чётко прозвучала в его письме Йенсу от 21 января 1965 года: «Как бы мне не нравилось твоё предложение сделать из личных соображений паузу на полтора года, ничего из этого не выйдет. Если бы не повторялись нападки на нас, если бы замолчал Лео, тогда, вероятно, это можно было бы сделать. Сейчас это невозможно. Это означало бы – по отношению к загранице – признать правоту тех, кто на нас нападает, всех этих дешнеров, хабе, нойманов, видмеров. Этим мрачных и ничтожных фигур. Короче говоря, это означало бы капитуляцию. Кто бы за это отвечал – политически и литературно – через несколько лет? Я не хочу и не могу. Разумеется, когда-нибудь «группа 47» закончит своё существование. Только это время должно определяться нами. Давления такого рода, как это было предпринято на страницах «Нью-Йорк Таймс», оказывают на меня обратное воздействие, и никто в этом смысле больше не сделал, чем Фридрих Зибург. Уже в 1952 году я готов был бы это дело прекратить для того, чтобы, как ты говоришь, подумать о себе. Нечто подобное [завершение деятельности «группы 47». – *Е. З.*] должно умереть в покое, а не в беспокойстве, не в разгар столкновений. Подумай только об одном аспекте этого дела, который я снова осознал только в эти дни, а именно об аспекте моральной поддержки, которую «группа 47» имеет для многих писателей (и не только для них) там, за стеной» [1, S. 554 – 555].

Несмотря на то, что мысль о проведении встречи «группы 47» не покидала Г.В. Рихтера, на первых порах его больше всего занимали вопросы сугубо политические – предстоящие парламентские выборы. Ещё до встречи в Сигтуне Фриц Раддац с подачи Энценсбергера и, надо полагать, не без одобрения Рихтера, собирался издать большим тиражом книгу о «скандинавской модели» социализма, с помощью которой предполагалось привлечь на сторону СДПГ голоса избирателей. Однако по зрелому размышлению все пришли к выводу, что подобная акция вряд ли вдохновила бы рядового немца, и принято было решение издать книгу «В защиту нового правительства, или Никакой альтернативы» («*Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative*», 1965), в которой писатели «группы 47» и близкие ей по духу авторы представили бы конкретных политиков из рядов СДПГ, которые могли бы, в случае победы этой партии, войти в состав нового правительства.

Инициатива издания этой книги исходила от Вилли Брандта, председателя СДПГ, который, памятуя прежнее участие авторов «группы 47» в избирательной кампании на стороне СДПГ, ещё в июле 1964 года в письме к Рихтеру высказал мысль о возможном сотрудничестве в новой избирательной кампании: «Могу ли я ещё раз обратиться к Вам по поводу критических советов из рядов Ваших друзей касательно принципов будущей правительственной программы?» [1, S. 544]. Осторожность Брандта понятна, ибо Рихтер, как и его соратники, не скрывал своего отрицательного отношения к СДПГ, хотя и понимал, что более значительной силы, противостоящей ХДС и ХСС, в ФРГ не было. Только в ноябре 1964 года, после встречи с лидерами СДПГ В. Брандтом, Ф. Эрлером и Г. Венером на съезде СДПГ в Карлсруэ, Рихтер решил представить «теневой кабинет» социал-демократов в сборнике «В защиту нового правительства» [1, S. 544]. В отличие от прежнего сборника «Альтернатива, или Нужно ли нам новое правительство?» новый сборник свидетельствовал о более решительной поддержке авторами «группы 47» СДПГ, что, однако, не означало единомыслия в оценке её деятельности, как, впрочем, и действенности самого сборника.

Рихард Хай, например, считал издание подобного сборника «делом провальным» [1, S. 544]; Г. Бёлль, которому Г.В. Рихтер предложил написать статью о Фрице Эрлере, предполагаемом министре иностранных дел в кабинете В. Брандта, напрочь отказался участвовать в этом предприятии, ибо считал социал-демократов «презренными оппортунистами», а самого Эрлера – «более консервативным, чем ужасный Хассель» [глава МИД от ХДС. – *Е. З.*], и поэтому он «написал бы его портрет в очень критических тонах» [1, S. 544]. Бёлля особенно возмутил тот факт, что зал съезда был украшен транспарантом с призывом «Вернуть границы до 1937 года!»: «Почему тогда не 1942 года!» [1, S. 545]. Правда, позиция Рихтера по отношению к СДПГ мало чем отличалась от позиции Бёлля. В письме к Паулю Целану, который также отказался поддержать инициативу Рихтера, он заметил: «Хотя я не являюсь безоговорочным сторонником СДПГ, но в сложившейся в Германии ситуации не остаётся другого выбора» [1, S. 560]. Отказом ответил также и Вольфганг Кёппен, сославшись на то, что если бы он и представил желаемый портрет депутата

парламента, то «он был бы скорее противен партийной программе, чем приемлем... Конечно, я буду голосовать за них. Другой альтернативы нет. Но, к сожалению, нет и никакого воодушевления» [1, S. 555].

Из «старой гвардии» на призыв Рихтера откликнулся только Йенс, так что создание сборника «В защиту нового правительства» стало делом авторов «группы 47» второго и третьего поколений, то есть литературной молодёжи, ставшей в последние годы основной опорой всех его начинаний. В конечном итоге, стараниями Рихтера сформировался коллектив, в который вошли как авторы «группы 47» (К. Амери, Ю. Беккер, П. Вайс, К. Вагенбах, Д. Веллерсхоф, Г. Грасс, В. Йенс, А. Клюге, З. Ленц, Р. Леттау, К. Райниг, Г.В. Рихтер, К. Рёлер, П. Рюмкорф, Х. Фихте, Э. Фрид, Х. Хайссенбюттель, П. Хэртлинг, Р. Хай, П. Шаллюк, Г.М. Энденбергер), так и приглашённые со стороны Р. Аугштайн, Ю. Зоннеман, Р. Хавеман, Р. Хоххут, Г. Шваб-Фелиш, А. Эггебрехт, Р. Юнгк.

Сборник «В защиту нового правительства» был составлен таким образом, что читатель мог ознакомиться с различными точками зрения на предстоящие выборы, каждая из которых, тем не менее, содержала доводы в пользу кандидатов от СДПГ, хотя и выраженные порой несколько необычным способом. Предваряет сборник небольшое стихотворение в прозе Х. Хайссенбюттеля «Эдипов комплекс made in Germany» («*Ödipuskomplex made in Germany*»), в котором писатель в привычном для него, то есть в необычном стиле призывает избирателей отказаться от эдипова комплекса немцев, выражающегося в безоговорочной вере в вождя, будь то папа или фюрер, и выбрать разумную власть: «всё что мы требуем это чтобы больше не было ни папы, ни дедушки [К. Аденауэра. – Е. З.] надо покончить с эдиповым комплексом в политике быть свободным от предрассудков как мы выяснили для себя кто является самым разумным тот должен обладать властью и поэтому давайте попробуем это сделать» [10, S. 5].

Далее следует собственно предисловие. Г.В. Рихтер в своей статье «Альтернатива состоит в смене личностей» («*Die Alternative im Wechsel der Personen*») определяет причины, побудившие автора, как, впрочем, и других его коллег, принять участие в создании сборника: «1. Преодоление морального и политического бремени, возникшего по вине Третьего рейха. 2. Устранение раздела страны, воссоединение, урегулирование границ. 3. Нормализация всех немецких связей в Центральной Европе» [11, S. 11]. И, как следствие названных проблем, доводы против избрания канцлером ФРГ Людвиг Эрхарда, выраженные в статье Д. Веллерсхофа «Эрхард – это не алиби» («*Erhard ist kein Alibi*»), в которой доказывается неспособность и нежелание Эрхарда и ХДС вывести страну из политического и экономического тупика [12, S. 15–17]. Предисловие завершает сатирическое стихотворение Г. Грасса «Общенемецкий март» («*Gesamtdeutscher März*»), являющееся своеобразным парафразом к событиям мартовской революции 1848 года с поправкой на реальные события времени, которые совсем не радуют, и поэтому «я советую вам отдать голоса Эс-Де-Пе-Ге» [13, S. 19].

Последующие главы сборника дают читателю довольно обширный материал для размышлений, лишены предвыборной демагогии, пафосной трескотни и пропагандистской напористости. Необычность подачи материала заключается, прежде всего, в его эссеобразном характере, в доверительной интонации с элементами юмора. В главе «В защиту правительства личностей» («*Plädoyer für die Regierung der Persönlichkeiten*») представлены ведущие политики СДПГ – Вилли Брандт, Карло Шмидт, Густав Хайнеманн, Карл Шиллер, Фриц Эрлер, Хельмут Шмидт, Херберт Венер, Карл Фридрих Вайцекер и некоторые другие – во всём многообразии проявлений их деловых и человеческих качеств. Отмечены наиболее примечательные стороны их биографий (например, антифашистское прошлое Эрлера, его пребывание в нацистских тюрьмах, или принципиальный поступок Хайнемана, вышедшего из состава кабинета К. Аденауэра в знак протеста против военной политики правительства).

Для того чтобы привлечь читателей на сторону СДПГ, некоторые авторы вели агитацию от противоположного. Эта тенденция особенно проявилась в главе «Выборы в бундестаг – глазами за границы» («*Bundestagwahl – gesehen von jenseits der Grenzen*»). На первый взгляд, как это было в статье Эриха Фрида «Английские заметки на полях» («*Englische Randglossen*»), автор выступает не на стороне СДПГ, приводя слова одного функционера лейбористской партии: «Я за то, чтобы победу на выборах одержала ХДС, потому что Германия кажется мне злойшей, и потому я думаю, что победа ХДС станет лучшим средством, могущим ослабить Германию и надолго изолировать её от мира в экономическом отношении» [14, S. 141]. И хотя автор никак не комментирует эти слова, именно в них и кроется его настоящее мнение, ибо в противном случае СДПГ сделает ФРГ более привлекательной для внешнего мира и повысит её экономическую мощь.

Петер Вайс, находящийся в эмиграции в Швеции, как и западногерманские писатели, озабочен политической и экономической ситуацией в ФРГ. В статье «Под тяжестью горы пшена» («*Unter dem Hirseberg*») он связывает невозможность своего возвращения в страну языка, на котором он пишет, с тем, что после 1945 года в ней мало что изменилось: «Социалистическая демократия, которую я тогда планировал, оказалась погребённой под горой пшённой каши. И если теперь там, где летают жареные голуби, всё так же полно подъёма и действительности, то я могу всё же видеть лишь спящих в каше, они лежат в ней, чавкая и храпя, пережёвывая жвачку во сне, а если кто-то восклицает – Братья и сёстры! –, то всё в порядке, их

будут вести и дальше к счастью, они только сонно пробормочут ура, перевернутся на другую сторону и продолжат дремать... Это огромное дремлющее тело, каким мне представляется Западная Германия, когда я сюда приезжаю, и которое даёт о себе знать только храпом и призраками сытых снов, не даёт каких-либо свидетельств о том, что в этой стране произошли какие-то изменения, которые можно было бы ожидать после катастрофы» [15, S. 147 – 148].

Об этом же, но в другом контексте, говорит и Роберт Хавеман, представляющий ГДР, тех самых «братьев и сестёр», о которых боннские политики столь часто говорят в своих речах, но ничего не делают для того, чтобы смягчить их горькую участь, отказываясь вести переговоры с властями ГДР о каком-либо сотрудничестве, не говоря уже о воссоединении страны. Помещение статьи коммуниста Хавемана, хотя и находящегося в оппозиции к политике СЕПГ, но выражающего в данном случае позицию партии по вопросу о воссоединении Германии, было довольно смелым шагом Рихтера, ибо впервые здесь была представлена полностью программа действий по самому актуальному вопросу, затрагивающему судьбы людей обеих стран [16, S. 132 – 139].

Нельзя сказать, что авторы сборника упорно навязывали избирателям своих подопечных. Более того, в их статьях ощущается прежнее сомнение в возможностях СДПГ произвести радикальные изменения в жизни страны, ибо по многим параметрам она мало чем отличается от ХДС. Известные слова Грасса «СДПГ как меньшее зло», определявшие участие авторов «группы 47» в предыдущей избирательной кампании, и сейчас не потеряли своей значимости. Аксель Эггебрехт в своей статье «Миллионер и социалист» («Millionär und Sozialist») высказывает мнение о том, что «победа СДПГ не давала бы особых оснований для проявлений бурного восторга, потому что в результате мы могли бы только немного свободнее дышать после удушливой атмосферы последних лет» [17, S. 49]. Здесь, и не только у Эггебрехта, проявляется, как писал Дитер Штротман в «Цайт», «некая досада, сдержанное согласие («раз уж начали, то куда деваться»). Между строк в большинстве случаев проглядывает больше критики, сомнений, предостережений относительно боннской концепции СДПГ сближения с ХДС в ходе изменений, чем безоговорочного согласия, однозначного, недвусмысленного воодушевления» [18]. Подобные откровения, отмеченные не только Штротманом, как это ни странно, привлекли внимание западногерманской общественности. Не случайно весь тираж сборника «В защиту нового правительства» – 80 тысяч экземпляров – был мгновенно раскуплен, и это при том, что незадолго до его выхода журнал «Шпигель», выходящий огромным тиражом, опубликовал на своих страницах несколько «ударных» статей из него [19, 47, 48].

Среди этих «ударных» статей следует особо отметить обширную и очень агрессивную статью писателя Рольфа Хоххута «Классовая борьба не окончена» («Der Klassenkampf ist nicht zu Ende»), посвящённую социальным проблемам в Федеративной республике, которая в купе с одноактной пьесой Грасса «ПОУМ, или Прошлое летит вместе с нами» («POUM oder Die Vergangenheit fliegt mit») и стихотворением «Общегерманский март», вызвала невероятный гнев канцлера Людвиг Эрхарда, развернувшего настоящую войну против интеллигенции. Выступая в мае 1965 года на партийном съезде ХДС земли Баден-Вюртемберг, канцлер в лучших традициях времён Гитлера заявил: «В нашей предвыборной борьбе мы хотим отказаться от грохота жестяного барабана... я больше не могу выносить неаппетитные проявления дегенеративного современного искусства. Сил моих больше нет» [20, S. 8]. Сил у канцлера сдерживаться действительно больше не было, и он разразился в июле 1965 года в Гамбурге на экономическом съезде ХДС/ХСС такой гневно-ругательной речью, что ни одна западногерманская газета не решилась опубликовать её полностью, приведя лишь отдельные (не самые сильные) высказывания оратора: «Нынче пошла такая мода, когда поэты стали выступать в роли социологов и политиков. Естественно, это их демократическое право, но тогда они должны смириться с тем, что с ними будут обращаться так, как они того заслуживают, а именно, как с невеждами и бездарью, рассуждающими о вещах, в которых они просто ничего не смыслят. У меня нет никакого желания разговаривать с господином Хоххутом об экономической и социальной политике... Они рассуждают о вещах, в которых ни уха ни рыла не понимают. Пусть они нанимаются в мелкие партийные функционеры, но при этом не претендуют на то, чтобы их принимали всерьёз как поэтов. Нет, так дело не пойдёт! Там, где кончается поэт, начинается ничтожная шавка» [20, S. 8].

Днями позже Эрхард, выступая в Кёльне перед функционерами социальной комиссии ХДС, развил свою мысль о поэтах невеждах и бездарях: «Существует определённый тип интеллигентности, который превращается в идиотизм... Я решительно восстаю против попыток интеллектуальных снобов превратить наше экономическое процветание в мишень для насмешек» [20, S. 8].

Разразился скандал, равного которому в предвыборной практике ФРГ ещё не было. Несомненно, что многие правые с удовольствием подписались бы под этими словами Эрхарда, но здесь он явно перегнул палку. Все попытки представить случившееся нервным срывом, издержками предвыборной борьбы оказались напрасными. Даже Рудольф Крэмер-Бадони, секретарь западногерманского ПЕН-клуба и лучший враг «группы 47», попытавшийся было оправдать Эрхарда его вовлечённостью в стихию предвыборной борьбы, не выдержал и назвал выходку канцлера «грязной» [21]. Эрих Кестнер, которого также нельзя

заподозрить в особой любви к авторам «группы 47», заметил, что канцлер не должен наносить удары в духе своего предшественника Аденауэра» [21].

Западногерманская пресса, как, впрочем, и зарубежная, достаточно оживлённо комментировала высказывания Эрхарда в адрес интеллигенции, однако комментарии на этот счёт походили скорее на увещания слишком расшалившегося ребёнка, чем на серьёзные порицания грубости политического деятеля такого масштаба. Пожалуй, только «Шпигель» и «Франкфуртер Рундшау» высказались достаточно откровенно по поводу разразившегося скандала. «Шпигель», используя прежние высказывания Эрхарда по вопросам культуры, откровенно высмеял его филистерские потуги предстать в глазах немцев «народным канцлером», чьи культурные запросы ограничиваются заботами о «будущем немецкой высшей лиги футбола» [22, S. 17 – 18]. Газета «Франкфуртер Рундшау», отличающаяся резкими выпадами в адрес правительства, сравнила Эрхарда с Й. Геббельсом, называвшего «подонками» и «бульварными литераторами» тех, кто осмеливался своей критикой осквернять «великое святое отечество». Демагог Геббельс... был уверен, что своей клеветой на интеллигенцию он вызовет в массе народа подспудные чувства. Таким чувством у среднего немца является наряду с антисемитизмом антипатия к интеллигенции, для которой «нет ничего святого»... И подобно тому, как печальный памяти Йозеф Геббельс знал в своё время, к каким чувствам он апеллирует, обрушиваясь на интеллигенцию, так и нынешний канцлер знает, что нападая на писателей, он попадает в самое сплетение всех национальных особенностей немцев» [23].

Авторы «группы 47» не стали ввязываться в словесную перепалку, однако открыто высказали своё мнение о позиции Эрхарда. В интервью «Франкфуртер Рундшау» У. Йонзон и М. Вальзер заявили: «Там, где кончается поэт, начинается Эрхард» [22, S. 18]. Бёлль, по словам анонимного автора статьи в «Шпигеле», ограничился лишь замечанием, что «это всё неприятно» [22, S. 18]. Рихтер, как писала итальянская газета «Коррьере дела сера», сказал, что «язык канцлера был "зверским"», особенно когда он решил, что «может брать взаймы из нацистского словаря выражения, вроде "дегенеративное искусство"» [24]. По поводу оскорбительных слов в адрес Хоххута Рихтер заметил, что «о Хоххуте можно много что сказать, но только не то, что он "ничтожная шавка"» [25].

Единственный, кто вступился за «несчастливого» канцлера, был Франк Тисс, самозванный «внутренний эмигрант», опубликовавший в пронацистской газете «Дойче Националь Цайтунг» статью «Скандал с литераторами» («Der Krach mit den Literaten»). Выбор этого печатного органа, как и язык статьи Тисса, выдают его прежние привязанности. «Литераторами» в фашистской Германии называли всех авторов, чьи книги не отвечали идеологии национал-социализма, и потому они были недостойны называться не только писателями, но и поэтами (именно так любили называть себя представители нацистского Парнаса). Как следствие приверженности к такой фразеологии можно рассматривать и иронические сетования Тисса по поводу того, как же мог Эрхард забыть, что на слово «дегенеративный», применительно к искусству бывшее в ходу во времена Гитлера, «теперь наложено табу». Тисс считает, что канцлер поступил совершенно правильно, ибо давно настала пора «произвести генеральную уборку в области культуры и очистить читальный зал... от «ангажированных литераторов», ведущих непрерывные атаки против Бонна, которые не останавливают ни личность федерального канцлера, ни уважение к национальному гимну». Именно поэтому «тысячи читателей и любителей литературы придерживаются такого же мнения, что и канцлер, но они не могут проявить свои чувства, ибо у них нет возможности высказать своё мнение. У канцлера такая возможность есть, и он её использовал» [26].

Конечно, плохо, полагает Тисс, что канцлер последовал примеру своих оппонентов и «вторгся в мир книг, предвительно тщательно не изучив проблемы нашей литературы», но ещё хуже то, что во всём случившемся «виновата сама политика Бонна, если некоторые литераторы, чьи книги воздействуют на многих читателей как дурной запах, от которого невольно отворачиваешься, что именно они представляют немецкую духовную жизнь... В министерствах до сих пор никто совершенно не озабочен построением нашего культурного высотного дома. Не долго думая по этому поводу, с фразёрской небрежностью аплодируют всем участникам этого процесса. Несколько лет тому назад допустили, что «группа 47» открыто высказала своё мнение о Федеративной Германии перед офицерами наших союзников в Париже. Спокойно созерцают льющийся дождь литературных премий, которые годами составляют миллионы, и видят в этом действительное подтверждение содействия культуре» [26].

«Как может возникнуть нечто другое из этого иллюзорного мещанского счастья, – заключает удручённо Тисс, – кроме искусства, питающегося ненавистью и отвращением, противоречиями и пессимизмом, искусства, которое отражает в отрицательном виде бездуховный позитивизм охотников за почестями и счастьем? Что ожидает тех, кто к ним не относится, но не может восхвалять мир, в котором они вынуждены жить! Им остаётся только отход в зону спокойно-терпеливого воздействия и постоянно слабеющей надежды на то, что после этих idiotских беспрестанных ухмылок со страниц иллюстрированных журналов вместе с систематическим добыванием оптимистически настроенных избирателей всё же последует пробуждение» [26].

Статья Тисса отражает мнение не только националистских кругов ФРГ, но и мнение большинства консерваторов. Однако в данном случае важно отметить, что именно «Дойче Националь Цайтунг» выступила в поддержку Эрхарда, увидев в его поступках некое напоминание о нацистском прошлом, хотя было бы наивным полагать, что канцлер исповедует нацистскую идеологию. Подобный шаг редакции можно объяснить ещё и тем, что именно в это время 57 представителей «партии, церкви и профсоюзов обратились к президенту ФРГ с просьбой найти пути прекращения злостной антисемитской пропаганды, шовинистических тирад и искажений истории» на страницах этой газеты [27]. Примечательно и то, что Тисс, считающий себя демократом, нашёл прибежище именно в этой газете, не имеющей ничего общего с принципами демократии. Вообще-то он мог бы обратиться со своими статьями в любую консервативную газету, учитывая тот факт, что имя его в консервативных кругах достаточно известно, но он предпочёл именно «Дойче Националь Цайтунг», и это свидетельствует о его прежних симпатиях, ибо все его исторические романы тех лет хорошо вписывались в литературную программу национал-социалистов, хотя сам он не был членом партии.

Как бы то ни было, но сборник «В защиту нового правительства» попал в более точную точку западно-германской действительности, характеризовавшейся стагнацией как в экономике, так и в общественной жизни [28]. Отсюда и взрыв негодования в лагере консерваторов. Г.В. Рихтер не без удовлетворения замечает в письме к Фрицу Раддау: «Паульсен, президент немецкого союза промышленности, был так взволнован во время выступления на телевидении по поводу статьи Хоххута, что у него руки дрожали. Нет, каков этот Хоххут. А Эрхард хочет принять меры против неаппетитностей Грасса, и ХДС также хочет ответить генеральным наступлением, хотя всё то, о чём мы написали, ляжет и должно лечь бременем на плечи СДПГ» [1, S. 570 – 571].

Правда, и СДПГ не испытывала особой радости по поводу сборника «В защиту нового правительства». В. Бранд довольно сухо поблагодарил Рихтера за проделанную работу, заявив, что, несмотря на имеющиеся противоречия, этот сборник «является примером того, что СДПГ может жить с интеллектуалами, во всяком случае, лучше, чем другие» [1, S. 569]. Более решительно выразили своё негодование сборником некоторые из его героев. К. Шиллер, например, был глубоко озабочен, прочитав статью Рихтера о себе, а руководство партии просто пришло в негодование [1, S. 579]. Разозлённый Раддау писал Рихтеру: «Как только могло такое прийти в голову этим людям, кто они и кто такой автор, который по приказу должен был бы всё это написать так, чтобы оно их устраивало?» [1, S. 570].

Тем не менее, в политической истории Германии не было ещё такой книги, где были бы столь подробно представлены кандидаты одной партии, а тем более СДПГ, книги, авторами которой были писатели, являвшие собой некий вариант партии «безродных левых», как их зачастую иронически называли оппоненты слева и справа. Какими бы с профессиональной точки зрения ни были незрелыми рассуждения авторов «группы 47», им нельзя было отказать в прозорливости. Не случайно один из рецензентов охарактеризовал тональность их статей как «реквием по правительству» [29], ибо, несмотря на успех на выборах, через год правительство Эрхарда развалилось, а сам канцлер вынужден был уйти в отставку.

Однако участие авторов «группы 47» в избирательной кампании не ограничилось только выпуском сборника «В защиту нового правительства». В начале апреля 1961 года Г. Грасс обратился к В. Брандту с предложением «основать в Берлине... команду из 4–5 человек, в задачу которой входило бы формирование текстов и усиление композиции Ваших речей» [30, S. 18]. Руководство СДПГ поддержало эту инициативу Г. Грасса, и 28 апреля 1965 года в Западном Берлине, на квартире К. Шиллера, будущего министра экономики ФРГ, состоялась встреча Г. Грасса, Г.В. Рихтера, К. Рёлера и К. Вагенбаха, где было решено создать на период с 1 июня по 19 сентября так называемую «Избирательную контору немецких писателей», в задачу которой входило «составление речей, шпаргалок, выискивание литературных ссылок, цитат, определение региональных и местных особенностей для выступлений, создание лозунгов..., способствовать появлению положительных статей в независимой прессе..., приглашать для выступлений в Бонне писателей и других представителей интеллигенции...» [31, S. 328]. Контора располагалась в помещении фонда имени Эберта в Западном Берлине и финансировалась СДПГ. В работе «Избирательной конторы немецких писателей», кроме её учредителей, приняли участие: Н. Борн, Г.К. Бух, Ф.К. Делиус, М. Айхгольц, Г. Эннслин, Х. Фихте, П. Хэртлинг, Р. Хауфс, Г. Хербургер, Г.П. Крюгер, М. Курбюн, Х.П. Пивитт, Ш. Райснер, П. Шнайдер, Б. Веспер-Триангель [32, S. 230]. Г.В. Рихтер непосредственно в работе конторы участия не принимал, но К. Вагенбах постоянно информировал его о деятельности этого необычного учреждения [1, S. 572].

Хотя К. Рёлер утверждал, что сотрудники конторы «не писали речей для политиков из СДПГ..., а только редактировали их, приглаживали», «избавлялись от чрезмерной субстантивации, вставляли глаголы» [33], материалы, представленные в книге К. Рёлера и Р. Ниче «Избирательная контора» («Das Wahlkontor», 1990), свидетельствуют о том, что в значительной мере речи ведущих ораторов СДПГ, включая самого В. Брандта, составлялись именно здесь. Другое дело, что предложенные варианты речей сокращались самими ораторами [34].

Кроме редактирования речей члены «Избирательной конторы» должны были поставлять контрматериал на выступления противников социал-демократов. Каждый вечер они получали по телетайпу высказывания ораторов из лагеря ХДС и к утру в специальный поезд В. Брандта, на котором он совершал поездки по стране, поступали контраргументы на выпады в адрес СДПГ.

Понятно, что все материалы, поставляемые «Избирательной конторой», носили анонимный характер, что, однако, не исключало и авторских выступлений, нашедших своё выражение в единственной в своём роде акции Г. Грасса. В содружестве с Социал-демократическим союзом высшей школы и Союзом либеральных студентов Грасс совершил в два этапа пропагандистское турне в поддержку Брандта, посетив около 49 городов ФРГ. Выступления Грасса пользовались большим успехом, и дело тут не столько в скандальной известности романов писателя, вызвавших неадекватную реакцию в обществе, но и в самой манере его общения со слушателями, в хлестких оценках деятельности лидеров ХДС, что приводило к неоднократным конфликтам с его оппонентами, как это было, например, в Вюрцбурге. Представители «Комитета действия за чистую литературу», вооружившись плакатами с наиболее порнографическими, по их мнению, цитатами из романа Грасса «Кошки-мышки» и свистками, пытались сорвать его выступление, и только вмешательство полиции и активная поддержка зала позволили ему до конца провести своё выступление.

Учитывая давнее подозрительное отношение Грасса, как и многих членов «группы 47», к социал-демократам из-за их непоследовательной и соглашательской политики, в его выступлениях звучала и критика в адрес самой СДПГ. Выступая, например, в Мюнхене, Грасс «призвал слушателей примириться с мыслью о потере Восточной Пруссии, Померании и Силезии («мы должны платить, ибо войну развязали мы»), и на него обрушились не только правые, но и сами социал-демократические лидеры. Они обвинили его чуть ли не в «государственной измене» [35]. Гнев социал-демократов понятен, ибо именно они выступили на своём партийном съезде с таким лозунгом в надежде привлечь голоса консервативных избирателей.

Однако самое примечательное в предвыборной акции Грасса было то, что ему удалось привлечь слушателей к активным и вполне конкретным действиям против политики властей, в частности, против обольщения министерством обороны солдат бундесвера всевозможными брошюрками, в которых воспевались военные успехи прошлого и говорилось об опасности с Востока. В противовес подобной «воспитательной» деятельности Грасс предложил собрать средства на приобретение книг для солдатских библиотек. Для того чтобы осуществить эту акцию, слушатели, пришедшие на встречу с Грассом, должны были заплатить за входные билеты две марки. Адреса конкретных воинских частей сообщались в афишах. Имя Грасса было достаточным гарантом того, что эти деньги действительно пойдут на благое дело, и залы, где выступал писатель, были всегда переполнены. Открывая в Дюссельдорфе второй этап своего пропагандистского турне, Грасс сообщил слушателям, что таким образом было собрано 14 189 марок и 43 пфеннига, а если к ним добавить семь тысяч марок, вырученных от продажи трёх речей, произнесённых Грассом за это время, то получалась вполне солидная сумма, которая и позволила открыть в пяти батальонах бундесвера библиотеки, каждая из которых имела в своём составе по 360 книг. Более того, открыта была библиотека и в лагере для тех, кто отказывается от воинской службы по моральным соображениям [36, S. 69 – 70]. Вторым этапом пропагандистского турне Грасса проходил под знаком конкурса на лучшую книгу для чтения в школе, для чего были учреждены 3 премии по 5, 3 и 2 тысячи марок [36, S. 71].

Совершая благое дело, Грасс не преминул воспользоваться возможностью ответить Эрхарду на его грубые выпады в адрес авторов «группы 47»: «Вы, господин Эрхард, можете спокойно называть писателей ничтожными шавками и неумёхами; время учит нас – быть может, слишком поздно! –, что эти обруганные ремесленники от языка не теряют из виду обе части Германии, в то время как вы и ваш кабинет министров судорожно цепляетесь за министерские кресла этой части страны и традиций германского сепаратизма с тем, чтобы расширить жалкую главу в школьных учебниках.

Мы с ужасом убеждаемся в том, что люди, на которых мы возложили ответственность за правительство, хотя и обладают волей к власти, но их образованность всё же вызывает национальное чувство стыда, потому что ни у нашего министра внутренних дел, господина Хёхерля, ни у федерального канцлера Эрхарда ни разу не блеснул в глазах огонь Просвещения. Бездарные люди несут огромную ответственность. Если кто-то попытается им возразить языком Лессинга, они его не поймут, и, как это свойственно нашему критическому сознанию, обвинят, как это принято у нас, в коммунистическом заговоре. Хотя наши псевдолибералы при каждой возможности охотно украшают свои речи цитатами из Гёте, они тут же без всякого сомнения черпают вдохновение из наследия Йозефа Геббельса, и играют огнём, который в любую минуту готов поглотить неудобные книги и картины» [36, S. 75 – 76].

Участие авторов «группы 47» в предвыборной кампании на стороне СДПГ не принесло этой партии желаемого успеха, хотя и способствовало определённому росту её сторонников, что в конечном итоге привело её к власти: в 1966 году в коалиции с ХДС, а в 1969 году – как партии победительницы. По самым поверхностным оценкам работа «Избирательной конторы» способствовала привлечению 0,02% голосов избирателей на сторону СДПГ [32, S. 231]. В 1966 году, в преддверии «большой коалиции» СДПГ и ХДС, её помощники послали на имя руководства СДПГ телеграмму: «Избирательная контора немецких писателей

разочарована и огорчена, что СДПГ, крупнейшая партия, не осмелилась выставить свою кандидатуру на пост федерального канцлера. Если председатель ХДС войдёт в кабинет правительства, нам придётся не делать различия между Вилли Брандтом, Карлом Шиллером и господином Штраусом» [32, S. 231].

Третье и последнее, пожалуй, самое масштабное хождение «группы 47» в политику закончилось, как и предыдущие, ничем, оставив чувство горького разочарования и некоей усталости. По крайней мере, высказывания Г.В. Рихтера после выборов в бундестаг говорят о том, что его прежний политический запал существенно снизился. Во время дискуссии Г.В. Рихтера с Г. Штолтенбергом, министром по делам науки от ХДС, устроенной в начале января 1965 года неутомимой Марией Хёлтерс, депутата от ХДС в земле Северный Рейн-Вестфалия, любящей пощекотать нервы своим коллегам по партии постановкой неудобных вопросов (вспомним организованный ею в 1964 году диспут между В. Йенсом и В. Ленцем, депутатом от ХДС, по поводу «дела Й.Г. Дюфюса), атакующей стороной оказался Г. Штолтенберг, который всячески пытался вразумить писателей и определить границы их вмешательства в политику. Реакция Рихтера на все эти поучения была настолько снисходительной и даже в какой-то мере оправдательной, что корреспондент «Франкфуртер Рундschau», освещавший этот диспут, вынужден был заметить, что «авторам книги Рихтера «В защиту нового правительства» (в том числе и Хоххуту) желательно было бы иметь адвоката получше» [37].

Оправдательный настрой определяет в значительной мере и беседу Г.В. Рихтера с корреспондентом профсоюзной газеты «Форвертс» З. Бекером. Правда, Рихтер подчёркивает необходимость и полезность участия писателей в политической жизни страны, хотя, учитывая опыт последней выборной кампании, «нельзя утверждать, что участие писателей в ней воспринималось и будет восприниматься избирателями всерьёз; всё же можно отметить, что их слова были приняты во внимание и их протесты стали предметом размышлений» [38]. Однако его последующие рассуждения о степени вовлечённости писателя в политическую жизнь страны носят довольно осторожный характер: «Интеллектуал по своей натуре – открытый человек, самокритичный. Свободный от всякой политической идеологии, он подходит, скорее всего, для того, чтобы ставить перед политиком вопросы, побуждать его к постоянному обдумыванию его позиции и его планов» [38]. И тут же Рихтер ставит под сомнение возможность «возникновения новой общественно-критической литературы, как это было в XIX веке. По меньшей мере, он не может обнаружить каких-либо признаков этого, что соответствует политической сдержанности в работах молодых авторов» [38].

Трудно судить о достаточной достоверности высказываний Рихтера, потому что огромная статья Беккера являет собой, за редким исключением, пересказ слов писателя, ибо некоторые пассажи не согласуются с известным положительным восприятием Рихтером именно социально-политической окрашенности романов, например, Фихте или Грасса. Как бы то ни было, но ощущение усталости от политической озабоченности присутствует в рассуждениях Рихтера, и это при том, что он продолжает строить планы по наведению контактов с ХДС и СДПГ. В известной мере эти планы связаны с тем, что в правящих кругах ХДС осознали практические просчёты прошедшей избирательной кампании и были сделаны первые шаги для налаживания контактов с писателями. Вскоре после упоминавшегося диспута с Г. Штолтенбергом руководство ХДС в конце января 1965 года официально пригласило «группу 47» в Бонн. В письме к З. Ленцу Г.В. Рихтер замечает: «Несколько глупое приглашение. Я ответил на него, что «группу 47» нельзя пригласить в Бонн. Кроме того, никто и не поедет. Говоря словами ХДС – дух не идёт к власти. В крайнем случае, власть может придти к духу. В ответ на настоятельную просьбу... я сказал, что я приглашаю несколько представителей ХДС провести у меня дома, в Берлине, неофициальную встречу (с разговорами, ужином и т.п.). В ХДС – огромная радость. Можешь себе представить? Насколько мы преуспели в этом деле...» [1, S. 590].

Относительно того, насколько преуспели авторы «группы 47» в наведении мостов между духом и властью, можно ещё поспорить. Тем не менее, даже те немногие контакты её наиболее деятельных представителей с ХДС, не говоря уже о тесных взаимоотношениях с СДПГ, вызвали в её собственных рядах неоднозначную оценку, а в литературных кругах ФРГ так и просто тревогу. В этой связи особый интерес представляет полемика между Рольфом Шрёрсом, опубликовавшим в майском номере журнала «Меркур» статью под названием «Группа 47 и немецкая послевоенная литература» («Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur», 1965) и Генрихом Бёллем, опубликовавшим в том же журнале ответную статью «Страх перед «группой 47»» («Angst vor der «Gruppe 47»). Полемика эта интересна уже тем, что спор ведут два писателя, имеющие прямое отношение к «группе 47», однако полемика их производит несколько странное впечатление, ибо во многом их мнения на предмет спора сходятся, различие только в нюансах.

В своё время Шрёрс был изгнан из рядов «группы 47» в связи с его участием в военных преступлениях во времена нацизма², и поэтому тональность его статьи имеет обличительную окраску; Бёлль, хотя номинально он и остаётся членом «группы 47», также ощущает себя отторгнутым ею, находясь, как и практически вся «старая гвардия», в оппозиции к Рихтеру по политическим и концептуальным причинам,

² Подробности ситуации, сложившейся вокруг Р. Шрёрса см.: [42, с. 237].

и тональность его суждений о «группе 47» носит характер сожалений по поводу якобы загубленного хорошего дела.

Красной линией через всю статью Шрёрс проходит мысль о том, что «группа 47» не есть литературное явление, а всего лишь литературно-социологический феномен, не имеющий ни литературного направления, ни школы. По этой причине книги её авторов далеки от общепринятых представлений о традиционной литературе, они не обладают «восприимчивостью», не дают читателю «новых познаний», не создают «процесса восприятия», не являются «интимно захватывающими», одним словом, лишены приватной атмосферы, а всё потому, что авторы этих книг отдают предпочтение проблемам «недовольства и социальным конфликтам» [39, S. 495]. Такая ориентация приводит к тому, что «автор и его произведение, а в конечном итоге и читатель, оказываются обманутыми, воспринимая только второстепенные признаки литературы: политические высказывания, социальные заботы, партийные пристрастия, непонятную ангажированность, то есть то, что для литературы имеет поверхностное значение» [39, S. 495]. Поэтому Шрёрс и не говорит о произведениях авторов «группы 47», полагая, что там и говорить не о чём, ибо «в литературном отношении Гюнтеру Грассу и Мартину Вальзеру и Ингеборг Бахман нечего сказать, даже если бы это в литературном смысле и совпадало с литературой, которую мы могли различать под понятием экспрессионизм или сюрреализм» [39, S. 503 – 504]. Таким образом, «тот, кто говорит о «группе 47», говорит о социологическом феномене литературы, но не говорит о литературе как таковой» [39, S. 496]. Хотя некогда раньше Шрёрс заявляет, что «всякий, кто занимается немецкой послевоенной литературой, не может не учитывать существования «группы 47» [39, S. 496].

Все беды «группы 47» состоят в том, что «она не создала своего стиля, который можно было бы осмыслить эстетическими категориями в сравнении со стилями 20-х годов – экспрессионизмом, дадаизмом, неоромантизмом, классицизмом, ироническим или героическим реализмом. При упоминании этих старых понятий стиля сразу на ум приходят имена авторов, даже имена издателей и журналов. Стили не ограничивались литературой, они обозначали художественные и интеллектуальные направления в музыке, живописи, науке и философии. Ожесточённые конфронтации между возможными позициями обозначили духовные разногласия, которые не уступали политическим страстям тех дней. Но художественное произведение в своём воздействии превосходило каждую группу» [39, S. 497]. В подтверждение этому Шрёрс ссылается на Г. Гауптмана, который «создал немецкий натурализм», и Г. Бенна, который «способствовал тому, что экспрессионизм стал явлением», заявляя при этом, что «ни об одном авторе «группы 47» нельзя даже нечто подобное сказать», ибо «они не придали группе какой-либо литературный стиль, как и не восприняли его от группы» [39, S. 497].

Подобные рассуждения Шрёрс свидетельствуют о том, что он плохо знает историю литературы Германии и совсем не понимает назначения литературы, которая ещё со времён Лессинга осознавала себя «частью общественной действительности», с которой она, литература, находилась в состоянии «постоянной полемики». Не ради же создания натурализма как стиля создавал Гауптман свои пьесы, которые как раз и подвергали критике социальные и духовные язвы кайзеровской Германии. Инкриминируя «группе 47» отсутствие стиля и приверженность к социальным проблемам времени, Шрёрс мыслит старыми категориями, не замечая того, что литературный процесс не стоит на месте, а видоизменяется в зависимости от запросов времени, отчего противопоставление авторам «группы 47» Г. Казака, Р. Хух, Р.А. Шрёдера, М.-Л. Кашниц, Г.Г. Янна, В. Кёппена и ряда других авторов старшего поколения не только не корректно, но и не имеет под собой никаких оснований. «Группа 47» не была литературным салоном, даже не литературным кафе, к чему призывал её Г. Кестен, певец «золотых» 20-х годов, и уж никак не собранием «завсегдатаев пивнушки (Stammtisch), среди которых не все находились в дружеских отношениях между собой, но, тем не менее, все они собирались вместе за кружкой пива» [39, S. 497]. Изначально «группа 47» была творческой мастерской для молодых авторов, где они проходили свои университеты. Писатели старшего поколения эти университеты уже прошли, что, однако, не мешало некоторым из них, например, В. Кёппену, числить себя членом «группы 47» и принимать активное участие в её политических мероприятиях, не говоря уже о том, что В. Кёппен всегда был в курсе всех событий, связанных с «группой 47», и выступал на её стороне в спорах с оппонентами различного толка.

Не выдерживает критики и стремление Шрёрс представить «группу 47» как некое замкнутое явление, которое находится в стороне от культурной жизни страны. С именем «группы 47» связан легендарный журнал «Руф», являющийся неотъемлемой частью истории послевоенной немецкой культуры; в одном ряду с ним, хотя по значимости и уступавший «Руф», являлся и журнал «Литератур»; сюда же следует отнести и журнал А. Андерша «Тексте унд Цайхен», который хотя и не являлся номинально журналом «группы 47», однако в действительности отражал основные тенденции литературной политики этого объединения писателей. Наконец, «Акценте», крупнейший журнал современной литературы ФРГ, оплот немецкого авангарда, учитывая тот факт, что его основатели, В. Хёллерер и Г. Бендер, являлись членами «группы 47», был её своеобразной витриной, предоставляя свои страницы всему самому интересному из того, что появлялось на встречах группы.

Начиная с середины 50-х годов любое издательство ФРГ готово было опубликовать книгу авторов «группы 47», примером тому могут послужить многочисленные споры между издательствами, доходившие чуть ли не до судебных разбирательств, когда заходила речь, например, о публикации книг Г. Грасса, И. Бахман или Г. Эльснер; среди наиболее «приближённых» к «группе 47» издательств следует назвать «Ровольт» и «Зуркамп»; более того, в 1963 году издательство «Зуркамп» основало издательскую серию «эдицион зуркамп» («edition suhrkamp»), в её редакционную коллегию входили, кроме шефа издательства З. Унзельда, Г.М. Энценбергер, М. Вальзер, У. Йонзон, К.М. Михель, В. Бёлих. Члены «группы 47» принимали участие не только в формировании авторского состава «эдицион зуркамп», но и способствовали тому, чтобы произведения молодых писателей «группы 47» получили благодаря этому изданию путёвку в жизнь. Низкие цены и преимущественно новейшая немецкая литература позволили этой серии завоевать огромную молодёжную аудиторию [40, S. 55 – 56].

Особый разговор – воздействие авторов «группы 47» на философию, музыку, театр, кино, живопись, науку. Воздействия как такового, действительно, не было, и здесь Шрёрс прав, но почему-то представителей этих культурных проявлений тянуло к авторам «группы 47». Дело порой доходило до скандалов, как это было в случае с философом Людвигом Маркузе, когда его не пригласили на встречу в Ашаффенбурге в 1960 году [1, S. 312]; философ Эрнст Блох был постоянным посетителем встреч «группы 47» и даже выступал со своими комментариями [41, S. 10]. Известные композиторы – Борис Блахер, Ганс Вернер Хенце, Луиджи Ноно – обращались к текстам авторов «группы 47» [43, с. 189]. О роли авторов «группы 47» в театре можно судить по успешным постановкам пьес М. Вальзера, В. Хильдесхаймера, П. Вайса, Г. Грасса на сценах ФРГ и ГДР. Что же касается радиального искусства, то здесь даже Шрёрс вынужден признать приоритет авторов «группы 47» [39, S. 501]. Почему-то именно к «группе 47» потянулись в 1962 году молодые кинематографисты из Оберхаузена, а не к какой-то иной творческой группировке. Живопись, графика, скульптура также имели прямое отношение к «группе 47», если учесть, что её ведущие авторы – В. Хильдесхаймер, Г. Грасс, П. Вайс – неоднократно выставляли свои работы как в ФРГ, так и за рубежом. О том, насколько все эти «побочные» культурные проявления авторов «группы 47» содействовали развитию названных областей искусства, судить не мне, но тот факт, что присутствие «группы 47» в культурной жизни ФРГ не ограничивалось собственно литературой, говорит о многообразии её проявлений как культурного явления, значимость которого уже трудно не замечать даже такому её недоброжелателю как Шрёрс, отчего так яростны его нападки на это писательское сообщество.

Особо сокрушается Шрёрс и по поводу того, что «основой переживания авторов «группы 47» было непреодоленное прошлое, а не Веймар» [39, S. 503]. И это естественно, ибо подавляющее большинство из них воювало и война была основой их переживаний, да к тому же Веймар показал свою слабость и несостоятельность, заболтав, проглядев за литературными дискуссиями, бурными стычками в литературных кафе становление фашизма в Германии. Для молодых авторов «группы 47» и эмигранты, которых они считали предателями, оставившими родину в беде, и представители «внутренней эмиграции», прямо или косвенно способствовавшие поддержанию культурного имиджа национал-социализма, не были тем источником, который дал бы им живительную силу, служил бы им примером, тем более, что пример этот пахивал нафталином, ибо подавляющее число работ «внутренних эмигрантов» являло собой перепевы литературных образцов XIX века.

Что же касается отсутствия фирменного стиля «группы 47», то обвинения эти несерьёзны ещё и потому, что стиля как такового в послевоенной литературе ФРГ не было и в помине, а было половодье стилей без подавляющего господства какого-либо одного из них. Не случайно Шрёрс постоянно обращается за помощью к авторам конца XIX – начала XX веков, ибо не может привести ни одного автора, не говоря уже о группе авторов, который создал бы некий художественный стиль, ставший показательным для какого-то отрезка истории литературы ФРГ. Правда, в первые послевоенные годы в Западной Германии на какое-то время возродился «магический реализм», заметны были отголоски экспрессионизма и сюрреализма, но это были спорадические явления, характерные как для авторов «группы 47», так и для авторов «внутренней эмиграции» (достаточно вспомнить знаменитый роман Г. Казака «Город за рекой»), и не ставшие показательными для общего литературного процесса. Представители старшего поколения (а это в основном писатели «внутренней эмиграции», господствовавшие вплоть до середины 50-х годов в литературе ФРГ), за исключением В. Кёппена и Г.Э. Носсака, обратившихся к наследию модерна, продолжали писать так, как будто после 1945 года ничего не произошло, пережёвывая жалкие остатки классиков XIX века, а молодые авторы, пытаясь обрести под ногами почву, с восторгом упивались открывшимися им образцами французской и американской литературы, не забывая, впрочем, и Кафку, ставшего идиологом послевоенной литературы в Европе и Америке. Если обозреть литературную продукцию авторов «группы 47» за весь период до появления статьи Шрёрса, то выяснится, и тут нужно согласиться с ним, что «в эстетическом отношении группа была многоядной, которой просто всё казалось вкусным и удобоваримым, кроме, понятное дело, того, что она считала неофашистским или постфашистским, то есть *prima vista* (на первый взгляд. – Е. З.) вызывало не эстетическую, а политическую критику» [39, S. 497].

Вероятно, именно поэтому Шрёрс характеризует «группу 47» находящейся «в состоянии грубого товарищества, фамильярности, замкнутого собрания закадычных друзей, действительно, напоминающего состояние «обер-ефрейторского-раздолья-во-время-отлучки-начальства» (это хорошо проявилось в ненависти к Эрнсту Юнгеру)» [39, S. 501]. В этом весь Шрёрс как бывший офицер вермахта и как писатель с его претензиями на хороший вкус в литературе, особенно с учётом его безмерного почитания стиля Э. Юнгера, хотя книги самого Шрёрса, несмотря на ряд мелких провинциальных премий консервативного толка, ещё при его жизни не пользовались успехом и вскоре «были совершенно забыты» [44, S. 223].

Тем не менее, эти «обер-ефрейторы» выбились в люди, но «не благодаря «группе 47» и не благодаря махинациям группы, как это утверждают некоторые противники группы, а исключительно благодаря самим себе, благодаря, наконец, появившимся книгам и бдительным рецензентам газет и журналов... Незнаменитая группа не делала писателей знаменитыми, она стала знаменитой благодаря её знаменитым членам» [40, S. 504]. В стремлении принизить значение «группы 47» Шрёрс, конечно, лукавит, ибо более бдительные и более злобные недруги этого литературного объединения вынуждены признать, что, начиная с середины 50-х годов, имя «группы 47» не сходит со страниц газет и журналов, не говоря уже о радио, не только в ФРГ, но и во Франции, Италии и даже Англии. «Незнаменитых» не пригласили бы в ту же Италию с тем, чтобы познакомиться с новой немецкой литературой, как это было в 1954 году, а потом – в Швецию, как это было в 1964 году; с «незнаменитой» группой вряд ли стали бы сотрудничать немецкие радио-станции, устраивая именно под эгидой «группы 47» специальные встречи, посвящённые проблемам радио- и телепесы (в 1953 году – в Бебенхаузене, в 1960 году – в Ульме, в 1961 году – в Засбахвальдене). Знаменитой «группа 47» была уже потому, что в ФРГ, как, впрочем, и в Европе, не было подобного литературного собрания, где никому не известные авторы могли бы представить на общее обсуждение свои первые опыты. Что же касается знаменитости самих авторов «группы 47», то, не отрицая их таланта, можно смело сказать, что не выступи они (например, И. Айхингер, И. Бахман, Г. Бёлль, П. Целан или Г. Эльснер) на встречах «группы 47», трудно сказать, как бы сложилась их литературная судьба. «Группа 47» была катализатором успеха талантливых людей, и в этом ей не было равных на литературной сцене ФРГ, что, собственно, и раздражает Шрёрса.

Но ещё больше раздражает Шрёрса несхожесть «группы 47» с какими-либо литературными образцами, её форма бытования в виде некоего несуществующего, но, тем не менее, могущественного явления общественной жизни, что и позволяет критику заявить, что «в литературном отношении она обладает иммунитетом» [39, S. 504 – 505], то есть не имеет никакого отношения к литературе как таковой, к литературе традиционного образца. Именно поэтому, заключает Шрёрс, «в немецкой послевоенной литературе не произошло образования специфических литературных групп, специфических литературных конфликтов и, в социологическом смысле, специфических литературных связей и традиций в издательском деле, в книжной торговле и среди читателей» [39, S. 505]. Именно по этой причине «литературная субстанция» как таковая, считает Шрёрс, потеряла свою воздействующую силу на общество [39, S. 505 – 506]³. Можно подумать, что немецкое общество вздрогнуло или возмутилось, прочитав романы Г.Г. Янна или Э. Кестнера. Оно просто проигнорировало их, как это было в случае Г.Г. Янном, хотя это была мастерская проза, или приняло как данность в случае с Э. Кестнером, учитывая ординарность его творчества.

«Литературная субстанция» сама по себе сродни «каллиграфическому эстетизму» писателей «внутренней эмиграции», но если для них это была вынужденная позиция, учитывая политическую ситуацию в годы фашизма (опять, как ни крути, политический фактор определяет существование «литературной субстанции»!), то сохранение этой «литературной субстанции» в предельно изменившейся политической ситуации после 1945 года было подобно литературной смерти, что, собственно, и произошло с Вольфом фон Нибельшютцем, чей «галантный» роман «Голубой камергер» («Der blaue Kammerherr», 1949), несмотря на неоднократные отчаянные усилия издательства «Зуркамп», так и не вызвал какого-либо интереса ни у читателей, ни у критиков; такая же судьба ожидала и произведения Эрнста Кройдера, предпочитавшего не замечать действительности как таковой. В этой связи горестные lamentации Шрёрса по поводу отсутствия у современной литературы памяти, в чём, естественно, виновата «группа 47», потому что «она определяет, что является литературой в Германии», сродни lamentациям по поводу прошедшей молодости: «20-е годы едва наличествуют, не говоря уже о XIX веке и более ранних временах. Классики – вплоть до Гофманстала – слишком консервативны, консерваторы от Гебеля (кроме Кафки) до Георга Бриттинга – слишком фёлькиш (и это правда, ибо именно фёлькиш-националы, составляли костяк нацистского Парнаса. – Е. З.),

³ Термин *völkisch/volkhaft*, то есть «народный/народнический», примерно с 1875 года, является онемеченной заменой слова «national» (Brockhaus Lexikon. – Bd.19. – Tus-Wek. München 1988. – S. 214), хотя постоянно встречается в сочетании «*völkisch-national*» – «фёлькиш-национальный», и употребление которого, особенно во времена Третьего рейха, практически в любом контексте имело ярко выраженную расистскую и антисемитскую тенденцию. В научной и политической литературе этот термин употребляется только применительно к проблемам национал-социализма и не имеет хождения в современном немецком языке.

пророки от Гёльдерлина до Георге – слишком патетичны, натуралисты – слишком покрыты пылью, романтики – слишком немецкие» [39, S. 506]. Отсюда, мол, и понятно, почему «новая литературная премия носит имя Бюхнера, а не Генриха фон Клейста» [39, S. 505], так как «литературный истеблишмент» определяют не литературные содержания и формы, а политически окрашенные, впрочем, довольно банальные неконформистские композиции» [39, S. 505].

Основная мысль довольно противоречивой и полной фактических ошибок статьи Шрёрса состоит в том, что изящное искусство пало под натиском сапог обер-ефрейторов. Однако его беспокоит не столько забвение заветов прошлого (в конце концов, книги остались, и к неиссякаемому источнику возвышенного всегда можно припасть в минуту тревог, сколько рост значимости «группы 47» в общественно-политической жизни страны, переходящий границы сугубо профессионального и приближаясь к пределам сугубо политическим, куда немецкие писатели очень редко отваживались заглядывать. В какой-то мере статья Шрёрса – это политзаказ и напоминание политическому истеблишменту о том, что с этой «группой 47» надо что-то делать, пока она не превратится в некую политическую партию со всеми вытекающими отсюда последствиями.

У страха глаза велики. Шрёрс и стоящие за ним круги преувеличивают силы, возможности, да и желания авторов «группы 47» ступить на тропу политических битв, и эта мысль достаточно ясно прозвучала в ответной статье Г. Бёлля «Страх перед «группой 47»» («Angst vor der "Gruppe 47"»), опубликованной в том же журнале «Монат». Статья эта примечательна, прежде всего, тем, что на защиту чести и достоинства «группы 47» стал представитель старшего поколения, находящегося в известной оппозиции к нынешнему состоянию дел в этом творческом объединении и к самому Г.В. Рихтеру, к его политике руководства группой. Примечательно и то, что слово взял, пожалуй, один из самых безжалостных критиков этой политики, и поэтому весь текст его защитной речи является полемикой на две стороны. В одном случае, это отпор прямо скажем, непрофессиональным суждениям Шрёрса не только о сущности «группы 47», но и о литературе вообще; в другом случае, это и своеобразное выражение оппозицией своих претензий к Рихтеру, хотя вряд ли кто-либо из «старой гвардии» уполномочивал Бёлля выступить с подобным заявлением. Есть ещё один аспект, который придаёт поступку Бёлля особую значимость, ибо он был именно тем, кто пытался «из человеческих побуждений» убедить Рихтера не отлучать Шрёрса от «группы 47» [45, S. 69 – 70].

Прежде всего, Бёлль сходу, не вдаваясь в какие-либо объяснения, отмечает нелитературную озабоченность «группы 47», на чём Шрёрс упорно настаивает на протяжении всей своей статьи. Литературную сущность «группы 47» и её проблемы «протоколируют все её встречи, все прочитанные на ней тексты, все разговоры, всё, о чём критически было сказано в рамках зала и за его пределами; к ним относятся лица, шум вокруг них, для чего пришлось бы установить барометры настроений и измерительные приборы, которые можно было бы назвать определителями перепадов настроений встреч» [46, S. 506]. Отвергает Бёлль и попытки Шрёрса обвинить «группу 47» в том, что она препятствует созданию литературных движений, насмешливо замечая, «где какому движению вообще препятствовали!», и тут же, в качестве контрдовода, говорит о наличии в самой «группе 47» «школ» Хёллерера, Хайссенбюттеля, Веллерсхофа: «... группа принимала все течения, а течения соглашались быть принятыми, потому что их не отвергали с презрением» [46, S. 507]. Действительно, многие направления экспериментальной поэзии и прозы были представлены на встречах «группы 47», и, несмотря на явное несоответствие их основополагающим реалистическим принципам мировосприятия большинства писателей (Бёлль называет этот стиль «своего рода "критическим реализмом"»), эти направления никто не отвергал с порога – ругали, посмеивались, пытались разобраться, находили какие-то близкие по духу группе элементы, наконец, привыкали, учились воспринимать мир в другом измерении и находили в этом разумный посыл. В этом смысле показателен пример с Хельмутом Хайссенбюттелем, которого поначалу воспринимали как чудака, веселившего в конце встреч уставшую от множества текстов публику своими необычными стихами. Однако со временем его длительные экспериментальные акции пробудили у слушателей и у критиков вкус к «поэзии на воде» тем более, что она оказалась не такой уж развлекательной, когда поэт прочитал на встрече в Сигтуне ряд острых политических сатир. В конечном итоге это знакомство с новым, интерес, проявленный в «группе 47» к нему, способствовал тому, что группа, прямо или косвенно, дала этому новому направлению выход в большую литературу, то есть, как пишет Бёлль, она становилась «инструментом публикации» [46, S. 507].

Подобное свойство «группы 47», воспринимаемое её врагами, в том числе и Шрёрсом, как самый тяжкий грех, Бёлль справедливо считает благом для послевоенной западногерманской литературы: «Группа была (и частично остаётся такой) тем, что отсутствовало в Германии после 1945 года: местом встречи, мобильной академией, литературной заменой столицы», где естественным образом обсуждались новые произведения. Учитывая тот факт, что сама «группа 47» возникла из недр журнала «Руф» после изъятия американскими оккупационными властями у А. Андерша и Г.В. Рихтера лицензии на его издание, она «сохранила также характер редакционного заседания», взяв на себя функции «своего рода расширенной предварительной редактуры» [46, S. 508], а это уже есть основание для критики, которая, если это настоящая критика, не щадит ни новичков, ни мэтров.

Бёлль, противопоставляя две команды критиков (Блэккер, Хохофф, Хорст, Корн, Крэмер-Бадони – с одной стороны, и Энценбергер, Йенс, Кайзер, Майер – с другой), замечает, что «последние намного меньше, чем первые, «разносят», «устраивают резню», «отстрел» того, что они получают отовсюду» [46, S. 507], и происходит это потому, что последние, то есть критики «группы 47», ощущают себя составной частью «творческой мастерской», где всё происходит «в атмосфере *entre-nous*» [46, S. 510], где всё дозволено высказывать напрямую, без обиняков. Правда, есть один нюанс, который явно не устраивает Бёлля, – это невозможность критикуемого ответить на критику, который ещё как-то оправдывался в первые годы существования «группы 47», когда она была в полном смысле этого слова школой для начинающих писателей, к тому же – аутодидактов в большинстве своём. Однако с тех пор, когда встречи «группы 47» стали публичными, подобного рода безответные экзекуции «приняли вид своеобразного приглашения к извращённой развлекательной игре. Я советовал молодым авторам, просившим моей рекомендации, по большей части (и почти всегда безуспешно) отказаться от этого. То, что встречи раньше были именно «творческими мастерскими», этого уже давно нет; и эти изменения нельзя приписать снижению качества критики, которое всегда было непостоянным, а только количеству устраивающихся встреч и их массовой открытости. В то время, когда камеры телевидения, а вместе с ними и миллионы потенциальных зрителей, глядят на вас...; в то время, как укрепленные на стенах магнитофоны слушают, в этой напряжённой атмосфере, наполненной старыми дружескими связями, старой враждой, раздражениями и обидами (только говорите мне, будто лишь *один* писатель нечувствителен; он может быть не так толстокож как слон, но память же, как у слонов, он должен иметь, иначе он не был бы писателем), в этом зале эксперимент превращается в экспозицию, а это не всегда хорошо для экспозиционистской литературы, которой место в архивах психиатрических клиник. В этой атмосфере *ad hoc* критика становится потенциальным убийством, так что обозначение места, где сидит читающий, «электрическим стулом» теряет свой шуточный характер. Так как, кроме того, разница между слушанием и чтением текста никогда не объяснялась (критиков следует обязать, чтобы они когда-нибудь для примера сделали бы об этом доклад), добавляются многочисленные факторы, не поддающиеся учёту. Откровенное тщеславие, которое я всегда считал формой проявления глупости, является, когда установлены телевизионные камеры, самым простым из всех искушений, а трибунал – платформой негуманной случайности» [46, S. 510].

Столь пространную цитату пришлось привести потому, что в ней, пожалуй, больше всего отразилась тоска «старой гвардии» по временам действительно дружеского общения в литературных делах (дружеские застолья не в счёт, они остались прежними, и там постоянно тоже говорили о литературе, но в другом ключе, так что, порой, приходилось разнимать спорящих). Однако Бёлль не учитывает временного фактора, ибо в первые годы на встречах «группы 47» тон задавали фронтовики, люди не очень искушённые в тонкостях литературы, и критикуемый всегда мог отыгаться на своём критике, когда тот выступал со своим текстом, ибо профессиональных критиков тогда ещё не было. С приходом в «группу 47» универсантов, которые совмещали в себе, как В. Йенс, и писателя и критика, ситуация изменилась, и автор как критик сошёл почти на нет.

В этой пространной цитате Бёлль открыто выговорил всё то, о чём он обычно умалчивал во время своих редких посещений встреч «группы 47». Г.В. Рихтер вспоминает: «Генрих никогда не выступал с критическими замечаниями, он всегда слушал молча, смеялся вместе со всеми, и порой воспринимался мною как некий участник, который совсем ни в чём не участвовал. Он никогда не говорил со мной об этих встречах, никогда не обращался ко мне за советом, и я вёл себя по отношению к нему таким же образом, я не нуждался в его советах» [45, S. 73].

И вот «великий немой» заговорил. Но он говорил не от имени старшего поколения «группы 47», а выражал своё личное мнение, ибо его отношение к этому литературному сообществу было достаточно прохладным, так как, по словам того же Г.В. Рихтера, сказанным в конце 80-х годов, «он не хотел принадлежать ни к какой группе и ни к какому направлению... Он хотел – таким я его видел тогда, и таким он мне видится и сегодня – быть одиночкой, для которого имели значение и находились в центре внимания только его собственная совесть, его собственные соображения и мысли и его собственная мораль» [45, S. 77]. Вероятно, именно поэтому в своей речи по случаю присуждения ему Нобелевской премии Бёлль ни словом не обмолвился о «группе 47», хотя, как вспоминал Рихтер, «задолго до этого шведы рассказывали мне, что эта награда Генриху Бёллю является наградой именно «группе 47» или, во всяком случае, должна была ею быть» [45, S. 73].

Подобная позиция Бёлля определяет и его отношение к «группе 47» начала 60-х годов, ибо предельная открытость её встреч, сопряжённая с активным участием в их работе телевидения, радио, прессы, а после встречи в Швеции и государственных структур, вызывает у него решительное неприятие. Для индивидуалиста до мозга костей, в какой-то мере терпевшем собрание себе подобных в рамках «группы 47», привлечение к святой святых творчества ещё и широкой общественности, да ещё в форме некоего шоу, – это уж слишком.

Значительную часть своей статьи Бёлль посвящает разговорам и слухам о так называемой власти «группы 47», о её мощном влиянии на судьбы общества. Соглашаясь с тем, что авторы «группы 47» или близкие ей по духу писатели, критики, комментаторы, редакторы, издатели, режиссёры вкупе могут обладать «неким властным потенциалом», который, однако, никогда не проявлялся в том виде, в каком его понимают противники группы по аналогии с политической властью, Бёлль писал: «Вероятно, это есть та самая власть, которую политики ощущают иногда и которая побуждает их к атакам на неё или к попыткам сблизиться с нею. Сами политики ведь безвластны или бессильны, потому что они обладают «тактической» властью, в то время как власть писателя всегда остаётся «стратегической»; стоит ему начать действовать «тактически» и таким образом завоёвывать влияние, он быстро почувствует, насколько он бессилен» [46, S. 511]. Учитывая, что западногерманское общество, соответственно и политическая власть, исповедует чисто «тактическую» власть, Бёлль считает, что по этой причине «дискуссии между авторами и какими-либо другими представителями этого общества, политиками, клерикалами, функционерами абсолютно бессмысленны» [46, S. 511 – 512]. Однако участие Бёлля в некоторых акциях «группы 47» такого свойства (например, встреча с руководством СДПГ на съезде этой партии в 1965 году), свидетельствует о том, что писатель до конца не отбрасывал возможность такого диалога. Тем не менее, эти контакты «группы 47» с представителями партий, а через них и с властью, как это практикует, например, Рихтер в своём политически-литературном салоне, вызывают у Бёлля опасения, что она превратится «в род некоего института и возьмёт на себя некую функцию, то есть начнёт функционировать». Как она тогда в качестве «этого института» поведёт себя, если ХДС захочет украсить окончание своего следующего партийного съезда приёмом в честь «группы 47»? Отказать она не могла бы, а своим отказом выразить сомнение в порядочности г-на федерального канцлера проф. др. Эрхарда было бы не только невежливо, но и совершенно неуместно. Как группа она не намного левее, чем некоторые депутаты от ХДС, а в политическом отношении так же беспомощна, как и эти депутаты; а то, что некоторые из её членов создают «опасную для юношества» литературу, некоторым депутатам бундестага кажется довольно безобидной наглостью» [46, S. 515].

Неприятие Бёллем и некоторыми другими представителями «старой гвардии» манеры письма молодёжи общеизвестны, и здесь ясно прослеживается противостояние поколений, ибо «описание реальности» обрело в произведениях молодых авторов новые формы, более радикальные, более агрессивные, чем простая констатация явлений реальной жизни с оттенком укоризны. Радикализм Бёлля проявлялся в основном в публицистике, проза его, даже в таком, казалось бы, остром романе как «Утраченная честь Катарины Блюм» (1974), по-прежнему оставалась для него способом размеренного исследования мира.

Что же касается опасностей сближения «группы 47» с властью имущими, то в этих словах Бёлля слышны отголоски высказываний В. Хильдесхаймера, когда он перед поездкой «группы 47» в Швецию обрисовал Рихтеру примерно такую же ситуацию и предостерёг его от каких-либо контактов с властями [1, S. 535], и это понятно, потому что именно Бёлль, Хильдесхаймер и Андерш были тогда едва ли не главными организаторами «бунта на корабле». Однако дальнейшие рассуждения Бёлля на эту же тему говорят о противоречивости его позиции. Он восхищается тем, что «группе 47» удалось сделать то, что не могли сделать ни одна партия, ни одно западногерманское правительство, – «наладить отношения, хотя и не дипломатические, с авторами из ГДР» [46, S. 516], и в то же время предостерегает её не заходить дальше означенной границы [46, S. 516].

Статья Бёлля производит двойственное впечатление. С одной стороны, это собрание различных претензий, касающихся отношений именно Бёлля с «группой 47», а не общества и «группы 47», ибо он постоянно призывает общество не бояться этого литературного объединения, ибо оно плоть от плоти этого общества, и поэтому «его совершенно не нужно бояться» [46, S. 516]; с другой стороны, он постоянно проговаривается, отмечая положительные стороны деятельности «группы 47», которые невозможно не заметить, и от этого защитная интенция в его рассуждениях остаётся значимой. Бёлль не может игнорировать годы, проведённые в этом сообществе индивидуалистов, и его появление на встрече «группы 47» в 1967 году в Пульфермуле не случайно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Richter, H.W. Briefe / H.W. Richter // Hrsg.v. S. Cofalla. – München, Wien. 1997.
2. Deschner, K. Talente. Dichter. Dilettanten. Überschätzte und unterschätzte Werke in der deutschen Literatur / K. Deschner. – Wiesbaden, 1964.
3. Deschner, K. Gruppe 47 / K. Deschner // Konkret. – November 1964. – Nr. 11.
4. Thiess, F. Der Dirigismus der Gruppe 47. Sie profitieren vom Mitläufertum der Massen / F. Thiess // Deutscher Anzeiger. – München, 25.12.1964.
5. Leonhardt, R.W. German Literary Letter / R.W. Leonhardt // The New York Times Book Review. – 10.10.1965.

6. Leonhardt, R.W. Die Gruppe 47 in Schweden. Momentaufnahmen von diesjähriger Tagung / R.W. Leonhardt // Die Zeit. – 18.09.1964.
7. Lettau, R. Letters to the Editor, Group 47 / R. Lettau // The New York Times Book Review. – 07.02.1965.
8. Leonhardt, R.W. A reply / R.W. Leonhardt // The New York Times Book Review. – 07.02.1965.
9. Wider, W. Der Ton macht die Musik / W. Wider // Die Zeit. – 24.12.1964.
10. Heißenbüttel, H. Ödipuskomplex made in Germany / H. Heißenbüttel // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
11. Richter, H.W. Die Alternative im Wechsel der Personen / H.W. Richter // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
12. Wellershoff, D. Erhard ist kein Alibi / D. Wellershoff // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
13. Grass, G. Gesamtdeutscher März / G. Grass // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
14. Fried, E. Englische Randglossen / E. Fried // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
15. Weiß, P. Unter dem Hirseberg / P. Weiß // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
16. Havemann, R. Nach zwanzig Jahren / R. Havemann // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
17. Eggebrecht, A. Millionär und Sozialist / A. Eggebrecht // Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg.v. H.W. Richter. – Hamburg, 1965.
18. Ströthmann, D. Eine Alternative für Bonn? / D. Ströthmann // Plädoyer für das "kleinere Übel" // Die Zeit. – 20.08.1965.
19. Augstein, R. Der geschundene Siegfried / R. Augstein // Der Spiegel. – Nr. 19. – 1965.
20. Verbalinjuien // Sonntag. – Berlin-Ost. – Nr. 32. – 1965.
21. Anonym. Westdeutsche Schriftsteller gegen Erhard // Volksstimme. – Wien. – 14.07.1965.
22. Anonym. Im Stiel der Zeit // Der Spiegel. – Nr. 30. – 21.07.1965.
23. Циглер, Г. За бранью – костры из книг? / Г. Циглер // За рубежом. – М. – № 32. – 1965.
24. Брунелли, В. Канцлер кричит / В. Брунелли // Корьере дела сера. – Милан / Цит. по: За рубежом, № 32. 1965.
25. Worte der Woche // Die Zeit. – 16.07.1965.
26. Thiess, F. Der Krach mit den Literaten. Bonn erntet die bitteren Früchte einer giftigen Saat / F. Thiess // Deutsche Nationale Zeitung. – 06.08.1965.
27. K.H. Meinungsfreiheit // Die Zeit. – 07.05.1965.
28. Thrändhardt, D. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1949–1990 / D. Thrändhardt. – Bd.12. – Frankfurt/Main, 1996.
29. Nöhbauer, H.F. Requiem für die Regierung / H.F. Nöhbauer // 8 Uhr-Blatt. – Nürnberg. – 28.05.1965.
30. Grass, G. Mit halblauer Stimmlage / G. Grass. Angestiftet Partei zu ergreifen // Hrsg.v. D. Hermes. – München, 1994.
31. Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. Ausstellung der Akademie der Künste 28. Oktober bis 7. Dezember 1988. – Berlin-West, 1988.
32. Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute / Zusammengestellt v. K. Wagenbach, W. Stephan, M. Krüger. – Berlin-West, 1979.
33. Hildebrandt, D. Formulierungshilfe über der Kantstraße / D. Hildebrandt // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 07.08.1965.
34. Wir wollen verändern. Das Wahlkontor – Dokumente einer Parteinarbeit // Die Zeit. – 31.01.1992.
35. Ильин, Б. Мятеж усыпленной совести / Б. Ильин // За рубежом. – № 32. – 1965.
36. Grass, G. Des Kaisers neue Kleider / G. Grass. Angestiftet Partei zu ergreifen // Hrsg.v. D. Hermes. – München 1994.
37. Mörschbach, F. Die Behaglichkeit blieb im wohltemperierten Saal. Minister Stoltenberg diskutierte mit Hans Werner Richter über die "linken Kritiker" / F. Mörschbach // Frankfurter Rundschau. – 09.12.1965.
38. Baecker, S. Intellektuelle sind von Natur aus offen und selbstkritisch. Ein Gespräch mit Hans Werner Richter / S. Baecker // Vorwärts. – 22.12.1965.
39. Schroers, R. Die «Gruppe 47» / R. Schroers // Bundesrepublikarisches Lesebuch; hrsg.v. H. Glaser. – München, Wien. 1978.
40. Die Geschichte des Suhrkamp Verlages 1950–2000. – Frankfurt/Main, 2000.
41. Töteberg, M. Konrad Bayer / M. Töteberg // Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; hrsg.v. H.L. Arnold. – Bd. 1. – München, 1978. – Stand 1.4.1983.
42. Зачевский, Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1954–1961. – Т.4. – СПб., 2008.

43. Зачевский, Е.А. «Группа 47» Страницы истории литературы ФРГ 1962–1964 гг. / Е.А. Зачевский. – Т. 5. – СПб., 2010.
44. Vormweg, H. Prosa der Bundesrepublik seit 1945 / H. Vormweg // Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland // Hrsg.v. D. Lattmann. – Zürich, München. 1973.
45. Richter, H.W. Liebst du Geld auch so wie ich? / H.W. Richter // Im Etablissement der Schmetterlinge. Einnundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47. – München, Wien. 1986.
46. Böll, H. Angst vor der «Gruppe 47» / H. Böll // Bundesrepublikanisches Lesebuch; hrsg.v. H. Glaser. – München, Wien, 1978.
47. Schallück, P. Der Graue / P. Schallück // Der Spiegel. – Nr. 19. – 1965.
48. Lenz, S. Genugtuungen sind selten / S. Lenz // Der Spiegel. – Nr. 19. – 1965.

А.В. ЕЛИСЕЕВА

ПРОТЕСТ ТЕЛА В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1970-Х ГОДОВ

Признавая, что литературное творчество семидесятых годов в ФРГ является особым периодом, исследователи до сих пор дискутируют о его специфике. В научных работах, посвящённых немецкой литературе семидесятых годов, использование устоявшихся терминов, таких как «новая субъективность» («*Neue Subjektivität*»), «*Neue Innerlichkeit*»), «исповедальная литература» (*Verständigungsliteratur*), «поэзия повседневности» (*Alltagsgedicht*) сочетается с критикой этих и других ярлыков. По мнению некоторых учёных, пока ещё отсутствует необходимая временная дистанция, чтобы понять особенности данного литературного этапа и его место в литературном процессе XX века (См. об этом, например: [1, S. 720 – 721; 2, S. 7 – 12]).

При всей осторожности в обобщениях следует отметить, что многие суждения о литературе семидесятых годов, высказанные до сих пор в исследовательской литературе, весьма убедительны. Поэзия, драма и проза этого периода нередко отмечены разочарованием в эффективности политических движений и в общественной функции литературы, пристальным вниманием к малым или относительно малым феноменам – регионам, провинции, отдельным социальным и гендерным группам, различным стратам общества. Литература того времени включает в себя интерес к частному, личному, автобиографическому началу, нередко содержит фотографический и кинематографический коды и т.д. (См., например: [3, S. 309 – 328; 4, S. 407 – 424; 5, S. 75 – 104]).

Характерным для данного литературного десятилетия является и отмеченный многими исследователями интерес к телу. Этот интерес принимает различные формы и проявляется в разных аспектах – как расхождение между телесными и дискурсивными практиками в «новой народной пьесе» (Ф.К. Крёц, М. Шперр, Р.В. Фассбиндер), как разрыв между женским телом и патриархальным дискурсом (в феминистической литературе, например, в творчестве В. Штефан), как обращение к теме болезни и нарративной перспективе больного, например, в романе Х. Киппхардта «*Мерц*» (1976), где представлена повествовательная перспектива шизофреника, или в произведении Э. Херхауса «*Капитуляция*» (1977), в котором речь идёт об алкоголизме. Сходные тенденции наблюдаются и в других немецкоязычных литературах – достаточно вспомнить известный автобиографический роман швейцарского автора Фрица Цорна (настоящее имя – Фриц Ангст) «*Марс*» (1976), где повествование ведётся от лица больного раком человека [6, S. 655 – 672; 7, S. 148 – 149].

Темой статьи является такое частное проявление интереса к телесности в литературе семидесятых годов как мотив непонятной, неопределённой, названной болезни. Речь пойдёт о произведениях двух авторов, во многом определивших данное литературное десятилетие – Николасе Борне и Бото Штраусе.

Творческое наследие рано умершего немецкого автора Николаса Борна (1937–1979) включает в себя несколько лирических сборников, эссе, а также три романа: «*Второй день*» («*Der zweite Tag*», 1965), «*Обратная сторона истории*» («*Die erdabgewandte Seite der Geschichte*», 1976) и «*Фальшивка*» («*Die Fälschung*», 1979). Бото Штраус, родившийся в 1944 году и дебютировавший как драматург именно в семидесятые годы, до сих пор остаётся автором, творчество которого вызывает полемику.

Мотив болезни возникает в двух романах Борна. В романе «*Обратная сторона истории*», в котором повествование идёт от первого лица, герой – писатель, болезненно переживающий как кризис в личных отношениях (речь идёт о ненависти к бывшей жене, о зашедших в тупик отношениях с нынешней подругой), так и утрату интереса к общественным проблемам, потерю чувства реальности, невозможность творчества. Современная жизнь Германии вызывает у него отторжение. Повествование включает в себя не только размышления и эмоции нарратора, но и фиксацию телесных состояний. Так, к середине романа нарастают симптомы физического недомогания протагониста: «*Меня знобило, и болел желудок. Только что, вставая со стула, я испытал приступ головокружения, и мне казалось, что ноги разъезжаются под*

тяжестью тела» [8, S. 70]¹. В произведении содержатся и другие многочисленные эпизоды недомогания, которое испытывает рассказчик: «Несколько дней назад я упал в обморок в метро. Люди подняли меня и посадили на скамейку... В последнее время мне уже часто становилось плохо» [8, S. 117]. Повествователь испытывает приступы слабости в кафе, дома в ванной, на улице и т.д. Наконец, герой уезжает из Берлина и обращается к врачу в Дюссельдорфе, который направляет его в клинику на обследование: «Я решил пройти обследование в Дюссельдорфе или Эссене, потому что думал, что это опухоль, внутренний враг, засевший в голове» [8, S. 117]. Немало страниц посвящено пятидневному пребыванию персонажа в больнице, его общению с врачами, к которым он относится иронически-дистанцированно, а также с соседом по палате – крановщиком, который всё хочет и может объяснить. Проведя некоторое время в больнице, протагонист покидает её, так и не узнав свой диагноз и проигнорировав рекомендации продолжить обследование. Болезнь рассказчика, которой уделено немало места в романе, таким образом, остаётся невыясненной, неназванной, неопределённой.

Сходная ситуация складывается в романе «Фальшивка». Его герой, журналист Георг Лашен, работающий в Бейруте, с близкой дистанции наблюдает войну на Ближнем востоке – многочисленные смерти, расправы, бомбёжки и т.д. Персонаж осознаёт невозможность деления на правых и виноватых в этой войне, а также лживость всяких журналистских сообщений о политике. Как и рассказчика в романе «Другая сторона жизни», его тяготит отчуждённость и ложь в личных взаимоотношениях. Вскоре после приезда Лашена в Бейрут сообщается о его плохом самочувствии – персонаж испытывает слабость, жар, озноб, нередко проводит часы в полубреду в своём гостиничном номере: «Сегодня утром ... он опять почувствовал, как тяжело держаться на ногах, какая это тяжкая ноша его тело, ослабевшее от жара, как сильно ломит кости... Суставы как будто вывернуты и не дают друг другу двигаться» [9, с. 163]. Несмотря на болезненное состояние, герой продолжает работать, ездить по стране, писать, борясь с недомоганием при помощи хинина и алкоголя. Диагноз Лашена так и остаётся неизвестным. После его приезда в Германию болезненные симптомы больше не упоминаются.

Таким образом, проступает инвариантный элемент структуры романов Борна – герой, находящийся в дисгармоничных отношениях с социумом и с собой, переживающий творческий кризис и кризис личных – дружеских и любовных – отношений, заболевает физически – некоей болезнью, которая в рамках произведения так и не получает диагноза. Характерно, что в обоих романах сообщение о болезни стоит в центре произведения. Ни в начале, ни в финале романов ничего не говорится о физическом здоровье протагонистов.

Тот же мотив необъяснимой, неуловимой болезни присутствует и в одной из самых известных пьес Бото Штрауса «Groß und klein» (1978), которую на русский язык переводят в зависимости от интерпретации: «От мала до велика» или «Такая большая – и такая маленькая». Как известно, в пьесе представлены скитания главной героини Лотты по миру, в основном по Германии. Как и персонажи Борна, Лотта одинока в своих странствиях, героиня повсюду встречает отчуждение и холодность. Её отвергают бывший муж, бывшая подруга, не принимают окружающие.

В одной из сцен ближе к финалу авторские ремарки фиксируют у Лотты непонятные болезненные симптомы: Лотта «глочет воздух» [10, с. 145]. Собеседник героини, мужчина на автобусной остановке, пытается выяснить причины её поведения: «У тебя что?.. болезнь какая-нибудь? Ты занимаешься распространением этой болезни?... Только не умри здесь» [10, с. 145]. Не только мужчина на автобусной остановке, но и сама Лотта заявляет о непонимании своих телесных ощущений: «Происходит что-то в груди, но без кашля» [10, с. 145]. Примечательно, что пьеса заканчивается сценой в коридоре врача: когда остальные пациенты расходятся, Лотта заявляет вышедшему к ней врачу, что у неё ничего не болит и уходит.

Итак, загадочное заболевание героя (героини) объединяет романы Борна и пьесу Штрауса. И у того и у другого автора болезнь, несомненно, имеет социальные корни – персонажи заболевают на пике своего профессионального, мировоззренческого, эмоционального кризиса, который в контексте данных произведений во многом обусловлен социумом. Социальные причины телесного недомогания только косвенно указаны в этих произведениях, в отличие от уже упомянутого романа «Марс», где повествователь эксплицитно обвиняет в своей болезни общество: все сдерживаемые слёзы, затаённые страдания и проглатываемые обиды героя прорвались в форме болезни – рака.

Характерно, что герои Борна и Штрауса, в отличие от персонажа Цорна, страдают от невыясненной, непонятной болезни. Отсутствие диагноза, вероятно, можно интерпретировать в русле антирационалистического начала, которым проникнуты многие произведения немецкой литературы и философии семидесятых годов. Антирационалистическое направление в культуре послевоенной Германии нашло выражение в трудах философов Франкфуртской школы, прежде всего, в знаменитом сочинении

¹ Перевод мой – А. Е.

М. Хоркхаймера и Т. Адорно «Диалектика просвещения» (1947).² Критика рационалистического начала в немецкой литературе семидесятых годов, ещё мало изучена и, несомненно, заслуживает отдельных исследований. Стоит отметить, что к ключевым словам романа Борна «Обратная сторона истории» относятся глаголы «erklären» и «verstehen». Герои произведения страдают от необходимости всё понимать и объяснять себе и другим, и сами требуют объяснений от окружающих. Навязчивое стремление всё понимать и объяснять отличает и персонажей других литературных произведений семидесятых годов, например, одну из самых известных книг того времени – роман Петера Шнайдера «Ленц» (1973). Авторская ирония по отношению к тотальной рационализации сквозит особенно в финале этого произведения, где об одном герое, уехавшем из Берлина с его бурной политической жизнью, замечено, что ему больше не надо было кому-то что-то объяснять. Рациональность, разум пародируются в романе Н. Борна как раз в сценах в больничной палате. В отличие от героя-писателя с его непонятым заболеванием сосед-крановщик с более чётким медицинским диагнозом (у него обследуют печень) восхищает героя тем, что постоянно объясняет все свои действия – почему он ест фрукты, так или иначе проводит время и т.п.: «Всё, что он делал, он сопровождал объяснением, почему он сделал это и сделал так, почему другие не сделали бы этого и что бы произошло, если бы он так не сделал» [11, S. 134]. Такой контраст героя рационалистического с более конкретной болезнью и персонажа с непонятым заболеванием, иронически относящегося к объяснениям, вероятно, высвечивает смысл мотива непонятой болезни – как протеста тела, прививающегося рационализации, объяснению, манипуляции.

Отдельной темой исследования могло бы стать также соотношение мотива непонятой болезни со взглядами Мишеля Фуко, рассматривавшего среди прочего и репрессивное начало медицинского дискурса. Одна из наиболее известных работ М. Фуко, написанный как раз в семидесятые годы труд «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» (1975), ставит больницу в один ряд с такими дисциплинирующими учреждениями как тюрьма и казарма. Незванная, неуловимая болезнь, возникающая в произведениях семидесятых годов, ускользает от рационализации, каталогизации, формируя пространство тела как относительно автономное, неподвластное тотальной рационализации. Именно тело представлено у Н. Борна и Б. Штрауса как начало, бунтующее против рационализованного социума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zimmermann, B. Epoche in der Literaturgeschichte / B. Zimmermann // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995; Hrsg. H.A. Glaser. – Bern, Stuttgart, Wien. 1997.
2. Delabar, W., Schütz, E. Serien und Solitäre. Zur deutschen Literatur der siebziger und achtziger Jahre / W. Delabar, E. Schütz (Hrsg.) // Deutschsprachige Literatur der 70-er und 80-er Jahre. Autoren. Tendenzen. Gattungen. – Darmstadt, 1997.
3. Rath, W. Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre / H.A. Glaser (Hrsg.) // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995.
4. Weber, R. Neue Dramatiker in der BRD / H.A. Glaser (Hrsg.) // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995.
5. Sill, O. «Fiktion des Faktischen». Zur autobiographischen Literatur der letzten Jahrzehnte / W. Delabar, E. Schütz (Hrsg.) // Deutschsprachige Literatur der 70-er und 80-er Jahre.
6. Foucard, Cl. Körper und Literatur / H.A. Glaser (Hrsg.) // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995.
7. Ullrich, G. Der einzelne Krankheitsfall als Krankheitszeichen des Systems / Jo. Bark, D. Steinbach, H. Wittenberg (Hrsg.) // Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart. – Stuttgart, 1983.
8. Born, N. Die erdabgewandte Seite der Geschichte / N. Born. – Reinbek bei Hamburg, 1979.
9. Борн, Н. Фальшивка / Н. Борн; пер. Г. Снежинской. – СПб., 2004.
10. Штраус, Б. Такая большая – и такая маленькая / Б. Штраус. // Время и комната; пер. В. Ситникова. – М., 2001.
11. Ruckhäberle Botho Strauß / H. Steinecke (Hrsg.) // Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. – Berlin, 1994.
12. Saupé, A. 'Die erdabgewandte Seite der Geschichte' Die Prosa Nicolas Borns / A. Saupé. – Würzburg, 1996.

² В литературоведении отмечается большая роль, которую сыграло знакомство Б. Штрауса с сочинениями Т. Адорно: см.: [11, S. 870].

Исследовательница А. Заупе отмечает переключку между сочинениями Т. Адорно / М. Хоркхаймера и произведениями Н. Борна. В своей книге о романе Н. Борна «Обратная сторона истории» она отмечает, что творчество Н. Борна подхватывает традицию критики разума, восходящую к Ф. Ницше и продолженную философами Франкфуртской школы [12, S. 31].

Т.М. ГОРДЕЁНОК

**ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
РОМАНА К. ХАЙНА «САД В ЕГО РАННЕМ ДЕТСТВЕ»**

Имя немецкого писателя Кристофа Хайна (*Christoph Hein*, род. 1944, Хайцендорф / Силезия) хорошо знакомо читательской аудитории в Германии и за ее пределами, его творчество отмечено многочисленными наградами, среди которых можно выделить премию имени Лессинга (1989, ГДР), литературные премии Берлина (1992) и Солотурна (2002, Швейцария), Австрийскую государственную премию за достижения в области европейской литературы (2002). Перу К. Хайна принадлежат романы, рассказы, пьесы, стихотворения, он известен также как эссеист и переводчик. Популярность писателю принесла повесть «Чужой друг» (*Der fremde Freund*, 1982), которая в ФРГ была опубликована под заголовком «Кровь дракона» (*Drachenblut*). Затем вышли в свет романы «Смерть Хорна»¹ (*Horns Ende*, 1985) и «Аккомпаниатор» (*Der Tangospieler*, 1989), окончательно закрепившие за К. Хайном славу одного из самых значительных писателей ГДР. После объединения Германии писатель продолжает активно работать, результатом его творческих поисков стали романы «Игра в Наполеона» (*Das Napoleon-Spiel*, 1993), «С самого начала» (*Von allem Anfang an*, 1997), «Вилленброк» (*Willenbrock*, 2000), «Захват земли» (*Landnahme*, 2004), «Сад в его раннем детстве» (*In seiner frühen Kindheit ein Garten*, 2005), «Фрау Паула Труссо» (*Frau Paula Trousseau*, 2007). Произведения К. Хайна переведены на 35 языков, в том числе, на русский², творчество писателя привлекает внимание критиков и литературоведов³.

К. Хайна вполне обоснованно называют писателем-хроникером, который пристально следит за развитием страны (сначала ГДР, а затем и объединенной Германии) и раскрывает через описание быта и нравов изъяны немецкого общества. Прозе К. Хайна присущи следование документальным фактам, убедительность и лаконичность, но вместе с тем писатель оставляет за собой право выражать свою личную позицию по отношению к происходящему. Он пишет: «Я – хроникер, без сомнения, очень субъективный, несомненно, со своим собственным мировоззрением, но, по сути дела, я сообщаю только кое-что о себе, о моем отношении к миру, даю очень субъективный отчет» [4, с. 18]. В своих новейших романах писатель показывает, чем живет современный человек, как бьется его пульс в атмосфере всеобщей отчужденности, в условиях бедности, безработицы и террористических актов.

Так, в романе «Захват земли» рассказывается о судьбе беженца, столкнувшегося на новой родине с открытой враждебностью окружающих. В интервью журналу «Шпигель» К. Хайн говорит: «Ребенком-беженцем он (Бернхард Хабер, главный герой романа. – Т. Г.) прибывает в ту Германию, где ни у кого нет достатка и где отвергают таких людей, как он, – людей, у которых нет вообще ничего. Сегодня, через 50 лет после войны, эта ситуация нисколько не изменилась: несмотря на то, что все мы намного богаче, чем в 1945 году, мы отвергаем приезжающих людей» [5].

В романе «Фрау Паула Труссо» писатель повествует о художнице, которая борется за право на самоопределение в жизни и искусстве. Создавая глубокие психологические портреты, изображая мельчайшие события в их взаимодействии и взаимосвязи, К. Хайн демонстрирует, как бескомпромиссное стремление к самореализации привело талантливую эмансипированную женщину к духовному фиаско. И.В. Гладков отмечает: «Все творчество Хайна есть <...> единая система, элементы которой вступают в диалогические отношения» [3, с. 9]. Подтверждение данной мысли, пожалуй, наилучшим образом дает вышеупомянутый роман, который предоставляет богатый материал для типологических сравнений. Прежде всего, невозможно не обратить внимания на внутреннее родство между Паулой и главной героиней повести «Чужой друг» Клаудией. Обе женщины отличаются сильным характером, обе отгораживаются стеной от окружающего общества и «консервируют» свои чувства в непроницаемой для воздействия извне оболочке, убеждая себя в том, что у них все в порядке. В данных произведениях К. Хайн не снимает с главных героинь вины за происходящее, для него как писателя-хроникера решающее значение имеет сбор и анализ фактов, позволяющих пролить свет на глубинные механизмы человеческой психики. При этом четко вырисовываются мотивы, столь часто встречающиеся и в других текстах К. Хайна: предательство, которое остается психологической травмой на всю жизнь, мучительная тоска по любимому человеку, потеря душевной теплоты.

¹ Крупный немецкий литературовед В. Эммерих называет три романа, которые явили собой произведения «нового мышления» в литературе ГДР: «Новое благодствие» (*Neue Herrlichkeit*, 1984) Г. де Бройна, «Роман о Хинце и Кунце» (*Hinze-Kunze-Roman*, 1985) Ф. Брауна и «Смерть Хорна» К. Хайна [1, с. 268].

² К их числу относятся романы «Чужой друг», «Смерть Хорна», «Аккомпаниатор», «Вилленброк».

³ В России наиболее значимыми исследованиями творчества Хайна являются работы А.Р. Валеевой [2] и И.В. Гладкова [3].

Автор остается верным себе и в манере повествования. Его язык точен, порой даже сух, некоторые описания предельно детализированы, что негативно оценивается рядом критиков. Вместе с тем в отношении последнего романа известный немецкий литературовед М. Людке пишет: «"Фрау Паула Труссо" – это не только обширная по объему (*umfangreich*), но прежде всего богатая идеями (*reich*) книга (курсив мой. – Т. Г.). Это лучшее, что до сих пор написал Кристоф Хайн» [6].

Следует отметить, что творчество К. Хайна никогда не воспринималось литературным сообществом однозначно, выход в свет каждого произведения писателя сопровождался как восторженными, так и отрицательными отзывами. Однако наибольший поток критики пришелся на долю романа «Сад в его раннем детстве», в котором К. Хайн излагает историю РАФ-террориста Оливера Цурека. Среди недостатков произведения называются «неторопливость и монотонность» стиля (*Die Zeit*), «деревянные диалоги» и «безжизненный псевдореализм» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), а швейцарская немецкоязычная газета «*Neue Zürcher Zeitung*» пошла еще дальше, обвинив К. Хайна в создании литературной халтуры (*haarscharfes Schrammen am Kitsch*). В чем же кроются причины столь нелестных отзывов? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к содержанию романа.

В произведении рассказывается о смерти Оливера Цурека и борьбе его родителей с государственными органами за достоверное расследование обстоятельств гибели их сына на вокзале в городке Бад-Кляйнен. Согласно официальной версии Оливер застрелился во время операции по уничтожению террористической группировки, активным членом которой он являлся. Однако родители и друзья молодого человека придерживаются мнения, что Оливер стал жертвой преднамеренного убийства и требуют продолжения следственного разбирательства.

Представленная в романе проблематика – борьба с терроризмом и как результат вторжение государства и прессы в личную жизнь простого человека – содержит в себе аллюзию на повесть Г. Бёлля «Потерянная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, 1974). Благодаря созданию «вертикального контекста» К. Хайн не только раздвигает временные рамки и расширяет культурное пространство текста, но и дает понять, что за прошедшие годы ситуация в немецком обществе не подверглась существенным изменениям.

Формально роман разделен на 23 главы, вместе с тем его структура лишена четкости. Можно сказать, что К. Хайн в своем романе «сводит» воедино три смысловые части, а само повествование «растекается» по нескольким уровням, где без соблюдения хронологической последовательности представлены события из жизни одного семейства.

В первой части, охватывающей пятилетний отрезок времени, описывается жизнь родителей Оливера после смерти сына. Отец, Рихард Цурек, бывший директор гимназии, никак не может примириться с понесенной утратой. Он говорит: «Я размышляю об этом каждый день. Уже пять лет. Каждый день я думаю о нем»⁴ [7, с. 13]. Рихард Цурек не бездействует: он ежедневно покупает кипы газет и журналов, тщательно изучает всю напечатанную информацию о своем сыне, а затем вырезает и сортирует материал по папкам. Лишь собрания совета церковной общины вносят некоторое разнообразие в жизнь уединенно живущего пенсионера, во всем прочем внимание Рихарда Цурека сфокусировано исключительно на деле Оливера и хитросплетениях процедуры дознания. В привычку пожилой четы входит просмотр вечерних новостей, которые могут принести новую информацию. Однако каждый раз Рихард Цурек с горечью произносит одну и ту же фразу: «*Amici, diem perdidit*»⁵, выражая тем самым свое разочарование по поводу бесплодности питаемых им надежд. В конце концов, бывший директор гимназии, всю жизнь объяснявший своим ученикам, что государство стоит на страже законности и призвано защищать права граждан, решает написать письмо министру, в котором просит разъяснить причины отставки последнего и гарантирует ему со своей стороны полную конфиденциальность.

Во второй части романа К. Хайн возвращает читателя к событиям, кардинально перевернувшим жизнь семейства Цуреков. Родители Оливера узнают о смерти сына, их преследуют журналисты, которые в охоте за «жареными» новостями ведут себя самым бесцеремонным образом. Положение усугубляется и тем, что супруги не могут получить достоверную информацию о действительных причинах гибели Оливера. Первоначально СМИ сообщили о том, что молодой человек был тяжело ранен в перестрелке, затем пришла весть о самоубийстве младшего Цурека, застрелившего перед этим сотрудника спецподразделения; далее стало известно, что Оливера ранили, а потом убили контрольным выстрелом в голову, в то время как полицейского настигла шальная пуля, выпущенная кем-то из его коллег. Результатом шумихи в прессе становится смещение с должностей министра внутренних дел и генерального прокурора. Общество взбудоражено, в некоторых городах проходят даже демонстрации траура и гнева. Однако власти не желают, чтобы террорист превратился в глазах народа в мученика, поэтому инициируется повторная

⁴ Здесь и далее перевод мой.

⁵ В переводе с латыни – «Друзья мои, я потерял день».

криминологическая экспертиза, которая отменяет заключение предыдущей. Согласно новым данным уже раненый Оливер Цурек «намеренно или по недосмотру упал навзничь на железнодорожный путь, падая, поднес пистолет к голове и нажал на спусковой курок. Смертельный выстрел произошел при падении, это следует из положения тела и правого предплечья, а также места нахождения оружия, что исключает версию самоубийства» [7, с. 94].

Необходимо отметить, что в основу романа положены реальные события. Прототипом Оливера Цурека является Вольфганг Грамс, леворадикальный активист, который принадлежал к третьему поколению «Фракции Красной Армии»⁶, действовавшему в Германии в 1980–1990-х годах. Как сообщается, 27 июня 1993 года специальным подразделением ГСГ–9⁷ федеральной пограничной охраны в Бад-Клайнене была проведена операция по задержанию Вольфганга Грамса и его сообщницы Биргит Хогефельд. В результате завязавшейся перестрелки погиб сам Грамс, а также сотрудник ГСГ–9 Михаэль Невжелла. В предисловии к речи Б. Хогефельд, представшей перед судом в 1996 году и приговоренной к пожизненному заключению, Г. Айххофф пишет: «Сотрудник погиб во время перестрелки, но выстрел, убивший Грамса, прозвучал через несколько секунд после того, как пальба стихла. Экспертиза показала, что этот выстрел был сделан в упор из пистолета Грамса. Прохожие видели, что, когда стрельба прекратилась, двое из ГСГ–9 склонились над лежащим без движения раненым Грамсом. Самоубийство или убийство? Вряд ли это когда-нибудь выяснится. Оба варианта не исключены» [8]. В этой связи возникает закономерный вопрос: почему правоохранительные органы не смогли восстановить картину происшедшего, если при проведении операции было организовано видеонаблюдение за вокзалом, установлена аппаратура для прослушивания, имелись свидетели? Этот вопрос волнует и К. Хайна. Он показывает в романе, что при расследовании дела Оливера со стороны правоохранительных органов имело место нарушение закона: исчезают вещественные доказательства, фальсифицируются факты, оказывается давление на очевидцев происшествия. Отец говорит: «...это намеренное, заведомо ложное изложение фактов. Свидетелей, которые наверняка видели убийство, порочат и притесняют. Причастных к делу сотрудников, несмотря на все уличающие их высказывания, защищают так, что это недостойно названия правового государства. И ни прокуратура, ни какие-либо другие компетентные органы не в состоянии сегодня, через три недели после смерти Оливера, официально сообщить нам, как умер мой сын» [7, с. 108]. Рихард Цурек не относится к категории людей, которые в слепой родительской любви готовы возложить вину на кого угодно, только не на своих заблудших детей. Не оправдывая Оливера и, более того, содрогаясь лишь от одной мысли, что его сын мог стать убийцей, бывший директор гимназии отстаивает свое право как гражданина демократического государства на непредвзятое расследование дела.

Вместе с тем К. Хайн не только обращает внимание немцев на социально-политические и правовые проблемы борьбы с терроризмом в Германии, но также анализирует психологические аспекты данного общественного явления. Автор пытается обозначить причины, которые приводят молодых людей в ряды террористов, ведь РАФ как организация выросла из пацифистских студенческих движений конца 60-х годов. Чтобы понять мотивы радикально настроенной молодежи, необходимо, следуя представлениям К. Хайна, взглянуть на окружающий мир ее глазами. Именно этот ракурс рассмотрения проблемы стал поводом для нападок со стороны некоторых литературных критиков, которые вменили писателю в вину, что он сочувствует террористам⁸. Как в этой связи не вспомнить то обстоятельство, что после публикации эссе «Чего хочет Ульрика Майнхоф – помилования или гарантий безопасности?» (*Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?*, 1972) Г. Бёлля тоже причислили к разряду «симпатизантов» и развязали открытую травлю в ответ на отказ писателя принять на веру официальную версию о самоубийстве лидеров РАФ.

К. Хайн оставляет право искать причины вступления Оливера в ряды террористов за Рихардом Цуреком – стороной, безусловно, субъективной, но одновременно с этим и наиболее заинтересованной в правде. Отец, для которого этот вопрос становится поистине экзистенциальным, спрашивает себя: «Что я сделал не так?» [7, с. 122], ведь они с женой воспитывали своих детей в гуманистических традициях. Цурек должен найти ответ во что бы то ни стало, в противном случае ставится под сомнение не только система ценностей, на основе которой он выстроил всю свою жизнь, но и его профпригодность как учителя, пусть и находящегося на пенсии. Мужчина разговаривает с друзьями сына, изучает его письма и дневники, читает книги, которыми Оливер увлекался до ухода в подполье. В этом списке значились, например, работы Маркса, Грамши, Че Гевары, американских экономистов. Промежуточным итогом размышлений Цурека стал

⁶ Фракция Красной Армии (РАФ, RAF – нем. *Rote Armee Fraktion*) – террористическая организация городских партизан, действовавшая в ФРГ и Западном Берлине. Основана в 1968 г. А. Баадером, У. Майнхоф, Г. Эннслин и др. История организации насчитывает четыре поколения. РАФ несет ответственность за серию убийств, банковских налетов, взрывов учреждений и покушений на высокопоставленных лиц. В 1998 г. было официально заявлено о самороспуске организации.

⁷ ГСГ–9 (GSG–9, нем. *Grenzschutzgruppe*) – девятая группа охраны границ.

⁸ См., например, рецензию Г. Бартельса для газеты «taz» от 28.01. 2005 г. [9].

вывод, что его сын попал под влияние «роковых друзей» [7, с. 111], а затем поддался магии книг и почерпнутых оттуда идей. Он говорит своей жене: «Это лирика, Рика, <...> чистая лирика <...>. Читается удивительно. Возвышенно и красиво, как письма коринфян. Чудесные слова о замечательном будущем мире. <...> Кто поддается этим словам, уже находится в состоянии блаженства. Это не террористы, это мечтатели и ничего больше» [7, с. 137].

В ходе повествования обнаруживается, что в семействе Цуреков, как и в обществе в целом, отсутствует единство мнений по отношению к ведущемуся делу. Дочь Кристин занимает резко осуждающую позицию, в то время как младший сын Хайнер, вставший на сторону брата, признается отцу, что в свое время и сам хотел стать членом РАФ, но Оливер запретил ему даже думать об этом. Из семейных дискуссий читатель узнает, что неразлучные в детстве Кристин и Оливер сначала отдаляются друг от друга, а затем полностью разрывают отношения. Дочь говорит отцу: «Он перешагнул линию, которая в нашей семье для всех нас была абсолютным табу. Он не должен был любить это государство, никто не обязан это делать. Ему не надо было нигде и никогда защищать его, он мог его ненавидеть, презирать <...>. Только одно ему не было позволено, а именно применять насилие. <...> Оливер принадлежал к банде убийц. Папа, если ты не отказываешься от всего, во что ты верил на протяжении жизни, если ты не хочешь сейчас пограть все, чему ты десятилетиями учил учеников <...>, то ты не можешь теперь защищать своего сына. Не плюй самому себе в лицо, папа» [7, с. 78 – 79]. Однако недоверие Рихарда Цурека к официальному расследованию растет с каждым днем, и его не покидает мысль, что, несмотря на идейные разногласия с Оливером, он должен добиться правды, а значит и справедливости.

Примечательно, что имена собственные реализуют в романе, как в прочем и в более ранних произведениях⁹ писателя, свой богатый и разнообразный семантический потенциал. К говорящим фамилиям можно, например, отнести имя подруги Оливера, прототипом которой является уже упомянутая ранее Биргит Хогефельд. Имя «Катарина Блуменшлегер» несет в себе намек на главную героиню повести Г. Бёлля «Потерянная честь Катарины Блюм». Наряду с этим фамилия Zurek является диминутивом слова «Żur», обозначающего питательный суп в польской, силезской и чешской кухнях. В Силезии, а К. Хайн родился именно там, есть даже выражение: «*Ze żurą, chłop jak z tęgą*» (*От жура мужик крепок, как стена*) [10]. В свою очередь слово «Żur» восходит своими корнями к немецкому прилагательному «sauert» (кислый), которое помимо этого может в разных контекстах переводиться на русский язык как «недовольный, хмурый» или «трудный, тяжелый». Таким образом, фамилия Zurek емко характеризует главу семейства, который обладает стойкостью, твердостью характера, а в определенных обстоятельствах не спасует перед трудностями и будет упорно добиваться поставленной цели.

Кардинальный переворот, который происходит в мировоззрении отца, описывается в третьей части романа. Рихард Цурек не может согласиться с окончательным заключением следствия и закрытием дела, а потому с помощью адвоката Фойхтенберга подает гражданский иск, в котором требует денежной компенсации за расходы на погребение сына. При этом речь, безусловно, идет не о деньгах, а о возможности не дать похоронить дело Оливера в судебных архивах. Старший Цурек предпринимает этот шаг, хотя новое разбирательство заведомо обречено на провал. Театральный критик О.П. Буркхардт отмечает в своей рецензии: «Хайн не писал роман о РАФ. Его интересует судопроизводство. Боль родителей. Гражданское мужество отца, который выступил против намеренного искажения фактов, против могущественного союза юстиции и государственной власти» [11]. Как в этой связи не провести параллели с «Михаэлем Кольхаасом» (*Michael Kohlhaas*, 1810), ведь повесть Г. фон Клейста устойчиво ассоциируется в немецкой литературе с идеей безнадежной борьбы человека против государства? Основание для сопоставления двух произведений дает и сам К. Хайн, который еще в 1998 году в своей речи по поводу открытия VIII фестиваля им. Г. фон Клейста во Франкфурте-на-Одере уделил повести особое внимание, при этом отдельно остановился на личности главного героя и присущем тому чувстве справедливости. Отражение характера Кольхааса писатель находит, в том числе, и у террористов РАФ: «Как и Кольхаас, они были готовы отстаивать то, что считали справедливым, и карать мечом и огнем тех, кого считали виновными. Они были неправы, это не подлежит сомнению, но они, вероятно, считали, что их обманули, по меньшей мере, на две лошади» [12, с. 94].

Связь между произведениями рассматривается и в многочисленных отзывах на роман К. Хайна, при этом по аналогии с Михаэлем Кольхаасом Рихард Цурек не единожды именуется фанатиком, что является, на наш взгляд, неоправданным преувеличением. Напомним, что Клейст, осуждая лошадиного барышника, называет его одним из «самых страшных людей того времени» [13, с. 421], безбожником, «ангелом смерти», которому присуще «болезненно-уродливое самоупоение» [13, с. 444]. Борьба отца Оливера лишена радикальности, путь насилия для него неприемлем, хотя Лутц Имменфельд, старинный школьный друг и сослуживец, призывает Цурека расчехлить оружие и вступить в открытый бой. Сходство

⁹ В этой связи достаточно вспомнить Хорна (нем. Horn – рог, «Смерть Хорна»), Вилленброка (Wille – воля, brechen – ломать, «Вилленброк»), Хабера (Habe – имущество, собственность).

между бывшим директором гимназии и конноторговцем прослеживается скорее в том, что протест Цурека и бунт «бедного» Кольхааса, «одного из самых справедливых людей», как говорит Клейст, – это вынужденная мера, на которую обоим толкнула бездушная государственная машина.

Принципиальность Рихарда Цурека противопоставляется в романе бесхребетности средств массовой информации, которые стремятся не к передаче достоверных сведений, а озабочены повышением рейтингов и тиражей. Сначала газетные полосы открываются статьями под заголовками «Мать киллера» или «Отец убийцы и учитель наших детей» [7, с. 116], затем пресса и телевидение начинают говорить о «произволе и необузданности полиции» [7, с. 59], вслед за этим проходят сообщения об «алчности родителей террориста» [7, с. 254]. К. Хайн показывает, что деятельность СМИ, этой «раковой опухоли, разрастающейся и смертельно ядовитой» [7, с. 183] направлена на пробуждение в сознании людей предрассудков и низменных инстинктов.

Нарастающий духовный кризис отца, связанный с крушением жизненных идеалов, можно проследить и на уровне языка. Рихард Цурек, привыкший за долгие годы работы в школе к корректности, тщательно следит за своей речью и одергивает Герда Шмюкле, бывшего одноклассника Оливера, который время от времени вставляет в разговор экспрессивные словечки из лексикона террористов. Однако постепенно манера речевого поведения бывшего директора претерпевает существенные изменения. Рассуждая о сущности государства и некоторых политиков, он прибегает порой даже к бранным выражениям, что свидетельствует о ломке в сознании Цурека прежней системы ценностей. Последней каплей, решившей исход противостояния устоявшихся ценностных представлений и новых жизненных ориентиров, стал телефонный разговор отца Оливера с секретаршей бывшего министра внутренних дел, которому тот написал два письма. Госпожа Кёртис заявила Рихарду Цуреку, что он не вправе рассчитывать на ответ, так как «министр принципиально не отвечает на письма кляузнического характера» [7, с. 252]. Это оскорбительное замечание ввергает мужчину, свято чтившего кодекс учителя и данную государству клятву¹⁰, в состояние полного ошеломления.

В финале романа К. Хайн повествует о выступлении бывшего директора перед учениками гимназии, которое становится знаком окончательного разрыва между Рихардом Цуреком и государством. В своей речи он рассказывает о детстве Оливера, его знакомстве с Катариной Блуменшлегер, о событиях на вокзале в Бад-Кляйнене и последовавших за этим обманах. Выступление Цурека заканчивается словами: «Я принес клятву, присягу государственного служащего. Я поклялся добросовестно защищать конституцию и все законы страны. Но так как государство не соблюдает свои собственные законы, я свободен от этой клятвы. <...> Перед всеми Вами как свидетелями: я отрекаюсь здесь и сейчас от своей клятвы» [7, с. 267 – 268]. Поступок Цурека есть ничто иное как публичная акция идеалиста, свято верившего в существование образцового общества, но испытавшего глубочайшее разочарование. Он не боится лишиться пенсии, его не пугает возможность скандала. Своим выступлением бывший директор гимназии открыто продемонстрировал, что с утопией покончено, что утопия мертва, по крайней мере, в его сознании.

Цурек осознает, что совершил в своей жизни и другие ложные шаги. Он сделал роковую ошибку, когда стал во время первого ареста сына оказывать содействие следственным органам, устроившим в своем стремлении побороть терроризм средневековую охоту на ведьм. Арест, как оказалось в последствии, был безосновательным, но именно после этого Оливер начал именовать полицейских не иначе как фашистами и окончательно упрочился в своих радикальных настроениях.

«Наша человечность может привести нас к бесчеловечности, это абсурдно и возмутительно, но мне пришлось это пережить» [7, с. 192], – данные слова, вложенные К. Хайном в уста Катарины Блуменшлегер, можно, видимо, отнести ко всем причастным к этому делу сторонам: и к Рихарду Цуреку, и к его сыну-террористу, и к государству. Следует подчеркнуть, что писатель осуждает не меры, предпринимаемые государственными органами по обеспечению безопасности, а методы ведения борьбы, которые так же мало согласуются с демократическими принципами, как и война в Ираке, тюрьма в Гуантанамо, вмешательство во внутренние дела других стран.

Поднимая широкий спектр острых социально-политических и этических вопросов, К. Хайн заведомо обеспечил себе и своему роману пристальное внимание со стороны общественности. При этом автор вряд ли претендовал на звание «совести немецкой нации», которого в свое время был удостоен Г. Бёлль. Просто К. Хайн как гражданин и политически ангажированный писатель не может в своем творчестве обойти стороной волнующие его проблемы.

Окончательный вердикт роману «Сад в его раннем детстве» вынесет, безусловно, время, однако следует отметить, что уже сейчас по мотивам произведения поставлены спектакли в берлинском театре им. М. Горького (режиссер А. Петрас) и театре г. Гейльбронн (режиссер А. Форнам) и что в некоторых

¹⁰ Речь идет о «Клятве Сократа» – клятве учителей, сформулированной немецким педагогом Х. фон Хентигсом (Hartmut von Hentigs, 1925).

федеральных землях Германии роман значится в списках произведений, рекомендуемых для чтения в школах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Emmerich, W. Kleine Literaturgeschichte der DDR / W. Emmerich. – 2. Aufl. – Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1997. – 640 S.
2. Валеева, А.Р. Романы Кристофа Хайна: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / А.Р. Валеева; Нижегород. гос. пед. ун-т. – Ниж. Новгород, 1994. – 15 с.
3. Гладков, И.В. Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века / И.В. Гладков. – Москва – Новополец, 2002. – 144 с.
4. Hein, C. Chronist ohne Botschaft / C. Hein. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1992. – 315 S.
5. Hein, C. Interview "Es wird eine Armut geben, die Empörung auslöst" am 09.04.2004 / C. Hein // Spiegel Online Kultur [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,294606,00.html. – Дата доступа: 23.03.2011.
6. Lüdke, M. Die wilden Erdbeeren der DDR. Christoph Hein denkt mit "Frau Paula Trousseau": Ein großer Künstlerroman über eine scheiternde Egozentrikerin / M. Lüdke // Frankfurter Rundschau [Электронный ресурс]. – 23.05.2007. – Режим доступа: www.lyrikwelt.de/.../fraupaula-r.htm. – Дата доступа: 28.03.2011.
7. Hein, C. In seiner frühen Kindheit ein Garten / C. Hein. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. – 271 S.
8. Айххофф, Г. Вступление к речи Биргит Хогefeld «К истории РАФ» / Г. Айххофф // Иностранная литература [Электронный ресурс]. – 1996. – № 11. – Режим доступа: magazines.russ.ru/inostran/1996/11/chogefel.html. – Дата доступа: 30.03.2011.
9. Bartels, G. Kein Ort für Widersprüche / G. Bartels // taz.de [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: www.taz.de/dx/2005/01/28/a0199.1/text. – Дата доступа: 31.03.2011.
10. Sauermehlsuppe // Wikipedia: Die freie Enzyklopädie [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: www.de.wikipedia.org/wiki/Sauermehlsuppe. – Дата доступа: 11.03.2011.
11. Burkhardt, O.P. In seiner frühen Kindheit ein Garten – Axel Vornam inszeniert Christoph Hein in Heilbronn: Trauer auf der langen Bank / O.P. Burkhardt // nachtkritik.de [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2961. – Дата доступа: 16.03.2011.
12. Hein, C. Von den unabdingbaren Voraussetzungen beim Kleist-Lesen / C. Hein // Derselbe. Der Ort. Das Jahrhundert. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. – S. 87 – 97.
13. Клейст, Г. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи / Г. Клейст. – М.: Худож. лит., 1977. – 542 с.

Л.М. Коновод

КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ Э.ЯНДЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Очевидно, что современная история конкретной поэзии как явления авангардистской литературы XX века логически связана с экспериментами предшествующих направлений. Однако необходимо заметить, что в феномене конкретной поэзии заложена интенция преодоления, а зачастую и противоборства с предшествующей традицией, отмечается некоторое количество уже постмодернистских веяний.

В связи с этим следует определиться с хронологией возникновения и развития конкретизма в современной литературе. Этап формирования направления пришелся на 50-е годы XX века; 60-е годы отмечены особой популярностью конкретизма, особенно в немецкоязычной литературе. Достаточно сложно говорить о «верхней» хронологической границе, что определяется востребованностью эстетических и поэтических принципов письма конкретизма и на современном этапе. Кроме того, сами представители направления и литературных групп, близких конкретной поэзии, никогда не постулировали факта гибели конкретизма или исчерпанности его потенциала.

Во многом такая особенность напрямую связана с поэтической деятельностью Эрнста Яндля, одного из самых ярких представителей немецкоязычного конкретизма. Творческий путь этого поэта начался в 1956 году, одновременно с возникновением направления, и на протяжении сорока лет Э. Яндль оставался, в известном смысле, хранителем эстетических традиций конкретной поэзии и оригинальным новатором в области поэтики.

В контексте европейского и мирового авангарда конкретная поэзия связана с такими направлениями и течениями современной литературы как дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм. В некоторых аспектах конкретизм переплетается с футуризмом, движением УЛИПО, ОБЭРИУ, эстетикой поп-арта.

Само происхождение термина «конкретная поэзия» некоторым образом связано с футуризмом. «Железобетонные поэмы» русского футуриста В. Каменского в самом деле построены по схеме изготовления железобетона. Где есть каркас, линии-арматура, буквы и слова – наполнитель. Нельзя не отметить игру слов при переводе слова «железобетонный» на европейские языки, поскольку оно звучит как конкрет (concrete). Получается, что Каменский был своего рода предтечей конкретпоэзии. «Железобетонные» поэмы отвечали известному футуристическому лозунгу: «Чтоб читалось и смотрелось в одно мгновение». Конечно, автора-конкретиста волнует проблема фактурности, «железобетонности» высказывания, но не заумного, онемевшего выражения, что близко в большей степени футуризму, а сама фактура речевых связей этого слова, его интонационная поливалентность. Рассматривая слово сквозь призму графемы, или идеограммы, Э. Яндль в отличие от футуристов, стремится не уйти из речи, а, наоборот, вернуться в речь, пристально рассмотрев на микроуровне ее самые фундаментальные элементы, ее первооснову.

Начиная с середины 50-х годов в искусстве и литературе наблюдается своеобразное «переоткрытие» дада и сюрреализма. Так в 1958 году появляется термин «неодада», относящийся к деятельности молодых американских и европейских художников: новых французских реалистов, группы «Флаккус», творчеству Э. Уорхола, Р. Раушенберга, Дж. Джонса и других. Интерес к дадаизму и сюрреализму в данный период проявляют не только художники, но и поэты, используя в своем творчестве наследие дадаизма. Сам Э. Яндль в шуточной, но достаточно однозначной форме указывает на родственные связи конкретной поэзии, которая «роднится с дадаизмом словно племянник». Среди творческих находок сюрреалистов и дадаистов, унаследованных другими направлениями авангарда, можно указать на принцип стохастической организации произведений, метод «психического автоматизма» в творчестве, активное использование при создании артефактов метода деструкции, в литературе проявляющего себя наиболее ярко в коллаже. Для произведений дада и сюрреализма характерны также эксперименты с вербальными элементами (буква, слово, текст) с визуальной и акустической точек зрения. Требование визуализировать высказывание, сделать его акустически мотивированным в конкретной поэзии одно из принципиально важных. Такие распространенные формы конкретистского письма как фигурные стихи (идеограммы, констелляции, пиктограммы), эксперименты с вариантами шрифтов, саунд-поэмы (партитуры), схемы и структуры восходят к практике дадаизма. По образному замечанию О. Гомрингера, почти дословно воспроизводящему манифесты дадаистского и сюрреалистского искусства, «конкретная поэзия – это сокращение, которое может означать разрушение синтаксиса, сложившейся семантики, концентрацию на элементарных, стихийных языковых структурах, отказ от рифмы, стопы, стиха. Конкретная поэзия – это переход границ. Переход к визуализации текста (идеограмма), живописи текстом (типограмма), полиграфическим экспериментам (пиктограмма), акустическим и речевым упражнениям» [8, S. 266]. Г. Арп, практик дадаистского искусства, призывая к открытию «истин бытия», отмечает, что художник с «помощью линий, плоскостей, формы, цвета должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного».

Следуя в некоторой степени по проторенному пути дадаизма с его «автоматическим письмом», хаотичной записью первых пришедших в голову слов и обрывков речи, конкретизм выделяет несколько другие аспекты. Взамен зрелищности и причудливой неожиданности стиха дадаизма конкретизм предлагает зрелое, вдумчивое рассматривание слова, возвращение ему смысла. Ничего спонтанного, незадуманного нет в поэзии Э. Яндля, даже когда он обращается к самому свободному – речевому – уровню языка. Поэт постоянно помнит о плотной и неразрывной взаимосвязи смысла и звука, игра в конкретизме – это не «дурашливая игра в ничто» (Т. Тцара), а пристальное рассматривание сущего, «конкретного», в процессе коммуникации с читателем конкретистское стихотворение вступает «пугем сообщения структуры стихотворения, которая приравнивается к содержанию» [6, S. 51]. Немаловажным следует признать тот факт, что некоторые из традиций дадаизма были восприняты конкретистами через практику легтризма, за основу принявшего букву, чистый звук. В 1942 году было постулировано осознание буквы и звука в качестве атомов поэтического языка, «принятие материи букв, сведенных к минимуму и ставших самими собой» (И. Изу), но если легтристы предпринимают попытки лишить слово утилитарной функции, освободить их от заданного значения, то конкретисты движимы в большей степени противоположными целями: вернуть совпадение означаемого и означающего, прояснить значение функционального слова.

Кроме того, конкретизм творчески воспринимает и эксперименты футуристов с выражением движения с помощью цвета и формы, с поисками вербальных эквивалентов (вплоть до создания новых слов и языков – теория зауми) техническим достижениям своего времени. В творчестве футуристов наблюдается тенденция объединить пластические формы с цветом, движением, звуком, предвещая появление кинетизма. О расцвете синтетических искусств в начале века говорил Артур Лурье: «...Начало синтеза, взаимоотношение и взаимодействие слова, звука и цвета, и наконец, органическое взаимодействие искусств (не механическое их соединение), естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого – все это задачи преимущественно нашего времени». В творчестве Э. Яндля

значительное количество произведений основывается на визуальных экспериментах, призванных передать кинетику предмета, идею движения как такового.

Искусство и поэтика русского объединения ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), продолжившего эксперименты футуризма, унаследованы из зауми В. Хлебникова. Основное отличие зауми обэриутов в том, что они играли не с фонетической оболочкой слова, как это делал Хлебников, а со смыслами и прагматикой поэтического языка. Объединяла обэриутов нетерпимость к обывательскому здравому смыслу и активная борьба с «реализмом». Реальность обэриутского слова таится в очищении его подлинного смысла от литературной шелухи, экстрапоэтических наслоений. В данных принципах эстетические воззрения поэтов-конкретистов и обэриутов идентичны, но методы реализации установки и объект поэтического рассмотрения у направлений различен. Обэриуты обращаются к «заумной семантике», что предполагает замену семантического согласования на рассогласование с сохранением грамматики; программным требованием становится движение к бессмыслице, алогичным сочетаниям. Конкретисты же полностью сосредотачиваются на визуальной, физической природе слова, возвращении слову значения. Х. Хайсенбюттель в этой связи декларирует: «Человеческое сознание попало в ситуацию, в которой впечатления и внутренние импульсы не покрываются больше системой синтаксических и грамматических связей, каковую представляет собой исторически сложившийся язык. При разрушении этой системы высвобождается энергия отдельных поименований, и отдельное слово становится более конкретным, чем в любой синтаксической связи» [2, с. 172].

Явление конкретной поэзии генетически связано и с таким направлением авангарда как экспрессионизм. Программные черты экспрессионизма – чувство глубокой неудовлетворенности, тревоги, опустошенности, убежденность в исчерпанности традиционных средств художественного языка – целиком проецируются и на эстетику конкретизма.

Под воздействием экспрессионистского музыкального языка в творчестве конкретистов и, в особенности, Э. Яндля проявляет себя повышенное внимание к диссонансным гармониям, неожиданным созвучиям, изломанной мелодике, эмоциональной речитации. Стихи Э. Яндля зачастую оформлены как партитуры, инструментальная трактовка вокальных партий, где пение переплетается с разговорной речью, используются возгласы и крики. Э. Яндль известен как поэт, выступающий перед публикой с концертами, основанными на авторской декламации, именно поэтому современники называли поэта «человек-оркестр». Партитурные стихи Э. Яндля безусловно связаны с музыкальным языком. Однако в творчестве поэта партитура получила осмысление как способ трансляции немusicalных художественных форм, как целая система их кодировки, записывания и передачи, игнорирующая границы между музыкой, театром, повседневной жизнью и визуальным искусством. Достаточно удобным определением в этой связи является понятие «интермедиа». Существенным для творческой манеры Э. Яндля является открытая визуальная, звуковая, вербальная энергетика «жизненного порыва» (Бергсон), которая активно воздействует на психику реципиента помимо его воли.

Швейцарский поэт и литературный критик О. Гомрингер, теоретик и практик конкретизма, рассуждая в статье «Конкретное искусство» (1955) об особенностях творчества абстракционистов Мондриана и Кандинского, об использовании в их произведениях универсальных, супрематических формул и объектов, утверждает, что категория «конкретизма» одна из важнейших для творчества многих литераторов и художников XX века. «Абстрактная картина, которая ничего не выражает, реальна сама по себе», – отмечает О. Гомрингер, ссылаясь на слова художника и поэта Г. Арпа, который, в свою очередь, указывает, что «картина или скульптура, для которых предмет не является моделью, так же конкретны, как лист или камень».

Из абстракционизма конкретизм воспринял идею создания геометрических абстракций, новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Так появляется концепция неопластицизма, противопоставляющая «случайности, неопределенности и произволу природы» «простоту, ясность, конструктивность, функциональность» чистых геометрических форм. По мнению голландского художника Ван Дусбурга, «подобная простота выражает космические, божественные закономерности Универсума».

В поэзии Э. Яндля «рисование словом по бумаге», использование геометрически выверенных композиционных построений демонстрирует характерное стремление отыскать «универсальное уравнение», ввести универсальные знаки, понятные без объяснений и перевода. Концепция неопластицизма абстракционистов была в осмыслении конкретистов значительно расширена за счет философской доктрины Л. Витгенштейна. «То, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, о том же, что сказать невозможно, следует молчать», постулирует философ [4, с. 344]. Для того, чтобы язык «не переодевал» мысль, за исходное поэтами-конкретистами берется понятие «элементарного», или «атомарного» высказывания, неразложимого на более простое высказывание. Из них с помощью различных логических операций и строятся поэтические высказывания Э. Яндля (сложные или «молекулярные»).

Созданные на основе подобных операций тексты тяготеют к совпадению визуального, акустического и семантического плана повествования, попадая под определение «семиотические стихи». «Семиотический стих, – отмечает уругвайский поэт-конкретист Клементе Падин, – такой стих, в котором слова подкрепляются фигурами-символами, расположенными таким образом, что они способны создавать значение посредством толкового кода» [3, с. 41].

Конструктивистское понимание «конструкции» в качестве главного принципа организации произведения в некоторых аспектах совпадает с конкретистскими представлениями о предназначении стиха. Согласно мнению Х. Хайсенбюттеля, конкретистское произведение – это «проблема функций-отношений между элементами, составляющими его материал: таким образом, на первый план выдвигается структура, а коммуникация между автором и читателями осуществляется именно путем сообщения им структуры стихотворения, которая приравнивается к содержанию» [6, S. 51]. Под «конструкцией» конструктивизма и «структурой» конкретизма в самом общем смысле понимается некий рационалистически обоснованный принцип композиционной организации произведения, в котором на первое место выдвигаются такие качества поэтического текста как функциональность, рациональность, практичность, тектоничность, фактурность. По сути, такой подход к слову роднит конструктивизм и конкретизм с дизайнерским искусством, а бразильская ветвь конкретизма (группа «Нойграндес») – это и есть объединение печатников, дизайнеров, ратующих за выработку способа мгновенно и без искажений доносить информацию.

Если продолжить разговор о синхронических связях конкретизма, то необходимо отметить деятельность группы французских поэтов УЛИПО (мастерская потенциальной литературы). С самого начала УЛИПО связывает литературное творчество с математическими законами и теориями. Изучение и применение на литературной практике работ Н. Бурбаки («Математические элементы», «Теория множеств»), Фибоначчи («Теория чисел»), Д. Хилберта («Основы геометрии») приводит к алгебраизации фразо- и текстообразования с помощью матриц и алгоритмов; сочиняются иррациональные сонеты, поэмы по математическим законам Буля. Ж. Рубо, поэт и теоретик УЛИПО призывает «относиться к языку, как если бы он был математикой». Таким образом, сознательно заданное ограничение представляется аксиомой текста, а сам текст, составленный в рамках этого ограничения, оказывается эквивалентом теоремы. УЛИПО становится группой, которая придает первостепенное значение автономности, конкретности формы и выбору литературных приемов. При внешнем сходстве и общности радикалистских установок, конкретизм расходится с улипистами, исходя уже из представления о задачах поэтического творчества. Улиписты представляют себе текст «потенциальным», не исчерпывающимся своей «обманчивой внешностью»; внутри он таит скрытые смыслы, доступные не каждому: «Любая фраза содержит в себе бесконечное множество слов, из которых мы замечаем лишь очень ограниченное количество; другие же так и остаются в своей бесконечности или в нашем воображении» (Р. Кено). Причем потенциальность не является случайной, поскольку математическая теория вероятности постулирует случайность как нераскрытую закономерность. Конкретная поэзия демонстрирует негативизм по отношению к рациональному мышлению и унормированному языку, сам по себе конкретизм призван возвращать высказыванию совпадение предмета и наименования, содержания и смысла. Для этого в поэзии Э. Яндля «во весь голос» заявил о себе повседневный язык, с неправильной грамматикой, плохим произношением, язык детей, гастарбайтеров, косноязычие провинции – живое функциональное слово, невозможное в математических текстах УЛИПО.

Авангардистская литература во многом упразднила принципиальную для искусства прошлого грань между искусством и неискусством. Конкретная поэзия и явление поп-арт в некоторой степени направлено на «утоление тоски по предметности» (Ю. Боров) [1, с. 305]. Таким образом, эстетизация вещного мира становится принципом создания произведений конкретизма и поп-арта. Представители данных направлений стремятся добиться наглядности, доходчивости своих произведений. Художники поп-арта занимаются не созданием художественных объектов, а организацией «говорящего» контекста, в котором предмет предстает произведением искусства. В конкретистских вербально-визуальных экспериментах наблюдается схожая тенденция: особую роль в произведениях играет пространство между единицами текста. «Данные пустоты, – отмечает Э. Яндль, – не пустоты-отсутствия знака или признака, а пустоты, семантически и структурно организованные» [7, S. 56]. В свое время Ю. Тынянов выдвинул теорию «эквивалентов текста»: «Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе заменяющие его вне-словесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т.д.... Момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов, данных в потенции, и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму... При этом ясно отличие эквивалента текста от паузы – гомогенного элемента речи, ничего места, кроме своего, не заступающего, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с эквивалентом гетерогенным, отличающимся по своим функциям от элементов, в которые он внедрен. Эквивалент акустически непередаваем; передаваема только пауза» [5, с. 319]. В творчестве Э. Яндля весьма важной является проблема предметной организации пространства, но если в творчестве представителей

поп-арта идеальным потребителем представляется «нетворческая» личность, лишенная самостоятельности мышления, то поэт-конкретист подталкивает читателя к глубокому, оригинальному осмыслению того или иного явления без излишней идеализации и фетишизации вещи.

Общим для обозначенных течений и направлений является антидогматизм, доминирование не-традиционности и новизны художественного языка, при этом искусство авангарда отличается подвижностью границ и весьма критическим отношением к таким категориям как «новаторство» и «традиция». Органичной для конкретной поэзии Э. Яндля и других явлений авангарда является идея открытости художественного текста, допускающего самые разные интерпретации, вовлекающего читателя в процесс смыслопорождения. Распространенная в современном постмодернистском искусстве практика разграничения понятий «произведение» и «текст» опирается во многом на эстетику произведений авангарда. Авангардистская литература, частью которой является и конкретная поэзия, – предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. В ней сосуществуют в непримиримой борьбе между собой и со всем и вся, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлиянии течения и направления, как утверждавшие и апологизировавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационного поля своего времени, так и резко отрицавшие их.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бореев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Бореев. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 575 с.
2. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. / Под ред. А.Л. Дымшиц, Р.М. Самарина, Я.Е. Эльсберга. – М., 1972. – 264 с.
3. Семиотическое стихосложение. Экспериментальная поэзия. Избранные статьи / Под ред. Д. Булатова. – Кенигсберг, 1996. – 102 с.
4. Хрестоматия по истории философии (западная философия). – М.: Гуманитарное издание центр ВЛАДОС, 1997. – 528 с.
5. Янчек, Д. Тысяча форм Ры Никоновой / Д. Янчек // НЛЮ. – 90. – 1. – С. 283 – 319.
6. Das textbuch. – Neuwied.– Berlin: Luchterhand, 1970.
7. Jandl, E. Die schöne Kunst des Schreibens / E. Jandl. – Darmstadt: Luchterhand, 1976.
8. Schnell, R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993.

Е.В. СОКОЛОВА

РЕКЛАМА И ЕЕ ЯЗЫК В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Применяя семиотический подход к исследованию рекламы, Г.Г. Почепцов обращает внимание на иррациональные ее аспекты, причисляя к тем областям коммуникации (наряду с искусством переговоров, урегулирования конфликтов, идеологической пропагандой и т.п.), которые обречены на неудачу при ориентации на строго рациональное построение. «Практическое обучение в этих областях направлено на то, чтобы сделать рациональным поведение говорящего. Слушающий (получатель информации) всегда признается в этих схемах иррациональным партнером. Тем самым задача подобных текстов состоит в том, чтобы, будучи рациональными с позиции говорящего, быть одновременно иррациональными с позиции слушающего» [1, с. 292].

До начала XX века реклама как особый вид коммуникации едва ли существовала, хотя, по-видимому, имела предшественников – к примеру, внутри поэзии (ода, мадригал или, например, басня, имеющая очевидные общие черты с современной «социальной рекламой»). Стихотворения, написанные с целью «уговорить возлюбленную» (иными словами, убедить реципиента повести себя определенным образом) тоже встречались (напр., известное стихотворение поэта английского Возрождения Э. Марвелла «К стыдливой возлюбленной» [2, с. 382]). Но все же классическая поэзия, представляя собой, по-видимому, один из источников рекламы, не дает примеров использования собственных ее художественных возможностей как сложившегося феномена, и далее речь пойдет исключительно о литературе «общества потребления» XX–XXI веков, в котором только и существует «зрелая» реклама.

По-видимому, первые в художественной литературе опыты включения «языка рекламы» с учетом его характерных особенностей (лаконичность, образность, доходчивость и простота, обеспечивающие доступ непосредственно в подсознание реципиента; апелляции к массовым фрустрациям; призывы) относятся к началу XX века и связаны с литературным авангардом. Элементы «рекламного языка» (и в первую очередь его экспрессивная составляющая – призывы, слоганы) обнаруживаются в текстах поэзии экспрессионизма [3]. Широко использует их на протяжении всего XX века «социально-ангажированная

поэзия» [4, с. 85 – 91], влияние рекламы ощущается в дадаистском «монтажном стихотворении» [5, с. 376 – 380] и др.

Однако художественные функции языка рекламы в текстах начала XX века едва ли выходят за рамки тех, какие предписывает языку реклама как таковая. Всякое стихотворение, поэтическими средствами убеждающее в исключительной привлекательности чего бы то ни было, попутно вскрывая отталкивающую сущность имеющегося в наличии, функционирует в широком смысле как рекламный слоган. Другие элементы такого стихотворения часто подчинены главной – по сути, рекламной – его функции, и можно опять-таки говорить об использовании языка рекламы фактически «по прямому назначению».

Похожие примеры встречаются в распространенных в 1920–1930-х годах стихотворениях, воплощающих «мотив бегства». Вербализуя утопию гармонии и счастья на прекрасных, экзотических, чаще всего южных островах, стихотворения этого рода действуют завораживающе. Прекрасный «экзотический» мир, куда стремится поэт, увлекая за собой читателя, строится по принципам (в том числе языковым) современной рекламы. Таково, например, стихотворение «Палау» Г. Бенна (1926). Лейтмотив «Красны над островом Палау небеса...» [6, с. 62 – 65] повторяется в нем трижды, каждый раз вводя новый слой ассоциаций, и текст в целом воздействует как рекламный проспект. По-прежнему используя язык рекламы «по прямому назначению», поэт в данном случае позволяет ему «функционировать» в одном лишь слое поэтического текста, параллельно вводя более глубокие планы восприятия.

Иной пример дают прозаические произведения 1920-х годов, использующие технику монтажа. В них реклама (как явление) часто присутствует в качестве одного из элементов реальности, монтируемой автором из кусочков, деталей, случайных штрихов. Так действует, например, А. Дёблин, создавая всеобъемлющую панораму города в романе «Берлин-Александрплац» (1929). «На страницах романа мелькают названия фильмов («Без родителей. Судьба одной сироты в 6 действиях») и рекламные объявления («Диодил – лучшее средство при атеросклерозе»), выдержки из речи рейхсканцлера Маркса и неофициальная интерпретация его идей («Германское государство – республика; и кто этому не верит, получит в морду»)» [7, с. 98]. Реклама выступает как элемент действительности наряду с другими, воспроизводя в художественном пространстве произведения ту роль, которая отводится ей в жизни.

Под «зрелой» рекламой (сформировавшейся лишь к середине XX века) мы будем понимать лаконичное словесное (слоган) или мультимедийное (визуальное + акустическое + словесное) произведение, создаваемое с целью привлечения потенциального потребителя и сообщающее о привлекательности того или иного продукта, предмета потребления, услуги, того или иного образа жизни, идеологии, человека и т.д. – по существу, сфера применения рекламных технологий безгранична. В обществе сверхпотребления, когда ассортимент товаров и услуг, занимающих одну и ту же нишу, огромен; эффективная реклама, по сути, принимает на себя реализацию некоего эквивалента свободного выбора, правом на который по умолчанию обладает каждый потребитель, но от реализации которого (также по умолчанию) отказывается.

Очевидно, в таком понимании рекламы скрыты огромные возможности для разного рода злоупотреблений. Навык реализации чужого «свободного выбора» в узкой сфере производства и распространения товаров и услуг оказывается востребованным в других областях – политические технологии, выборы, прививание тех или иных культурных ценностей, идеологии, образа жизни и любые другие аспекты управления массовым сознанием.

Один из первых примеров «оценочного» осмысления рекламных языковых технологий в художественных текстах дает, например, стихотворение австрийской писательницы Ингеборг Бахман (1926–1973) «Реклама» (1956), написанное в ситуации бурного социально-экономического возрождения ФРГ (и, в меньшей степени, Австрии) после крушения национал-социализма на фоне обнародования все новых фактов о Холокосте.

Но куда нам идти
без тревог, без тревог
 когда станет темно, станет холодно
без тревог
 но
с песней
 что нам делать
веселее и с песней
 и думать
веселее
 перед лицом конца
с песней
 и куда нам нести
лучше всего
 наши вопросы и страхи всех этих лет
в прагматичную мечту без тревог, без тревог

и что будет
лучше всего
когда смертный покой
придет [8, с. 114].

(Перевод мой – Е. С.)

В стихотворении два языковых и содержательных пласта, выделенных даже графически. Тот, что относится к «рекламе» набран курсивом. Форма стихотворения представляет «раздвоенное» сознание лирического героя «местом» столкновения обоих пластов – рекламной и реальной действительности, – ареной их борьбы. Рекламный пласт отнюдь не сводится к вербальному. Он воздействует гипнотически – используя музыку, заклинания, повторы, и прочие «магические» средства, он (как и положено рекламе) усыпляет сознание и апеллирует к бессознательному. И хотя активная позиция в стихотворении принадлежит как будто сознанию, воспринимающему реальность, сама эта реальность такова, что сознание не выдерживает ее давления, демонстрируя явное стремление сбежать от нее куда угодно, отдав предпочтение даже и «смертному покою». «Рекламный голос» подхватывает и поддерживает стремление к бегству, создавая иллюзию альтернативы. «*Без тревог и с песней в прачечную мечты*» – заманчивое предложение, которому сознание не может противостоять. Поддавшись гипнозу, оно послушно следует за навязчивым (и успокаивающим) голосом, покидая «неудавшуюся» реальность навстречу «смертному покою».

В стихотворении не только выявлена (и художественно воспроизведена) «гипнотизирующая» функция рекламы, но и указаны «болевые точки» в человеческом сознании, за которые реклама его «цепляет», превращая в добровольную жертву гипноза. Прежде всего – это страх. А так как всякий страх – в конечном счете, страх смерти; «перед лицом конца» способность рассуждать здраво утрачивается, что отлично «знает» реклама и чем умело пользуется. Не предлагая никакого реального разрешения проблем, доводящих человека до отчаяния, она дарит возможность о них не думать, загрузив в сознание незатейливый мотивчик («*без тревог, без тревог... с песней...*»), который постепенно разрастается там, занимая все доступное «внутреннее пространство», – и будь что будет. Показывая, что будет («смертный покой // придет»), И. Бахман одновременно сообщает, что ведь и «голос рекламы» в таком случае умолкнет...

Следующий шаг (правда, в другом направлении) делается поп-литературой 1960-х, нацеленной на «реабилитацию повседневности». Реклама вновь (как, например, у А. Дёблина) становится одним из «кирпичиков», из которых «монтируется» реальность. Кроме того, начинаются эксперименты с внутренними «художественными возможностями» рекламы: столкновение вербального и визуального планов восприятия, зрелищность, фиксация мгновения – все эти «рекламные приемы» активно осваиваются поп-литературой первой волны.

Под «поп-литературой» Томас Эрнст понимает ту линию развития, которая на протяжении почти всего XX столетия пыталась стереть границу между «высокой» и «массовой» культурой, и с этой целью вводила в обиход бытовые темы, сниженный стиль, «массовые» повествовательные приемы, привлекая как сами рекламные тексты, так и «художественные резервы» их языка [9, с. 71]. Сам термин он возводит к американскому критику Лесли Фидлеру, применившему его в конце 1960-х годов по отношению к авторам поколения «битников», в чьих произведениях предлагался как бы взгляд «снизу». Л. Фидлер имел в виду также ассоциации с поп-артом (течением, на пике которого в музеи попали изображения и предметы быта поп-звезд) и поп-музыкой, утверждая при этом противостояние поп-литературы «поп-культуре» в общепринятом понимании (телевидение, мода, поп-музыка).

Первым (и самым ярким в 1960-е годы) автором, воплотившим фидлеровскую концепцию поп-литературы в Германии, стал Рольф Дитер Бринкман (1940–1975), предпринявший попытку «реализовать проект поэтологии, вырастающей из "очевидной современности", и направленной против языковых штампов» [10, с. 86]. В языке (как устном, так и письменном) он ощущал ограничительные рамки, мешавшие фиксации «текущего абстрактного», однако не отвернулся от языка вовсе, а из парадоксов и столкновений создавал «линии напряжения», сообщавшие текстам эффект «непосредственной современности» [10, с. 87].

Лирика для Р.Д. Бринкмана – прежде всего критика языка (что роднит его с И. Бахман). Поэт стремится к созданию языка подлинного, прямого, обращенного к повседневности. Увлечшись в 1968 году фотографией, он находит много общего между этими видами искусства (интересно, что такой же точки зрения придерживаются некоторые современные теоретики фотографии – например, А. Лапин [11]) и всячески способствует взаимопроникновению их в своем творчестве, прибегая к приемам, более характерным для рекламы, чем для художественной литературы – в одной плоскости сводя языки, воздействующие на разные органы чувств: поэтический и визуальный.

Так, тексты, составившие его сборник «Годзилла», напечатаны на фотографиях красоток в бикини. Сталкивая рекламный миф о женской красоте, пропагандируемый глянцевыми журналами, с образом похотливого человека-монстра, он вскрывает пустоту и бессмысленность этого мифа. Многие стихотворения Р.Д. Бринкмана напоминают моментальные снимки, фотографии на память. Важным остается

сочетание вербального и визуального. Поэт экспериментирует с возможностями «неязыковых» текстов: «тексты», составленные целиком из визуальных образов, включены им в сборники «Пилоты» (Die Piloten, 1968), каждую из трех частей которого предваряет серия комиксов, и «На запад» (Westwärts, 1975), где стихотворения перемежаются сериями фотографий.

В конце 1960-х годов Р.Д. Бринкман издал две антологии американского андерграунда ([12, 13]), включив стихи, эссе, рассказы Л. Фидлера, Э. Уорхолла, У. Берроуза, Ч. Буковски и других авторов вперемешку с фрагментами рекламы, комиксами, коллажами. Для «КИСЛОТЫ» [12] он написал эссе «Фильм из слов», программное как для немецкого поп-литературного направления в целом, так и для собственного творчества. Свои тексты Р.Д. Бринкман трактует как непосредственную реакцию на повседневную городскую жизнь («новый реализм») – репортаж о пробуждаемых ею чувствах, способных открыть человеку новые возможности в постижении себя, вопреки нормированному языку, рекламным манипуляциям с массовым сознанием и виртуальной реальности СМИ. Одновременно он выражает стремление к расширению сферы, доступной для чувственного постижения («новая чувственность»). Он стремится продемонстрировать, как происходит воплощение «новой чувственности» в тексте – через разрушение синтаксических структур, включение в текст цитат, фрагментов чужих предложений, рекламных слоганов – с использованием техники монтажа, коллажа, фрагмента и любых других возможностей перенесения кинематографических приемов на литературный текст.

Среди тех, кто уловил «исходивший от Бринкмана импульс», Т. Эрнст называет П. Хандке [14], Х. Фихте [15], Ю. Плоога, Й. Фаузера, и некоторых «лириков для "второго класса"» – в частности, известного поэта-песенника П. Рюмкорфа [16]. Э. Шумахер отмечает непосредственное влияние Р.Д. Бринкмана и его поэтики на представителей поп-литературы «второй волны» (1990-е) – Р. Гётца, А. Ноймайстера, К. Крахта, Б. ф. Штукрад-Барре и других. Определяющей особенностью «новой» поп-литературы Э. Шумахер считает критическое и одновременно экспериментаторское отношение к языку, подчеркивает также роль музыки: в поп-музыке с ее постоянно меняющимися именами и названиями он видит один из способов фиксации момента (определенный набор имен и названий соответствует определенному «здесь и сейчас»). Музыка задает текстам «длину тактов», ритмический рисунок, резонансные частоты [10, с. 153]. Похожую роль играет и реклама. Оставаясь, подобно музыке, приметой места и времени, с одной стороны, она вовлекается и в самостоятельную игру, которая, в конечном счете, оказывается языковой.

Дебютный роман К. Крахта [17], ставшего в центре «Поп-культурного квинтета», самого известного объединения «новых» поп-литераторов Германии, широко обсуждался в печати, был многократно переиздан, стал мировым бестселлером (в Голливуде по нему был снят фильм) и открыл «поп-литературе дорогу в 1990-е годы» [9, с. 72].

Особое место в развитии направления, возглавляемого «Поп-культурным квинтетом» (в критике оно получило название «новый дендизм»), занимает составленная и изданная Й. Бессингом книга «Королевская грусть» [19]. Й. Бессинг записывал разговоры, которые на протяжении трех дней вел с другими членами «Поп-литературного квинтета» в гостинице «Альдон» в центральной части Берлина. Т.А. Баскакова подчеркивает, что основная часть «Tristesse Royale» посвящена серьезным проблемам современности. В первую очередь, проблеме манипулирования массовым сознанием с помощью СМИ, осуществяемого ныне в невиданных масштабах, и, соответственно, необходимости формирования новых (возможно, индивидуальных) систем человеческой ценности для противостояния этой тенденции – ибо, покупая любой модный продукт, человек неизбежно получает «в довесок» (усваивает) соответствующий этому продукту образ мышления и стиль жизни. Следствием общего обольвания населения становится, в частности, чудовищное сужение круга потенциальных потребителей «высокой» культуры. Вместо них на первый план выдвигаются «средние слои», мыслящие, по большому счету, одинаково и утратившие навык вдумчивого чтения [20].

Из сказанного выше понятно, что авторы «Поп-культурного квинтета» к рекламе как социокультурному феномену относятся критически и прибегают к ее знакам с целью создания иронического (а иногда и социально-критического) подтекста. Тем показательнее те формы и функции, в которых выступает у них язык рекламы. Рассмотрим их на примере романа «Faserland» К. Крахта.

Рассказчик «Faserland», преуспевающий (хотя и за счет родителей) молодой человек, принадлежит некоей «тусовке», которая и находится в центре повествования. «Тусовка» состоит из «своих» – «друзей» рассказчика, таких, как он. Рассказчик, однако, испытывает очевидные трудности общения даже в «дружеской» среде. «Друзей» объединяет ряд внешних параметров (внутренние не упоминаются вовсе): они носят вещи одних и тех же фирм, слушают песни одних музыкальных групп, ходят в одни и те же рестораны, едят одни и те же блюда, одинаково проводят время.

Все они живут в окупированном рекламой пространстве («я кладу перед ней дурацкую кредитку, и дальше *все происходит, как в той рекламе карточек Visa*, где женщина прокатывает кредитку через прорезь в автомате» [21, с. 71]), действуют, как показано в рекламе («Я смотрю в окно, намазываю на

хлеб *масло "Меггле" из пластиковой коробочки* [21, с. 31]), мыслят рекламными категориями («Этот ресторанчик знаменит тем, что является *самым северным во всей Германии*» [21, с. 13], «Гамбург как город *в полном порядке. Он просторный и очень зеленый, и в нем имеется пара хороших ресторанов, еще больше хороших баров...* В Гамбурге все – по-другому и не скажешь – *зеленеет, как барбуrowsкие куртки*» [21, с. 38 – 39]) и разговаривают слоганами («Она рассказывает, что "мерседес" просто обалденный, потому что *развивает бешеную скорость* и потому что *в нем есть телефон*» [21, с. 14]). Влюбляются, естественно, тоже в рекламных персонажей («мысли мои внезапно переключаются на Изабеллу Росселини и, как бывает всегда, стоит мне о ней подумать, по спине моей пробегают мурашки. *Изабелла Росселини – красивейшая женщина в мире*» [21, с. 79]). Собственная мысль, случайно пришедшая в голову, их пугает («*Может быть, думаю я, улица получила свое название не только из-за многочисленных кабаков, но и потому, что кажется такой медвяно-золотистой, когда солнечные лучи падают на нее косо, вот как сейчас. Я определенно пьян, если мне в голову лезет такая чепуха*» [21, с. 23]). Язык рекламы вытеснил человеческий язык из их жизни, как рекламный мир – действительность из их восприятия. Содержание сознания организуется по принципам рекламы и, в основном, поддается выражению на «языке лейблов», «производной» рекламного языка.

Рассказчик исходит из того, что человек (в том числе и он сам) довольно полно описывается последовательностью лейблов (показывающих, что на нем надето), названий ресторанов и баров (куда он регулярно ходит), музыкальных групп (которые он слушает) и т.д. Такая последовательность, оставаясь вербальной только на первый взгляд, по сути, утрачивает языковую форму. Это уже не язык в традиционном понимании, «один из созданных в Вавилоне» [22, с. 143], а набор «модных» знаков, неизбежно привносящих визуальную (и рекламную, гипнотическую) составляющую.

Посредством характеристик на «языке лейблов» рассказчику удается наделять персонажей индивидуальными характеристиками и даже сообщать о собственном к ним отношении. «Серхио относится к тем типам, которым непременно нужно носить розовые рубашки от Ральфа Лорана и к ним часы "Ролекс" старого выпуска, и если они не ходят босиком с закатанными штанинами, то на ногах у них наверняка будут шлепанцы от Алдена – это я сразу просек» [21, с. 21]. Сразу понятно, что характеризуемый здесь Серхио, во-первых, принадлежит «тусовке», то есть «своей», а во-вторых, (несмотря на это) симпатий у рассказчика не вызывает.

Другой тусовочный персонаж (Нигель), еще более противоречивый: «Его джемперы все в мелких дырочках, всамделишных дырочках, проеденных молью, а рубашки никогда не бывают глаженными, если ему случается их надевать; вообще же, как правило, он ходит в футболках с лейблами настоящих, классных фирм, таких как Esso, или Arial Ultra, или Milka. Не знаю, зачем он это делает; он как-то мне объяснял, но мы здорово тогда наклюкались, он затащил меня в какой-то сраный кабак в спальном районе, который, кажется, называется "Cool", и там мне заявил, что это есть величайшая из всех возможных провокаций – носить футболки с лейблами знаменитых фирм» [21, с. 41]. Это человек-загадка, полный противоречий. С одной стороны, он вроде бы отказывается коммуницировать на «языке лейблов» (не придавая значения тому, в каком состоянии его одежда), но с другой – все-таки высказывается на нем, причем в недопустимо грубой, с точки зрения рассказчика, форме (можно сказать, ругается). «И тут внезапно просекаю, почему Нигель всегда носит майки с лейблами известных фирм и почему другие воспринимают такой прикид как провокацию (наверное, я незаметно для себя это обмозговывал еще и вчера вечером, и сегодня утром), но сейчас Нигель впервые кажется мне очень глупым и неприятным типом...» [21, с. 75 – 76]. Таким образом, в данном случае внутренняя драма разочарования рассказчика в бывшем приятеле излагается здесь также на «языке лейблов». Замешанный в эту коллизию «пуск с козлиной бородкой, в бейсболке от "Штюсси", одетый задом наперед» [21, с. 55], очевидно, рассказчику также несимпатичен.

А вот явно «чужой» (водитель такси): «одетый в темно-синий тренировочный костюм с голубыми полосками, на нем кроссы «Мефисто» и белые носки, а спереди на костюме надпись Master Experience, или Terminator X, или что-то в этом роде» [21, с. 50].

Интересно, как на «языке лейблов» у Крахта описывается копирайтер, работник рекламной отрасли, человек, пишущий рекламные слоганы. Это, безусловно, «чужой» (хотя, кажется, вполне логично было бы причислить его к «своим»), вызывающий явную неприязнь: «Карин и я направляемся к ее машине, и по пути я вижу, как некий вдрызг пьяный молодой человек блюет на дверцу своего бирюзового "порша"-кабрио, одновременно пытаюсь ее открыть. Я быстро бросаю взгляд на номер автомобиля. D – Дюссельдорф. Ага, наверное, специалист по рекламе, соображаю я. Подумать только: бирюзовый "порш"!» [21, с. 25].

Хотя «канон», позволяющий узнавать «своих», безусловно, существует, однако настоящие «свои» могут (и должны) его нарушать (тот же Нигель с его дырявыми свитерами перестает восприниматься как «свой» вовсе не из-за дыр). Те, кто никогда не нарушает «канон» (не чувствуя в себе достаточной уверенности), тем самым выдают свою «чуждость». Многочисленные тому примеры можно обнаружить в

романе Б.И. Эллиса «Американский психопат» [23, с. 27]. У Крахта такой подход хотя и присутствует тоже, но выражен менее ярко.

Описанное на примере «Faserland» коммуникативное пространство, насквозь пронизанное рекламой, построенное и функционирующее по рекламным законам, не является чем-то исключительным для европейских и американских литератур 1990–2000-х годов. В подобных пространствах живут и действуют персонажи Б.И. Эллиса (США), Д. Коупленда (Канада), Н. Хорнби (Великобритания), Ф. Бегбедера, М. Уэльбека (Франция) и других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Почепцов, Г.Г. Коммуникативные технологии XX века / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; Ваклер, 2002.
2. Поэты английского возрождения. – СПб.: Наука, 2006.
3. Пестова, Н.В. Случайный гость из готики: Русский, австрийский и немецкий экспрессионизм / Н.В. Пестова. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2009. – 297 с.
4. Кудрявцева, Т.В. Новейшая немецкая поэзия (1900–2000-е гг.) / Т.В. Кудрявцева. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.
5. Andreotti, M. Die Struktur der modernen Literatur / M. Andreotti; 4. Aufl., vollständig neu bearbeitete und aktualisierte. – Bern; Stuttgart; Wien: Haupt Verlag, 2009. – 488 S.
6. Бенн, Г. Перед концом света / Г. Бенн; пер. с нем., сост., вступ. ст. и коммент. В. Микушевича. – СПб.: Владимир Даль, 2008.
7. Павлова, Н.С. Типология немецкого романа 1900–1945 / Н.С. Павлова. – М.: Наука, 1982.
8. Bachmann, I. Werke / I. Bachmann. – Bd. 1. – München: Piper, 1993.
9. Ernst, T. Popliteratur / T. Ernst. – Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001.
10. Schumacher, E. Gerade. Eben. Jetzt: Schreibweisen der Gegenwart / E. Schumacher. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
11. Лапин, А. Фотография как... / А. Лапин. – М., 2003.
12. ACID: Neue amerikanische Scene / Hrsg. v. R.D. Brinkmann, R. Rygulla. – Frankfurt a.M., 1968.
13. Silver Screen: Neue amerikanische Scene / Hrsg. v. R.D. Brinkmann, R. Rygulla. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1969.
14. Handke, P. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter / P. Handke. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1972. – 120 S.
15. Fichte, H. Die Palette / H. Fichte. – Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1970. – 248 S.
16. Rühmkorf, P. Die Jahre die Ihr kennt / P. Rühmkorf. – Reinbek: Rowohlt, 1972. – 223 S.
17. Kracht, Chr. Faserland / Chr. Kracht. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1995.
18. Stuckrad-Barre, B. v. Soloalbum / B. v. Stuckrad-Barre. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1998. – 246 S.
19. Tristesse Royal: Das popkulturelle Quintet. – В.: Ullstein Taschenbuch, 1999. – 201 S.
20. Баскакова, Т.А. «Параллельная литература» в Германии рубежа тысячелетий: Романы Кристиана Крахта и их культурный контекст / Т.А. Баскакова // НЛО. – М., 2004. – № 67. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/bask15.html>.
21. Крахт, К. Faserland / К. Крахт; пер. с нем. Т. Баскаковой. – М.: AdMarginem, 2001.
22. Bachmann, I. Werke / I. Bachmann. – Bd 2. – München: Piper, 1978.
23. Эллис, Б.И. Американский психопат / Б.И. Эллис; пер. с англ. В. Ярцева и Т. Покидаевой. – М., 2003.

Л.П. ФУКС-ШАМАНСКАЯ

О ЧЕМ МЕЧТАЕТ ЖЕНЩИНА, ИЛИ ЖЕНСКИЙ КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН В ПОТОКЕ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Массовая литература привлекает в последние десятилетия все большее внимание литературоведов. Все чаще появляются статьи о ее проблемах, разрабатывается теория жанров, собираются конференции, посвященные ей. И уходит в небытие время, когда ученые с презрительной миной отзывались о ней как о «чтиве», считали недостойной их внимания.

Но тут же начался параллельный процесс. Уже из массовой литературы (той, что теперь удостоилась внимания) начали изгонять произведения «недостойные», те что «совсем не отвечают требованиям литературы», те, что «и литературой-то назвать нельзя», те, для которых изобретаются все новые названия: «готтентотское засилье» (Н.Н. Вольский вслед за К.И. Чуковским) [1], «словопомол» (Елена Чудинова) [2]. Выявили даже отличие ее от «чтива» – «словопомол – это чтиво, которое можно читать, но нельзя перечитывать» [2].

По-видимому, это деление на литературу и нелитературу есть некое неизбежное явление в литературоведении, иначе что же мы будем ругать, чего ужасаться, что противопоставлять «достойной» литературе. А то, что 30% читателей, а то и больше, читают именно «это», никого, собственно, не интересует. Достаточно назвать такого читателя «готтентотом», «потребителем» или – интеллигентней – «массой» и «читателем лубочной литературы» и т.д. и можно не считаться с тем, что явление существует.

Не пытаюсь присвоить этой литературе какой-нибудь «знак качества», задумаемся о том, что именно этот-то «словопомол» дает «массовому» читателю то, чего не в состоянии предложить высокая литература. И речь здесь не о качестве произведения. Понятно, что бульварный роман по своим эстетическим качествам не идет ни в какое сравнение с романами Кафки или Достоевского. Если классическая литература пытается открыть человеку нечто новое в мире и самом человеке, то массовая литература говорит о том, что давно известно, подтверждает устоявшиеся истины. Отсюда – очевидная закономерность: в периоды социальных перемен и нестабильности возрастает тяга к устоявшемуся, проверенному, к тому, что дает возможность обрести твердую почву под ногами, сориентироваться в кризисном переменчивом мире. Вот что дает незатейливому читателю массовая литература. В целом, такая ситуация – это проблема не массовой, а серьезной литературы. Почему неискушенный читатель, представитель «готтентотского племени» в состоянии, например, в пушкинском «Евгении Онегине» вычитать интересующую его любовную историю и восхититься ею? Может быть потому, посмею сказать, что произведения Пушкина отвечали не только требованиям высокой читательской аудитории, но и запросам «готтентотов». И те, и другие находили в его романах и стихах необходимое для себя. Почему же современная высокая литература не способна привлечь внимание «массы» хотя бы на читательском уровне? Не думаю, что ответ заключается только в особо высоком, недоступном пониманию среднего человека эстетическом качестве серьезной литературы. Проблематика литературы серьезной и литературы «словопомола» слишком далеко отстоят друг от друга. Современный писатель в погоне за «глубоким смыслом» часто настолько «глубоко» забредает в дебри собственных интеллектуальных и фантазий, что сложность, необычность, затейливость как идеи, так и конструкции произведения становятся просто «неудобоваримыми» для огромного большинства читателей, и не только «готтентотов», а избранное интеллектуальное меньшинство понимающей публики сокращается с неимоверной быстротой.

Где уж тут простому человеку, не слишком образованному, но тянущемуся к чтению, разобраться в усложненных интеллектуальных конструкциях. И остается ему одно: взяться за то, что лежит под боком, что подсовывают популярные издательства. Потому что там он находит то, что перекликается с ЕГО незатейливой жизнью, с ЕГО повседневными проблемами, с ЕГО далеко не великими чаяниями, мечтами, надеждами.

Что же это такое? Чтобы не расплыться на многочисленные виды этой самой массовой НЕлитературы, ограничимся более чем популярным женским криминальным романом. Что находит рядовая читательница в этих романах такого, чего не предоставляет ей высокая литература. В России наиболее популярным, в первую очередь, среди читательниц, стал женский криминальный роман, и в частности – иронический детектив. Вслед за Иоанной Хмелевской, родительницей этого жанра, русские писательницы, используя сюжетный принцип детектива, пишут произведения, не имеющие, по сути, к этому жанру никакого отношения. И в первую очередь по основной задаче. В центре истинного детектива стоит логическая интеллектуальная загадка: «Если в произведении отсутствует правильно выстроенная детективная загадка, если ее решение недостаточно логически обоснованно, если хитроумная механика преступления или его раскрытия грешит логическими несообразностями, мы можем с полным правом утверждать, что перед нами плохой детектив» [1, с. 178]. С этой точки зрения иронический детектив не просто плохой детектив, а даже просто НЕдетектив. Логика, царствующая в нем – женская, несурзная, а в центре – не сама загадка, а образ разгадывающей ее главной героини. Да и весь детективный сюжет необходим лишь для построения и проявления этого образа. Поэтому совершенно справедливы сетования Н.Н. Вольского на то, что термин детектив здесь используется неправомерно. Но, с другой стороны, употребляем же мы словосочетание «соевое мясо», не требуя от него качеств настоящего мяса.

Итак, в центре иронического детектива стоит образ главной героини, которая призвана разрешить запутанную криминальную ситуацию, но, чаще всего, не имеет к этому никаких способностей – она не блещет остротой ума и особой логикой, как Эркюль Пуаро или Шерлок Холмс. Ее главное качество, как и главная движущая сила повествования, – непомерное любопытство (вспомним мисс Марпл Агаты Кристи). Чем же привлекательна такая героиня и почему она завоевывает сердца не только читательниц, но и читателей в разных странах?

Главная героиня романов Дарьи Донцовой, одной из основательниц этого субжанра в России, – Даша Васильева. Даша – одна из тех, кто ездит с нами в метро. Вернее была одной из нас. Учитель французского языка, она вечно сидела без денег (кто не знал этой напасти в перестроечные времена), вечно искала подработки (частные уроки до изнеможения с детьми «новых русских»), занимала у друзей четвертак до зарплаты. Но при этом не теряла веры в жизнь, юмора и душевной доброты. Это первый важный

момент. Героиня ничем не отличается от массовой средней читательницы (поэтому образ так схематичен и не разработан, чтобы не проявилась психологическая индивидуальность. Отсюда – героиня-схема, очерк, набросок). А дальше в ее судьбе происходит чудо! Она разбогатела, причем богатство попало в ее руки не путем какой-либо преступной махинации (читательница должна постоянно верить, что героиня такая же, как она, то есть такая же честная и порядочная), а в результате совершенного ею когда-то благородного поступка. (Донцова часто говорит в интервью, что она пишет сказки для взрослых, ну а в сказке добро всегда вознаграждается). Теперь героиня может жить так, как ей хочется, не думая о повседневных заботах. Проблемы ушли в сторону, и теперь она получает возможность быть тем, кем она всегда мечтала быть – НЕ матерью, НЕ хозяйкой, НЕ работающей и делающей карьеру женщиной. Но кем же тогда? И вот здесь-то предстает перед нами мечта заурядной читательницы – женщина без повседневных проблем! Кроме того, есть в ней нечто специфическое, чисто наше, русское (или советское?), вернее, постперестроечное. Она – женщина, не нуждающаяся в мужчине, в мужской любви, женщина, совершенно лишенная каких-либо любовных притязаний. Героиня Донцовой принципиально асексуальна: у нее спортивная фигура подростка, она покупает для себя вещи в магазине «Детский мир», ей чужд интерес к проблеме взаимоотношений с лицами другого пола (любовная линия в романах Донцовой присутствует лишь в качестве мотива преступления), дети в ее жизни появились совершенно независимо от ее желаний-нежеланий (они все приемные, остались ей «в наследство» от ее прежних мужей), но это чудесные, воспитанные дети, – пускай сама героиня и не приложила к этому никаких усилий и дети «воспитались» как бы сами по себе (хотя в романах много отступлений об ужасах и нелепостях российского школьного образования и тотальной глупости российских учителей). Все, чем занимается героиня, – это ее постоянные «вляпывания» в дурацкие ситуации, часто с криминальным уклоном. Она, как ребенок, убегает из дома, совершает массу глупостей, уверенная, что спасает чью-то жизнь или честь (вот они – детские игры в разведчиков и героев), оказывается в опасной для жизни ситуации, но всегда ей на помощь приходит «добрый герой» – полковник Дегтярев, любящий ее братской любовью и готовый вытащить ее из любой передраги, этакий большой добрый вариант современного дяди Степы – милиционера.

Таким образом, главные признаки героини Донцовой – ее принципиальная невзрослость, инфантильность, асексуальность. И такая героиня привлекает современную русскую среднюю читательницу? Почему? Причины, несомненно, кроются в социальных проблемах нашего общества в 80-х и начале 90-х годов, когда на плечи женщин легли главные заботы о «выживании» и сохранении семьи. Возможно, ноша была слишком велика, поэтому семья, дети, муж, работа становятся нежеланными (если не ненавистными) темами, и детективная сказка становится своеобразным суррогатом воспоминаний о главном детском ощущении – беззаботности. Именно детское отношение к жизни, легкость решения проблем становятся главной притягательной силой этого жанра в России.

Несколько иной образ стоит в центре романов польской писательницы Иоанны Хмелевской. Ее героиня прошла такой же, как сама автор, путь от среднестатистического инженера с мизерной зарплатой до известной писательницы, финансово независимой, но, в отличие от героини Донцовой, жизненно самостоятельной, адаптированной в сложную социальную ситуацию постсоциалистической Польши. Тем не менее, результат такой самостоятельности не отличается от российского. Героиня не стремится к браку (у нее их было несколько и все распались), муж – не ее стихия, ее вполне устраивает друг-любовник-защитник, который не требует повседневной заботы о себе, но так же выручает в сложных ситуациях, в которые героиня попадает в силу своего вздорного характера и неумного любопытства. Возможность реализовать это неумное любопытство ей дала финансовая и общая независимость от других людей, которая, повторюсь, в отличие от русского детектива, досталась героине за счет тяжелого труда и общественной самореализации. Дети ее так же, как и у Даши Васильевой, замечательные, а к небольшим шалостям, которые они совершают, героиня умеет относиться легко. Главное, что отличает героиню Хмелевской от героини Донцовой, это то, что Иоанна общественно ангажирована, она имеет четко очерченную политическую позицию, а преступления, которые становятся объектом ее расследований, – это преступления коррумпированных представителей власти, как правило, бывших коммунистических функционеров. Патриотический пафос растет от романа к роману, превращая монологи главной героини в вычурные рассуждения на политические темы. Но и эти серьезные политические преступления раскрываются Иоанной так же легко, как и расследования Дашей Васильевой бытовых преступлений.

Именно легкость разрешения ситуаций и легкость отношения к жизни объединяет героинь русского и польского иронического романа. Они не боятся сложных ситуаций, вернее, просто не думают о них, а поэтому остаются всегда самими собой – вздорными, порой, не слишком умными, любопытными, но в то же время честными, искренними, бескомпромиссными. "Женская" логика предстает в их характерах в полной красе, и именно она позволяет им легко выпутаться из любых самых нелепых ситуаций (в крайнем случае, на помощь придет мужчина – друг и защитник).

Эта легкость отношения к жизни и привлекает к ироническому роману замотанную и замученную реальностью русскую и польскую читательницу. Не случайно в России, например, можно заметить, что

появился особый тип женщин, а ля Даша Васильева или а ля Иоанна Хмелевская. Они самостоятельны, целеустремленны, но в то же время не слишком сосредоточенно-серьезны, иногда взбалмошны и легкомысленны в повседневной жизни, но надежны в работе и дружбе. Они сообща решают свои проблемы, не слишком зависят от других людей, но спаяны «великой женской дружбой».

Возможно, что «массовая нелитература» в виде иронического детектива не заслуживает внимания литературоведов, но то, что эти романы, помимо прочих – социальных, политических, экономических – факторов, оказали воздействие на формирование специфического социально-психологического типа женщины в России – несомненно.

Совершенно иная картина с женским криминальным романом наблюдается в Германии: здесь просто не пишут иронических детективов, а криминальные романы выдержаны в своей массе в строго серьезных тонах. В Германии детектив «породнился» с женским психологическим романом. Критерии детективного жанра здесь по возможности выдерживаются: логика выстраивания логической загадки занимает главное положение в структуре романа, но разрешению криминальной загадки сопутствует не менее важный мотив разрешения психологической проблемы героини, поэтому в немецком женском детективе тоже на первый план выходит образ главной героини, общераспространенный тип которой прослеживается довольно четко. Это женщина незамужняя, или разведенная, или же ее брак находится на грани краха. Причиной тому – увлеченность работой, часто в качестве криминального инспектора. Много внимания уделяется профессиональной деятельности героини и конфликтам, возникающим в сфере работы, где она проявляет особую, свойственную только женщине интуицию. Немецкая героиня тоже противопоставлена мужской половине человечества, но в отличие от легкомысленного невнимания к мужчине у русских героинь, у немецких на первый план выходит профессиональное соперничество, даже борьба: стремление женщины-детектива доказать свое «право на равноправие» в профессии, решить вопрос о том, какой тип мышления – мужской логический или женский интуитивный – окажется более эффективным в раскрытии преступления (отметим, что ни в русском, ни в польском женском криминальном романе эта проблема не стоит, здесь царит согласие и уважение к полиции вообще и женщине-полицейскому, в частности, см., например, романы А Марининой). В то же время героиня глубоко несчастна в личном плане, она тоскует по семье, по мужчине-любовнику, ее тяготят сложности в личных отношениях с партнером, который воспринимает ее не как женщину, а как конкурента в профессии. Так что в итоге перед читателем предстает депрессивная личность, издерганная работой, неурядицами в личных отношениях, неаккуратная, нечесаная, часто в несвежей одежде... Малопривлекательный образ! Свое нереализованное стремление к любви, семье, детям она компенсирует легкими случайными сексуальными контактами. Так, например, главная героиня романа Гизы Клённе «Лес молчалив» [3] сбегает от вечернего одиночества в ночной клуб с целью «подцепить» кого-либо на одну ночь, лишь бы не быть одной.

Несомненно, что причины столь кардинального различия психологических типов главных героинь в русском и польском женском детективе и в немецком криминальном романе нужно искать в сфере социальных проблем общества. Не углубляясь в социологию, назовем лишь то, что лежит на поверхности: до сегодняшнего дня одна из главных «женских» проблем в Германии – это трудность для женщины, почти невозможность, сочетать семью с профессией (вспомним о введении женских квот в немецком парламенте, в университетах и на предприятиях, чтобы дать женщинам возможность профессиональной реализации и привлечь их к участию в общественной жизни). Однако не только отсутствие системы детских садов и групп продленного дня в школах (благодаря которым – нужно отдать должное периоду социализма – как в России, так и в Польше почти каждая среднестатистическая женщина смогла реализоваться и в профессиональном плане, и в личном) создают эту проблему. Исторически сложилось представление, которое в психологии немцев бытует в значительной мере до сих пор (особенно в Западной Германии), что женщина – в первую очередь, домохозяйка. Отсюда, по-видимому, с одной стороны, как противодействие такому положению, формирование одного из самых сильных в Европе немецкого феминистского движения – порой, экстремального, за пределами здравого смысла. А с другой стороны, отраженная в женском романе, в том числе и криминальном, проблема двойственного положения женщины. Психологическая драма современной средней немецкой женщины состоит в том, что она, отвечая требованиям бурно модернизирующейся социальной жизни, стремится к легитимизации в обществе, оставаясь при этом психологически еще во власти традиционного представления о жене-домохозяйке, хранительнице семейного очага. Женское начало, вступая в конфликт с необходимостью социальной самореализации, заявляет о себе с огромной психологической силой. Отсюда постоянный в немецком женском криминальном романе мотив одиночества и растерянности. Кроме того, в немецком детективе образ мужчины сохраняет привлекательность, он, по-прежнему, силен и надежен, именно за его спиной, в любви и браке, представляется немецкой героине идеал счастливого бытия.

В русском сознании за семьдесят лет советской власти укоренился иной образ женщины – женщины-товарища, «строительницы коммунизма», той самой, которая «может управлять государством». Но

перестройка общества в 1980–1990-е годы, взвалившая на плечи женщин непосильный груз кризисного времени, вызвала странную психологическую реакцию. Любимые героини русских женщин 1990-х годов ищут спасения от общественных проблем не в любви, не в семье, не за спиной сильного мужчины, а в сказке, в мечте о беззаботности. Семья не ассоциируется больше с «тихой гаванью», способной защитить от «житейских бурь», лишь утерянный с взрослостью мир детства оказывается желанным, но недостижимым идеалом мира и покоя. Женское начало вытесняется детским.

Конечно, предложенная здесь схема дает слишком упрощенное представление о сложных социальных процессах, но как раз с точки зрения изучения социальных проблем массовый женский криминальный роман предоставляет очень интересный материал для исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольский, Н.Н. Дело о «детективе без берегов». Теоретические споры о детективе и их практические результаты / Н.Н. Вольский. // Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Новосибирск, 2006. – С. 173 – 277.
2. Чудинова, Е. Словопомол. Куда заводят тенденции развития современной массовой литературы / Е. Чудинова. – Независимая газета. – № 68 (1884) от 15.04.1999 г.
3. Klönne, G. Der Wald ist Schweigen / G. Klönne. – Berlin, 2006.

АНГЛОЯЗЫЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.Н. ТЕТЕРИНА

ОБ ЭПИЧЕСКОМ СТИЛЕ ПОЭМЫ МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

«Потерянный рай» Джона Мильтона – традиционная эпическая поэма, жанровая специфика которой определяется наличием:

– *устойчивого пласта повторяемости*. В своей конструкции произведение обнаруживает сложившийся на архаической стадии бытования эпоса жанровый канон, который объединяет устные, книжные и авторские эпические поэмы и в своей сути остаётся неизменным в любое историческое время;

– *различных вариаций на уровнях жанрового содержания и жанровой структуры произведения*. Поэма отразила опыт творческой индивидуальности автора – английского поэта и мыслителя XVII века.

Подобное сочетание устойчивости-подвижности характеризует все элементы жанрового содержания и жанровой структуры «Потерянного рая». Настоящая статья посвящена наблюдению над стилем поэмы.

С одной стороны, мильтоновский эпос, как и любое произведение данного жанра, включает в себя устойчивую стилистическую базу: «Эпический стиль в целом ... сформировался в условиях устного бытования с его импровизационной техникой, ориентированной на тематические и стилистические клише» [1, с. 112]. С другой стороны, эпическая стилистика «не сводится целиком к фольклорному генезису» [1, с. 218]. Поэтому обнаруживается ряд новшеств, внесённых в художественную ткань произведения создателем – представителем своей эпохи, страны, носителем определённого мировоззрения.

К ряду констант «великого эпического стиля» [2, с. 431], появившихся на архаической стадии бытования эпоса, в «Потерянном рае» принадлежит обусловленное «эпическим синкретизмом» [3, с. 240] сосуществование в художественной ткани поэмы элементов иных жанровых систем (драматических, лирических, сатирических, элегических, утопических, риторических и т.д.)¹.

Система образно-поэтических средств поэмы демонстрирует традиционные показатели эпичности:

– *гиперболизм* героической предметной изобразительности [5, с. 57]. Например, о копье Сатаны сказано, что «His spear, to equal which the tallest pine Hewn on Norwegian hills, to be the mast Of some great ammiral» [6; I]², в одном из эпизодов войны на Небесах Сатана видит, как «the sword of Michael smote, and felled / Squadrons at once» [6; VI];

– *эпитеты*. Среди них:

- 1) постоянные, подчёркивающие единообразие эпического мира в целом («hospitable door» [6; I], «mortal sting» [6; II], «restless thoughts» [6; II]);
- 2) экспрессивные как «один из способов эпической типизации» [7, с. 218] («dreadful length» [6; I], «irksome hours» [6; II], «dread tribunal» [6; III], «delicious Paradise» [6; IV], «wild abyss» [6; II]);
- 3) тавтологические («doleful shades» [6; I], «smoke uplifted» [6; II], «twilight grey» [6; IV]);
- 4) метафорические («dreary plain, forlorn and wild» [6; I], «soft downy bank» [6; IV], «obdured breast» [6; II], «wearied virtue» [6; I], «painful steps» [6; I], «solemn pipe» [6; VII], «thick shade» [6; VIII], «bright officious lamps» [6; IX], «fruitless hours» [6; IX], «orient colours» [6; I]);
- 5) пояснительные («dazzling arms» [6; I], «summoning Archangels» [6; III], «golden hue» [6; IV], «verdurous wall of Paradise» [6; I], «penal fire» [6; I], «starry lamps» [6; I]);
- 6) описательные («Father Eternal») [6; X];

– *сравнения* – «элементарная модель художественной мысли» [8] эпоса («he views / The dismal situation waste and wild, / A dungeon horrible, on all sides round / As one great furnace flamed, yet from those flames / No light» [6; I]; «Satan ... / Springs upward like a pyramid of fire» [6; II]);

– *иносказания, перифразы*. Бог в поэме именуется «Omnipotent», «Almighty Power», «Eternal Justice» [6; I], «Highest» [6; I], «Universal Maker» [6; III]. Сатана назван «Arch-Enemy» [6; I], «Arch-Fiend» [6; I], «great Sultan» [6; I]; бесы – «winged brigade» [6; I], Смерть – «Hellish pest» [6; II];

– *метафоры* («A forest huge of spears» [6; I], «vegetable gold» [6; IV], «peace of thought, fill / Of knowledge» [6; XI], «dance the stately trees» [6; VII], «The womb of / Nature and perhaps her grave» [6; II]; «rivers run / Potable gold» [6; III]);

– *антитезы* («Of good and evil much they argued then, / Of happiness and final misery, / Passion and apathy, and glory and shame, / Vain wisdom all, and false philosophy» ([6; II], выделено мною. – Е. Т.));

¹ Об этом подробнее: [4, с. 120 – 135].

² Поэма цитируется по изданию [6]. Римскими цифрами обозначены книги поэмы.

- метонимии («throning helms / Appeared» [6; I];
- тавтологии («eyes / That sparkling blazed» [6; I], «temple ... Gaza's frontier bounds» ([6; I], выделено мною. – Е. Т.);
- градации («so soft And uncompounded is their essence pure»; «Not tied or manacled with joint or limb, / Nor founded on the brittle strength of bones, / Like cumbrous flesh» [6; I]; «O argument blasphemous, false and proud!» [6; V]);
- олицетворения (Земля «danced round by other heav'n's / That shine» [6; IX], «Silence accompanied» [6; IV]; в просторах Хаоса «For Hot, Cold, Moist, and Dry, four champions fierce / Strive here for mastr'y, and to battle bring / Their embryon atoms; they around the flag / Of each his faction, in their several clans, / Light-armed or heavy, sharp, smooth, swift or slow, / Swarm populous, unnumbered» [6; II]);
- стандартные словосочетания (фразеологизмы, «крылатые» выражения, идиомы): «with looks / Downcast» [6; I], «mother Earth» [6; I], «all but less than» [6; I], «hand in hand» [6; XII];
- аллитерации («As one great furnace flamed, yet from those flames / No light» ([6; I] выделено мною. – Е. Т.)).

Синтаксические приёмы «Потерянного рая» соответствуют традиционно эпическим. Поэма характеризуется обилием сложных распространённых предложений³. Стремление к обстоятельности, «раздолью» эпического повествования исторически призвано отличать поэму от «сжатости» эпической песни [9, с. 317]: «Forthwith (behold the excellence, the power / Which God hath in his mighty angels placed) / their arms away they threw, and to the hills / (For earth hath this variety from Heav'n / Of pleasure situate in hill and dale) / Light as the lighting glimpse they ran, they flew, / From their foundations loos'ning to and fro / They plucked the seated hills with all their load, / Rocks, waters, woods, and by the shaggy tops / Uplifting bore them in their hands: amaze, / Be sure, and terror seized the rebel host, / When coming towards them so dread they saw / The bottom of the mountains upward turned» [6; VI]. Кроме того, подобная развёрнутость – одна из примет техники построения текста поэтами барокко.

Распространённость предложений достигается не только за счёт использования вставных, придаточных и пояснительных конструкций, но также за счёт использования традиционных в эпосе

- полисинггента («About his chariot numberless were poured / Cherub and Seraph, Potentates and Thrones, / And Virtues, winged Spirits, and chariot winged» ([6; VII], выделено мною. – Е. Т.)),
- ассинггента («began / Through wood, through waste, o'er hill, o'er dale his roam» [6; IV]),
- нанизывания синонимов («Brass, iron, stony mould, had not their mouths / With hideous orifice gaped on us wide» [6; VI], «Pansies, and violets, and asphodel, / And hiacint» [6; IX]).

В поэме имеются *риторические вопросы* и *риторические восклицания*: «Who first seduced them to that foul revolt?» [6; I], «O name, / O sacred name of faithfulness profaned!» [6; IV], «Sight hateful, sight tormenting!» [6; IV]. Нередки случаи употребления *стыка*: «Others whose fruit burnished with golden rind / Hung amiable, Hesperian fables true, / If true, here only, and of delicious taste» [6; IV, с. 80], «and soften stony hearts / To pray, repent, and bring obedience due / To prayer, repentance, and obedience due, / Thought but endeavoured with sincere intent» ([6; III], выделено мною. – Е. Т.). Заметны *анафоры* и *эпифоры*: «spread / Their branches hung with copious fruit; or gemmed / Their blossoms: with high woods the hills were crowned, / With tufts the valleys and each fountain side, / With borders long the rivers» [6; VII], «Greatly instructed I shall thence depart, / Greatly in peace of thought» [6; XII]; «who shall go Before them in a cloud, and pillar of fire / By day a cloud, by night a pillar of fire» ([6; XII], выделено мною. – Е. Т.).

Наблюдаемые в поэме переносы (*enjambements*), участвовавшие в эпическом творчестве ещё в период перехода к письменной разновидности жанра, являются элементом общего процесса «стилистической дефольклоризации» эпоса [1, с. 112]. Они являются традиционной приметой книжного эпоса: «But God left free the will, for what obeys / Reason, is free, and reason he made right, / But bid her well beware, and still erect, / Lest by some fair appearing good surprised / She dictate false, and misingform the will / To do what God expressly hath forbid» [6; IX].

К числу стилистических приёмов, обусловленных общим движением эпической традиции, которое предполагает преодоление «сопротивления ... стиливого субстрата» [11, с. 259], относится отсутствие подлинных «формул». Свойственная поэме редупликация, проявляющаяся не только в воспроизведении сходных ситуаций, мотивов, описаний на протяжении текста, но и в «повторяемости и варьируемости всех элементов произведения» [1, с. 112] – нередко встречающееся явление в эпосах поздней стадии развития. Повторение отдельных слов, словосочетаний в пределах одной стихотворной строфы или фразы «Потерянного рая» – это не присущая технике устного эпоса необходимость, а скорее мильтоновская дань традиции: «Mine ear shall not be slow, mine eye not shut» [6; III]; «if I foreknew, / Foreknowledge had no influence on their fault, / Which had no less proved certain unforeknown» [6; III]; «So man, as is most just, /

³ Причём, это одна из особенностей мильтоновского стиля вообще. Т. Корнс находит в мильтоновском наследии множество предложений со ста и более слов [10].

Shall satisfy for *man*, be judged and *die*, / And *dying rise*, and *rising* with him *raise* / His brethren» ([6; III], выделено мною. – *E. T.*). То же можно сказать и о неоднократном введении повторяющегося обобщающего предложения после того или иного эпизода или речения («So sung they» [6; VII], «So spake the Son» [6; VI]; «So spake th' Almighty» [6; VII]), и о сходных конструкциях, предворяющих прямую речь персонажей («To whom the warrior angel soon replied» [6; IV]; «To whom thus Belial in like gamesome mood» [6; VI]; «To whom thus Eve, recovering heart, replied» [6; X]). Всё это – элементы поэтики реминисценций – «автореминисценции» [12, с. 192], сменившие собой поэтику формул ещё в вергилиевой «Энеиде». Они рассчитаны на совокупность ассоциаций, возникающих у знакомого с данной литературной традицией читателя.

Язык «Потерянного рая» имеет отклонения от требуемого «Поэтиками» «высокого», «благороднейшего» (Т. Тассо) стиля для произведений данного жанра. Так, с одной стороны, соответствующая грандиозности сюжета стилистическая «sublimity»⁴, «solemnity» [14, с. 39], «возвышенность» [15] поэмы достигается автором путём использования

– *архаизмов* («helms» [6; I], «pest» [6; I], «His end, and frustrate *thine*, shall he fulfil / His malice, and *thy* goodness bring to naught» ([6; III], выделено мною. – *E. T.*));

– *библейских реминисценций* из книги Откровений («infernal Serpent» [6; I], «fiery gulf» [6; I]) и из книги пророка Исайи («how fall'n! how changed» [6; I]);

– *переосмысленных заимствований* у своих великих предшественников. Так, фраза повествователя об Аде «*hore never comes*» [6; I] напоминает вывеску над дантовым *Inferno*.

С другой стороны, в поэме наблюдаются случаи употребления автором *прозаизмов* («I called and drew them thither / My Hell-hounds, to lick up the draff and filth / Which man's polluting sin with taint hath shed / On what was pure, till crammed and gorged, night burst / With sucked and glutted offal» [6; X], «I ... am now constrained / Into a best, and mixed with bestial slime, / This essence to incarnate and imbrute» [6; IX]) и *диалектизмов* («the purching air / Burns frore» [6; III]) [10, с. 118]. Такое расхождение с официальными рекомендациями обусловлено как самим представлением Мильтона о ближайшем адресате своего творчества – простом англичанине (а шире – каждом человеке), так и стремлением к простоте изложения великих истин: «I knew it would be hard to arrive at the second rank among the Latines, I apply'd my self to that revolution which Ariosto follow'd against the perwassions of Bempo, to fix all the industry and art I could unite to the adorning of my native tongue; not to make verbal curiosities the end, that were a toylsom vanity, but to be an interpreter and relater of the best and sugest things among mine own Citizens throught this land in the mother dialectic» [17, P. 811 – 812]. Кроме того, автор считал, что «*language is but the instrument conveying to us things usefull to be known*» [18, P. 369].

Как уже было замечено, в системе изобразительных средств поэмы проявляются элементы стилей эпохи – барокко и классицизма. Так же, как барочным авторам недостаточно одного сравнения для создания полноты и законченности образа, автору «Потерянного рая» требуется «нагромождение» [19, с. 188] одного сравнения на другое: «His Legions, angel forms, who lay entranced / Thick as autumnal leaves that strow the brooks / In Vallombrosa, where th' Etrurian shades / High overarched embow'r; or scattered sedge / Afloat, when with fierce winds Orion armed / Hath vexed the Red Sea coast, whose waves o'erthrew / Busiris and his Memphian chivalry, / While with perfidious hatred they pursued / The sojourners of Goshen, who beheld / From the safe shore their floating carcasses / And broken chariot wheels» [6; I]. Одно за другим нанизываются вопросительные предложения: «One fatal Tree there stands of Knowledge called, / Forbidden them to taste: knowledge forbid'n? / Suspicious, reasonless. Why should their Lord / Envy them that? Can it be death? And do they only stand / By ignorance, is that their happy state, / The proff of their obedience and their faith?» [6; IV]. Используются *концепты* и *оксюмороны*: «Terrestrial Heav'n» [6; IX], «imbosomed without» [6; III], «rebel king» [6; I]; «From man's effeminate slackness it begins» [6; XI], «Destruction with destruction to destroy» [6; X], «to have found themselves not lost / In loss itself» [6; I], «Where all life dies, death lives» [6; II], «hard be hardened, blind be blinded more» [6; III], «all good to me becomes / Bane» [6; IX].

Подобно тому, как поэзия его современников взаимодействовала с античной культурой, автор «Потерянного рая» употребляет предложения, построенные по технике латинского синтаксиса. Она допускает, в отличие от английской фиксированности, свободный порядок слов и инверсию [14, с. 45]: «They but now who seemed / In bigness to surpass Earth's Giant soon / Now less than smallest dwarfs, in narrow room / Throng numberless». Используются *грецизмы* и *латинизмы*: «Pandaemonium» [6; I], «instruct» (от лат. 'instruere') [6; I], «impious war» (от лат. 'bellum impium' [6; I]. Автор переделывает классические идиомы: «Better to reign in Hell, than serve in Heav'n» [6; I]. Зачастую сложные эпитеты поэмы построены по образцу знаменитых «гомеризмов»: «ever-burning» [6; I], «night-founded» [6; I], «goodliest trees» [6; IV], «birtright Son» [6; III].

⁴ Определение мильтоновского стиля английской критикой XVIII века. См.: [13].

В «Потерянном рае» употребляется отмеченная духом эпохи лексика. Так, встречается специальная лексика: «a second multitude / With wondrous art founded the massy ore, / Severing each kind, and scummed the bullion dross» [6; I]; «temple, where pilasters round / Were set, and Doric pillars overlaid / With golden architrave; nor did there want / Cornice or frieze with bossy sculptures grav'n» [6; I]. Одна из особенностей поэмы – авторское словотворчество: «Arch-Fiend» [6; I], «planet-strook» [6; X], «Work-Master» [6; III]. Характерная черта мильтоновских неологизмов – префиксы 'up-', 'un-': «upward» [6; I], «up-whirled» [6; III], «upgrown» [6; IX], «undazzled» [6; III].

«Потерянный рай» соотносится с традициями эпического творчества и в области стихосложения. «Белый стих», использованный автором в поэме, соответствует закреплённому в аристотелевской «Поэтике» представлению об эпическом стихе. Мыслитель древности определяет его так: «героический метр – самый устойчивый и веский» [20, с. 154]. Стих мильтоновской поэмы адекватен общей задаче эпического творчества – представлению мира во всей своей широте и многообразии: «Устойчивому и относительно однородному миру эпоса соответствует не только постоянный эпический фон, но и ритмико-музыкальный фон в виде размеренного стиха» [1, с. 113]. Поэтому, стих «Потерянного рая», основой которого является строка из десяти слогов без постоянного места цезуры, был способен одинаково передать всю сложность, неоднородность и цельность описываемого космоса: и картины просторов Вселенной, и вечность библейских истин, «и марш несметных полчищ, и неспешную беседу мудрецов, и страсти, темнящие разум человека» [19, с. 187].

Кроме того, необходимо учитывать языковую ситуацию Англии XVII века. Очевидно, что «Милтон не писал германским аллитерационным стихом или чем-то, что развилось непосредственно из него» [21, с. 158]. Подобно эпическому стихосложению, помогающему становлению национального литературного языка и отражающему как лингвистические, так и мировоззренческие особенности определённого региона конкретного исторического периода (гомеровский дактилический гекзаметр, аллитерационный стих древнегерманской эпической поэзии, ассонансированный текст «Песни о Роланде», четырёхударный дольник «Песни о моём Сиде», символические терцины Данте, изящная и простая октава Ариосто и т.п.), стих «Потерянного рая» соответствует общему настроению эпохи. В нём отражены и следование «парадигме», и одновременный поиск нового. Так, в предваряющих «Потерянный рай» замечаниях, автор реабилитирует нерифмованный стих, вспоминая Гомера, Вергилия, некоторых итальянских поэтов и лучшие образцы национальной трагедии, пытаясь вернуться к «ancient liberty» и освободиться от «troublesome and bondage of rhyming» [22] английской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М., 1986.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. / Г.В.Ф. Гегель. – М., 1971. – Т.3.
3. Шталь, И.В. Художественный мир гомеровского эпоса / И.В. Шталь. – М., 1983.
4. Тетерина, Е.Н. Трагическое и утопическое в жанровой парадигме «Потерянного рая» Мильтона / Е.Н. Тетерина // XVII век: между трагедией и утопией: Сб. научн. трудов. – Вып. 1. – М., 2004.
5. Чернозёмова, Е.Н. История английской литературы / Е.Н. Чернозёмова. – М., 2000.
6. Milton, J. *Paradise Lost* / J. Milton // Ed. with an Introduction and Notes by J. Leonard. – London, 2000.
7. Путилов, Б.Н. Героический эпос черногорцев / Б.Н. Путилов. – Л., 1982.
8. Палиевский, П.В. Внутренняя структура образа / П.В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в научном освещении. – Т.1. Образ, метод, характер. – М., 1962.
9. Хойслер, А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах / А. Хойслер. – М., 1960.
10. Corns, Th. *Milton's Language* / Th. Corns. – Oxford, 1990.
11. Плисецкий, М.М. О стилях героического эпоса различных эпох (поэтика как средство исторического приурочения эпических произведений) / М.М. Плисецкий // Основные проблемы эпоса восточных славян. – М., 1958.
12. Гаспаров, М.Л., Рузина, Е.Г. Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) / М.Л. Гаспаров // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / Отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1978.
13. Moore, L.E. *Beautiful Sublime: The making of «Paradise Lost»: 1701–1734* / L.E. Moore. – Stanford, California, 1990.
14. Lewis, C.S. *A preface to «Paradise Lost»* / C.S. Lewis. – London, 1941.
15. Аникст, А.А. Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай» // Милтон Дж. Потерянный рай. М., 1982.
16. Ricks, Chr. *Milton's grand style* / Chr. Ricks. – Oxford, 1979.
17. Milton, J. *The Reason of Church Government* / J. Milton // *Complete Prose Works of John Milton* / Ed. by M. Wolfe. – New Haven, London, 1953. – Vol. I.
18. Milton, J. *Of Education* / J. Milton // *Complete Prose Works of John Milton*. – Vol. II.

19. Самарин, Р.М. Творчество Джона Мильтона / Р.М. Самарин. – М., 1964.
20. Аристотель и античная литература // Отв. ред. М.Л. Гаспаров. – М., 1978.
21. Лорд, А.Б. Сказитель / А.Б. Лорд. – М., 1994.
22. Milton, J. The Verse // J. Milton Paradise Lost. – P. 1.

И.Л. ЗАБОГОНСКАЯ

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЙ КОНТЕКСТ В ИСТОРИКО-ГЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПИЛЯЦИИ ДЖ. МИЛЬТОНА «КРАТКАЯ ИСТОРИЯ МОСКОВИИ»: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В творчестве Джона Мильтона (1608–1674), знаменитого английского поэта, обособленное место занимает небольшой историко-географический трактат, в котором дается описание Московского государства и особенно его северо-восточных окраин. История создания этого произведения позволяет прояснить некоторые спорные вопросы относительно откровенно компилятивного характера «Краткой истории Московии» и интенций Мильтона, которого часто затем обвиняли в поверхностности и недостоверности материалов. Отчасти причину этих обвинений может объяснить факт редакторского «произвола» со сменой названия, в результате которого был значительно искажен первоначальный замысел.

По словам Р.Д. Бедфорда, одного из авторитетных западных мильтоноведов, где-то в начале 1670-х Милтон, очевидно осознавая приближение конца собственного пути, извлек на свет некоторые записи, сделанные им двадцатью или тридцатью годами ранее (исследователи до сих пор расходятся во мнениях относительно точной даты или хотя бы периода их создания). Этими записями были пять глав о России, к которым Милтон добавил «Предисловие» и отправил его вместе с рукописью издателю. Однако работа была издана лишь через восемь лет после смерти автора, в 1682 году. Задержка публикации, вероятно, объяснялась нежеланием редактора печатать произведение столь малое по объему в ожидании последующих работ, которые могли бы составить более-менее солидное издание [1]. Растущий интерес к России, о котором свидетельствовало появление в 1670-х многочисленных трудов о Московии, подтолкнул издателя к тому, чтобы самостоятельно опубликовать записки Мильтона под обширным названием: «A brief History of Moscovia: and of other less-known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay. Gather'd from the Writings of several Eye-witnesses. By John Milton. London, printed by M. Flesher, for Brabazon Aylmer in London at the Three Pigeons against the Royal Exchange. 1682». Собственно, авторское название звучало иначе: «Moscovia: Or, Relations of Moscovia, As far as hath been discover'd by English Voyages». Такая формулировка гораздо точнее отражала как идею, так и композицию книги, задуманной скорее как сборник документальных свидетельств, нежели художественное произведение как таковое [2, р. 640].

«История Московии» представляет собой краткое изложение или компиляцию фактов о российской топографии, регионах, климате, любопытных обычаях и особенностях образа жизни, правительстве и характере народа. Наряду с этой информацией в книге приводится краткий обзор основных событий политической истории России. Сам Милтон приложил список из 19 источников, послуживших основой для его труда, озаглавив его «Eyewitnesses, or immediate relaters of such as were»: «Имена писателей, на которых эти повествования были взяты, и которые все или сами были очевидцами, или передавали с рассказов очевидцев:

- Дневник Сэра Гега Уилоби.
- Рассказ Ричарда Ченслера.
- Таковой же Климента Адамса, со слов Ченслера.
- Заметки Ричарда Джонсона, слуги Ченслера.
- Свидетельство Протопотария.
- Два письма г-на Генриха Лена.
- Разные путешествия Дженкинсона.
- Саусам и Спаркс.
- Дневник Посланника Рандольфа.
- То же Сэра Еремея Бауса.
- Венчание Феодора, писанное Еремеем Горсеем.
- Путешествие в Печору Гордона из Гулля.
- Путешествие Вильяма Персглова в Печору.
- Путешествие Осии Логама.
- Гессель Герард.
- Из Перчаса часть III, книга 3:
- Повествования о России.
- У Перчаса 797 там же; 806 там же:

Посольство сэра Фомы Смиса,
Бумаги г-на Гаклюйта.
Янсоний» [3, с. 45].

Как установил Ю. Толстой, из них «одиннадцать находятся в 1-м томе Гаклюйтова сборника путешествий, семь напечатаны во 2-м и 3-м томах сборника Перчаса, девятнадцатое есть описание сэра Томаса Смита, напечатанное сперва отдельною книгою, а потом также вошедшее, впрочем в сокращении, в 3-й том Перчасова сборника»; следовательно, пособиями Мильтона оказываются, собственно говоря, только три книги. Сборники Перчаса включали истории путешествий и донесения английских послов, посетивших «отдаленные страны», в том числе и Россию. Мильтон заимствовал из них те, которые были изданы после смерти Перчаса во втором и третьем сборнике в 1626 году: «*Hakluyt's Posthumus or Purchas his Pilgrimes. Containing a History of the World in sea-voyages and lande-travels, by Englishmen and others, London, 1625, 1626*».

В своем «Предисловии» автор уточняет цель данного произведения, называя его экспериментом в написании географии страны, которая не будет ни слишком краткой, ни слишком длинной и сможет служить образцом для других: «Изучение Географии полезно и усладительно; но хотя некоторые географы довольно точно определили долготы и широты, они по большей части не соблюдали в своих трудах соразмерности в отношении других, также считающихся географическими, сведений, как то: обычаев, веры, правления и т. п. Некоторые из этих писателей неудовлетворительны по краткости и недостаточности своих известий, другие слишком пространны... это и подало мысль некоторым более ученым и рассудительным людям... написать целую Географию, сделать опыт описания одной страны, или двух, в виде образца, или примера, в предостережение других, могущих задумать в последствии цельное сочинение... Такие же рассуждения, много лет тому назад, послужили мне поводом к составлению в свободное время подобного опыта, и я начал с Московии, как с самой северной из Европейских стран, почитаемых образованными, и коей северные пределы были открыты Английскими путешественниками... Немалого труда стоило мне собрать воедино то, что было рассеяно по многим книгам и в разное время наблюдено очевидцами» [3, с. 1].

Б. Левальски в биографическом очерке о жизни Мильтона предположила, что «Московия» была начата в тот период, когда Мильтон преподавал географию студентам [4, р. 212]. В свою очередь А. Дюран тоже относит эту работу Мильтона к разряду «учебной литературы», обосновывая свое утверждение «бэконовским» способом представления информации, к которому Мильтон прибегнул в «Московии». Сначала вниманию читателя представляются наиболее общеизвестные маршруты, затем описания народов, менее известных маршрутов, эпизоды политической истории и, наконец, отчет о посольских миссиях в Москве за предыдущие столетия [5, р. 74]. Таким образом, роль Мильтона как автора сводилась к отбору отвечающего его педагогическим замыслам материала и его соответствующей композиционной организации, в то время как вся фактическая информация была заимствована из перечисленных источников практически без изменений.

В России книга Мильтона стала известна давно, но получила здесь не вполне однозначную оценку. Первым указал на нее М.П. Полуденский; изложив ее вкратце в 1860 году и приведя из нее отрывки, он замечает: «Мильтон сам не был в России, но сочинение его имеет значение по источникам, которыми он пользовался, потому что он имел в руках многие до сих пор неизданные реляции о России» [6]. Через несколько месяцев «Отечественные записки» напечатали полный перевод сочинения Мильтона, сделанный Е.П. Карновичем. В предисловии переводчик говорил, что книга Мильтона имела для англичан «особое значение: она представляла им полный сборник всех замечательных сведений, имевшихся в то время о России в английской литературе, так как Мильтон воспользовался решительно всем, что только было написано в ту пору о России его соотечественниками. Таким образом, книга Мильтона была как бы ученым результатом почти столетних, постоянных сношений России с Англией как дипломатических, так и торговых» [7].

Несколько лет спустя в «Чтениях в Обществе истории и древностей» (1874. – № 3. – с. 1 – 24) Юрий Толстой напечатал «Заметку по поводу статьи Полуденского»; мнение его о значении книги Мильтона резко отличалось от взглядов Полуденского и Карновича. Сочинение Мильтона, писал Ю.В. Толстой, «выбранное из сочинений многих очевидцев», как сказано в его подзаголовке, «выбрано чрезвычайно недобросовестно и было со стороны Мильтона не более как спекуляцией на современный ему вкус английских читателей, всегда интересовавшихся тем, что относилось до отдаленной Московии и еще более отдаленного Китая».

В 1875 году Ю. Толстой представил свой вариант перевода «Московия, или известия о Московии по открытиям английских путешественников, собранные из письменных свидетельств разных очевидцев; также и другие малоизвестные страны, лежащие на востоке от России до самого Китая, недавно в разное время открытые Русскими» (по изданию «Московия Джона Мильтона. М. Императорское общество истории и древностей Российских. 1875»). Этот вариант, по мнению Е. Замысловского, отличается «точ-

ностью и верною передачею подлинника». Позже это произведение отметил Р.М. Самарин [8], а И.И. Гарин подчеркивал его значение с культурологической точки зрения [9].

Труд Мильтона, однако, может быть не менее интересен для отечественного (белорусского) литературоведения, предлагая неоднозначную, на первый взгляд, трактовку одного из терминов. В заголовке главы IV, повествующей о престолонаследии московских князей и царей и нередко упоминающей Польшу, Милтон ссылается на хроники некоего «a Polack»: «Chapter IV. The Succession of Moscovia Dukes and Emperors taken out of their Chronicles by a **Polack** with some later Additions» [10]. Возникает вопрос – имел ли автор в виду «одного поляка» или «одного полочанина»? Российские переводчики в этом вопросе оказались на редкость единодушны.

В переводе М.П. Полуденского 1860 года заглавие выглядит следующим образом: «Престолонаследие Московских Князей и Царей, заимствованное из Русских летописей одним **Поляком**, с некоторыми дополнениями». Аналогичен и вариант Ю. Толстого 1875 года: «Последовательность Московских Великих Князей и Царей, заимствованная из летописей **Поляка**, с некоторыми позднейшими добавлениями». И в уже упомянутой «Заметке» годом ранее Ю. Толстой называет источник тех самых «русских летописей», ссылка на который присутствует в лондонском издании «Краткой истории Московии» 1929 года: «Все начало четвертой главы, судя по заглавию «Престолонаследие Московских Князей и Царей, заимствованное из *Русских летописей* одним **Поляком**, с некоторыми дополнениями», целиком взято из Гаклюйта (A briefe Treatise of the great Duke of Moscouia, his genealogie, being taken out of the *Moscovites manuscript* Chronicles, written by a **Polacke**, т. е., Краткое рассуждение о родословии Великого Князя Московского, взятое из рукописных *летописей Москвитян*, писанных одним **Поляком**)», и далее: «Известие это очевидно взято из Гаклюйтовой выписки из "*летописей*" **Поляка** ...».

Кроме того, в томе 9 сборника Р. Хаклита «Главные навигации» (The Principal Navigations, Voyages, Traffiques, and Discoveries of The English Nation) [11], помимо заимствованной Мильтоном хроники в томе 3 [12], встречается упоминание о некоем «**Polack**» как о польском посланце: «The Ambassadors of **Poland**, and for the state of Venice are not Ligiers as these two abovesaid. The said **Polack** is allowed 12. Frenche crownes the day during his abode, which may be for a moneth. Very seldome do the state of Venice send any Ambassador otherwise, then enforced of urgent necessity» [11].

Из последнего отрывка становится очевидным, что Милтон, вслед за первоисточниками, соотносил «Polack» с Польшей, то есть «поляком». Однако, граница Польши во времена Мильтона простиралась от Балтики до Черного моря [13]. А поскольку Д. Морган справедливо замечает, что Милтон во всех своих описаниях основывался на типично средневековой географической традиции [14, Рр. 135, 147, 153], вопрос об истинной национальной принадлежности хроникера-«Polack» необходимо переадресовывать к произведениям-первоисточникам, чтобы установить однозначные коннотации терминов. Ф. Аделунг в «Критико-литературном обозрении путешественников по России до 1700 года и их сочинений» (1848) [15], перечисляя источники мильтоновской Московии, упоминал среди прочих «Разказы Русскихъ, у Перчаса». Остается открытым вопрос об источнике самих этих хроник – а именно, какие конкретно «летописи Поляка» имел в виду сам Хаклит, и на какие «рассказы русских» ссылался сам Перчес [16]? В каком значении употреблялось в них слово «Polack(e)» и в каких вариантах?

Одновременно нужно обратиться и к этимологическим словарям, чтобы выявить первичные связи между лексемами «Полоцк», «полочанин», «поляк» и возможные варианты словоупотреблений в славянских летописях, чтобы проанализировать возможности референции понятий, связанных с Полоцком и Полоцким регионом, в тексте произведения.

Работа выполнена при поддержке республиканского фонда фундаментальных исследований по теме «Культура Полоцка и Полоцкого региона в контексте европейской культуры: история и современность».

ЛИТЕРАТУРА

1. Bedford, R.D. Milton Journeys North: A Brief History of Moscovia and Paradise Lost / R.D. Bedford // Renaissance Studies. V. 7. Issue 1, March. – Society of Renaissance Studies, Blackwell Publishing Ltd., 1993. – P. 71 – 85.
2. Gleason, J.B. The Nature of Milton's "Moscovia" / J.B. Gleason // Studies in Philology Vol. 61, No. 4, Oct. – North Carolina: University of North Carolina Press, 1964. – P. 640 – 649.
3. Толстой, Ю.В. Московия Джона Мильтона. М. Императорское общество истории и древностей Российских. 1875. – Интернет-ресурс: <http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Milton/frametext.htm>.
4. Lewalski, B.K. The Life of John Milton: A Critical Biography / B.K. Lewalski. – Wiley-Blackwell, 2002. – 816 p.
5. Duran, A. First and Last Fruits of Education: The Companion Poems, Epistola, and Educational Prose Works / A. Duran // A Concise Companion to Milton. – Chichester: John Wiley and Sons, 2007. – P. 61 – 77.

6. Полуденский, М.П. Русская история Мильтона // Русский вестник. – 1860. – Т. 26, № 8. – Кн. 2. – С. 533 – 545. – Интернет-ресурс: <http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Milton/pred.phtml?id=931>.
7. Карнович, Е.П. Краткая история Московии и других малоизвестных стран, лежащих на восток от России... / Е.П. Карнович // Отечественные записки. – 1860. – Т. 31, отд. 1. – С. 1 – 142.
8. Самарин, Р.М. Мильтон / Р.М. Самарин // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978.
9. Гарин, И.И. Пророки и поэты / И.И. Гарин. – М.: ИД "Терра". – Том 6. – 1992.
10. Milton, J. A Brief History of Moscovia and Other less known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay... To which are added other Curious documents / Ed. Pr. D.S. Mirsky. – London: Blackamore Press, 1929.
11. Hakluyt, R. The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation – Volume 9: Asia, Part II.
12. Hakluyt, R. The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation – Volume 3.
13. Gilbert, A.H. A Geographical Dictionary of Milton / A.H. Gilbert. – London: Oxford Univ. Press, 1919.
14. Early voyages and travels into Russia – Vol. 1. / Ed. D. Morgan. – London, 1886.
15. Аделунг, Ф. Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 года и их сочинений / Ф. Аделунг. – М.: Университетская типография, 1864. – 580 с.
16. Purchas his pilgrimage: or Relations of the world and the religions observed in all ages and places discovered, from the creation unto this present. In foure parts. This first containeth a theologicall and geographical historie of Asia, Africa, and America, with the ilands adiacent. Declaring the ancient religions before the floud ... With briefe descriptions of the countries, nations, states, discoveries. – London: Printed by William Stansby for Henrie Fetherstone, 1614.

Ю.В. Пономаренко

СИНТЕЗ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ И МОДЕРНИСТСКОЙ РОМАННЫХ СТРУКТУР В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ДЭНИЕЛ МАРТИН»

«Дэниел Мартин» (Daniel Martin, 1977) – самая реалистическая книга в творчестве Джона Фаулза [4, с. 127], «современная эпопея», тематически и стилистически соответствующая жанру реалистического романа с элементами социально-психологического романа, семейной хроники, автобиографического, университетского, производственного романов. Обращение к реалистическому роману, на наш взгляд, связано с попыткой писателя по-своему ответить на главный вопрос этого жанра: что такое реальность и как она соотносится с художественным миром произведения, как развернутым выражением авторского «Я». Эта задача решается Фаулзом с помощью характерной для его творчества двойной структуры текста, сочетающей в себе реалистическое и не-реалистическое начала. Таким способом Фаулз совмещает в романе два равноценных видения реальности: первый основан на представлении об объективном существовании окружающего мира, который познается человеком посредством данных ему природой инструментов, и соответственно, на базе научно обоснованных исторических, социальных и психологических закономерностей. Это видение реальности получило особенно широкое распространение в XIX веке. Но во второй половине XX века, эпохе «Дэниела Мартина», уже прочно утвердилась иная картина мира, в которой на смену позитивистской определенности приходит относительность, дискретность, многовариантность, и на смену реалистическому роману приходит роман о реальности, для которого характерно второе видение мира.

Своеобразие художественного мира «Дэниела Мартина» является результатом взаимодействия двух этих составляющих. В образной системе романа двойственность подхода к реальности соотносится Фаулзом с двумя аспектами древнеегипетской структуры человеческой личности: «ка» – «это как бы идеальное представление человека о своей собственной жизни. «Ка» может пережить смерть только вместе с телом этого человека. <...> «Ба» не привязано к телу. Оно тоже индивидуально, но после смерти соединяется с «ху» – это божественный дух, который не может принимать телесную форму. Но можно сказать, что «ка» и «ба» были способом смотреть на человека прежде всего как на отдельную особь... а потом – как на целое. <...> – Как смотрит художник. <...> – Как смотрит ученый. Как уникальный опыт. Как процесс. <...> ...древние <...> знали, что ни того ни другого в отдельности недостаточно» [11, с. 651, 652]. Она также воплощается в знаменитом позднем автопортрете Рембрандта в финальном эпизоде романа: «.. дата под рамой, но – неизбывное присутствие, настоящесть, вопреки времени, моде, языку общения... оплывшее лицо, старческие глаза в покрасневших веках – и неутолимое зрение провидца» [11, с. 796], – картина становится воплощенным миром Художника, обрамленным рамой исторической действительности.

Соответственно, вопрос о природе реальности решается Фаулзом одновременно с точки зрения ученого (реалистическая основа романа, социально-исторический аспект, герой как представитель поколения и эпохи) и с точки зрения художника (мифологическая основа романа, герой как творец личного мифа, в котором каждая часть социально-исторического плана имеет символическое значение). Но эти две реальности по отдельности не являются достаточными для Фаулза [9, с. 198] и в поисках истины он обращается к синтезу объективного и субъективного подхода. В своей взаимодополняемости реалистическая и мифологическая точки зрения формируют художественный мир романа как личный миф собственной жизни художника Дэниела Мартина, время от времени разрушаемый вторжением из мира социально-исторической реальности и пересоздаваемый своим творцом заново.

Реалистическое начало романа соответствует размышлениям Фаулза над важнейшими социально-нравственными проблемами современного английского общества и соотносится автором с объективной реальностью, в тексте оно реализуется с помощью черт нескольких разновидностей жанра реалистического романа. Им соответствует взаимодействие главного героя с разными типами микросреды на различных этапах жизненного пути: мир детства, мир университетских друзей, профессиональный мир, мир семьи. В романе возникают черты семейной хроники (в тексте описаны три поколения семьи Дэниела: его отношения с отцом, с женой и с дочерью), университетского романа в его английской версии, описывающей взаимоотношения между студентами и ставшей удачной моделью социальной структуры Великобритании (период студенческой жизни героя), и производственного романа (жизнь кинематографической среды).

Внутренние коллизии главного героя, а также его отношения со своим прошлым и историей своей страны соответствуют социально-исторической тематике и психологизму жанра реалистического романа, наиболее широко представленных в таких его разновидностях, как социально-исторический и социально-психологический романы. Так, в тексте значительное место занимают пространственные рассуждения автора о различных аспектах жизни общества, представленных в исторической перспективе. Временной период, который охватывает действие романа, соответствует реальному историческому времени с военных лет до конца 1970-х годов.

Многообразие персонажей романа организовано вокруг образа главного героя, что позволяет автору сделать обзор жизни двух поколений англичан второй половины XX века: отцов, чье детство приходится на военные годы, и их детей. Это вполне реальное общество, к которому относится сам Фаулз¹, перед нами судьба Англии и англичан, представленная в образах романа. Вопросы внутренней жизни Дэниела переключаются с общими для всего послевоенного поколения проблемами: стремительное изменение мира и жизненных ценностей, различная степень приспособляемости к новому мироустройству, потеря и поиск себя в новой реальности. По мнению И.М. Картузовой, «важное место в романе занимает анализ таких существенных для послевоенной Британии проблем, как перестройка национального самосознания англичан, вызванная крушением колониальной системы, проблема «английскости», проблема национальных корней, «малой родины», тема войны и ее последствий для английского общества [4, с. 131, 132].

Исторический контекст романа находится за пределами текста в сознании читателя, который становится незримым собеседником автора, частью авторского «мы». Роман включает читателя в продолжительную и подробную беседу о собственной истории и о том, кем стали англичане. Экскурсы в прошлое главного героя становятся экскурсами в прошлое страны. Текст дает исчерпывающие зарисовки жизни людей разных этапов периода, что позволяет вписать судьбы персонажей романа в конкретный исторический и социальный контекст. Психологизм романа соответствует реалистическому подходу к изображению уникального и в то же время типичного характера в неповторимых, но в то же время допустимых для эпохи обстоятельствах. Внутренняя жизнь героя и его взаимоотношения с людьми психологически разработаны и показаны в причинно-следственной взаимосвязи. Дэниел Мартин – это пример романного героя, неукорененного в мире, принадлежащего ряду образов, которым свойственно отчуждение от окружающего, бездомность, житейское странничество и духовное скитальчество [5, с. 107]. Дэниел Мартин на момент начала действия романа представляет собой англичанина в Голливуде, драматурга, пишущего киносценарии, человека, которого отвергли друзья юности за совершенный им низкий поступок, за плечами которого развод и трудности в отношениях с дочерью, перед нами человек, не имеющий Дома «в высоком смысле слова – как неустранимого бытийного начала и непререкаемой ценности» [13, с. 22]. Сложности взаимоотношений четырех друзей по университету, в будущем двух супружеских пар (Дэн и Нэлл, Энтони и Джейн) представлены в романе в тончайших нюансах, позволяющих получить полное представление о внутренней противоречивости и тенденциях развития каждого из характеров и их отношений. Разветвленная система персонажей, выстроенная вокруг образа главного героя, позволяет автору представить широкий спектр его психологических движений и мотиваций. Таким образом, перед

¹ Об автобиографичности романа см. [1, p. 47, 114].

нами реалистическая панорама жизни английского общества второй половины XX века, показанная в автобиографии одного англичанина. Фаулз в «Дэниеле Мартине» исследует меняющийся внутренний мир героя в его связи с собственным прошлым и историей современного ему общества, используя жанровые возможности социально-психологического, социально-исторического и других жанровых разновидностей реалистического романа.

Реалистический уровень произведения выполняет функцию «рамы с проставленной датой», в которую вставлен «автопортрет художника», то есть соответствует объективной реальности, «омывающей» остров личного мифа, под которым мы подразумеваем субъективное видение главным героем собственной жизни. Оно противопоставлено в романе объективной действительности и в соответствии с концепцией «ка» является идеальным представлением человека о собственной жизни и месте в мире. Соотношение реалистического и мифологического планов показывает временная структура романа, которая имеет следующие особенности: сочетание цикличности и линейности, прерывность и смешение прошлого, настоящего и будущего, эпичность повествования, что свидетельствует о присутствии мифа в художественном мире произведения. Цикличность временной структуры связана с сюжетом романа, основанном на комплексе мотивов древней эпопеи: «исчезновение – поиск – нахождение», повествующем о возвращении к утерянной ранее целостности, единству с иной ипостасью себя. Произошедшие в ходе истории изменения в жизни общества преломляются в индивидуальном сознании Дэниела Мартина символически, превращая одного из многих в героя, восстанавливающего миропорядок и утраченную целостность в пределах своей собственной судьбы. Замкнутое мифологическое время поглощает в романе время историческое, заключая его в рамки одной человеческой жизни, в данном случае Дэниела Мартина. Цикличность истории в мифологическом времени дает надежду на возвращение утраченной целостности всему обществу.

На прерывность времени в романе обращает внимание Т.В. Федосова: «Произведение состоит из постоянных возвратов из настоящего в прошлое и наоборот. Эти возвращения даны как в форме воспоминаний героя, так и в форме непредвзятых ретроспекций от третьего лица»; этот же исследователь пишет о смешении прошлого, настоящего и будущего в тексте: «временная перспектива романа постоянно перемещается, <...> иногда трудно разобраться, какой период описывается автором» [12, с. 118]. На смешении времен указывал и С. Лавдэй, который демонстрирует на отрывке текста, что на протяжении не слишком пространного отрезка главы Фаулз может писать в прошедшем, настоящем и будущем времени [2, р. 106].

С помощью таких черт мифического времени как цикличность и прерывность автор создает «зону» мифа. Поскольку образы автора и главного героя в тексте не всегда различимы, личный миф Дэниела Мартина одновременно является художественной реальностью, сотворенной автором. Т.В. Федосова пишет: «Писатель подчеркивает, что он – творец произведения и волен распоряжаться всем по своему усмотрению» [12, с. 111], в том числе временем. Как произведение, текст, в данном случае, может рассматриваться судьба автора. В.П. Руднев пишет: «Мифологическая стадия сознания – это стадия досемiotическая. Знак здесь равен денотату, высказывание о действии – самому действию, часть – целому и т.д.» [7, с. 26]. Поэтому прожить жизнь – то же самое, что написать о ней роман, а написать роман – значит трансформировать реальность. Внутренний поиск Дэниела Мартина заключает в себе надежду для целого поколения, его судьба – знак безнадежной погруженности в прошлое всей страны, его победа и обретение целостности – указание пути к спасению для каждого. Частная жизнь Дэниела Мартина равна в романе пути самосознания английского общества и человечества в целом.

В.П. Руднев, исследуя концепцию времени Блаженного Августина, дает определения понятий энтропийного и телеологического времени [7, с. 27], соответствующих паре времени профанного и сакрального. Энтропийное время – это время града земного, время дьявола, утраты смысла, потери целостности, время объективной реальности. Телеологическое время – это время Града Божьего, сосуществования и накопления смыслов, время текста. Телеологическое время текста соответствует памяти Дэниела Мартина, текстом романа становится то, что в ней происходит. Эта концепция времени реализуется, во-первых, в противопоставлении изображенного мира действительности (энтропийное время) и текста автобиографического романа (телеологическое время). Во-вторых, она реализуется в противопоставлении объективной реальности и зоны памяти. Так, С. Лавдэй считает, что в основе временной структуры романа две формы человеческого опыта: интенсивное и непосредственное восприятие реальности, выраженное незавершенным настоящим, и столь же интенсивное усилие памяти, которая обрабатывает плоды этого восприятия, выраженное прошедшим [2, р. 107]. В-третьих, эта концепция согласуется с идеей «цельного взгляда», которую считает главной философской идеей романа А.А. Пирузян: «Увидеть все целиком; иначе – распад и отчаяние» [10, с. 7]. По мнению исследователя, «стремление героя ощутить себя частью мироздания и осознать свое место в сложном взаимоотношении времени и истории» продиктовано поиском целостности [6, с. 15], которой соответствует телеологическое время, противопоставленное раздробленности и обособленности энтропийного времени действительности. Напомним, что

первое соотносится в исследовании В.П. Руднева с Градом Божьим, а последнее – с земным градом и дьяволом. В словах Энтони во время последней встречи с Дэниелом мы встречаем то же сравнение: «Бог для меня – по-прежнему неразрешимая загадка. А вот с дьяволом – полная ясность. <...> Он не видит целого» [11, с. 235].

Трагическая непреодолимость обособленности индивидуума от реальности мира является предметом рассмотрения в модернистском романе первой трети XX столетия, примером модернистской реакции на данную проблему в романе является самоубийство Энтони как последняя попытка сознательного противостояния неизбежному распаду. Фаулз предлагает свое видение проблемы соотношения индивидуальности и целого. Идея культурной памяти, присутствующей в сознании человека и наполняющей течение его будней символическим значением, характерная для модернистского романа, в «Дэниеле Мартине» приобретает новое значение: сознание человека и Художника является не только носящим миф как некую матрицу, но и мифотворящим, то есть сакрализующим действительность: «Миф напоминает нам, что воспринимаемая линейность есть на самом деле цикл» [3, с. 43]. На наш взгляд, в версии Фаулза, художественное сознание именно в своей субъективности содержит возможность преодоления распада, линейности времени – «статичного восприятия времени, свойственного цивилизации» [3, с. 43].

Время субъективного сознания соответствует в романе времени мифа. Так, Б. Уорф писал: «Если мы сделаем попытку проанализировать сознание, то найдем не прошлое, настоящее и будущее, а сложный комплекс, включающий в себя все эти понятия. <...> В нашем сознании соединены чувственная и нечувственная стороны восприятия. Чувственную сторону – то, что мы видим, слышим, осязаем – мы можем называть the present (настоящее), другую сторону, обширную воображающую область памяти – обозначить the past (прошлое), а область веры, интуиции и неопределенности – the future (будущее)» [8, с. 148].

Фрагментарная структура романа с произвольными обращениями автора к различным по времени эпизодам из жизни героя создает эффект калейдоскопа, однородности фрагментов реальной действительности, всплывающих воспоминаний, и «будущего в прошедшем», что соответствует изображению субъективного сознания с помощью художественного приема модернистского романа, «потока сознания». Временная структура романа подверглась также влиянию концепции времени «абсолютного идеализма». «Абсолютный идеализм» – модное в начале XX века в Англии философское направление (представители: Бредли, Александер, Мак-Таггарт, Данн), которое доказывало, что «ноуменально времени вообще не существует, а иллюзия времени возникает в статичном мире из-за непрерывного изменения внимания наблюдателя» [7, с. 30].

В романе мы видим два способа изменения внимания наблюдателя: изменение его местоположения в пространстве (действие романа происходит «от Калифорнии до Дорсета и от Оксфорда до Сирийской пустыни» [2, р. 103], что соответствует перемещениям главного героя, обусловленным его жизненными коллизиями и рабочей необходимостью) и «серийность» наблюдателя. Особое влияние на культуру XX века оказала концепция Джона Уильяма Данна о серии наблюдателей, изложенная им в нашумевшей в 20-е годы XX века книге «Эксперимент со временем». В романе мы видим серию наблюдателей: наблюдателем 1 является герой романа Дэниел Мартина, условно названный Саймон Волф, автор романа Дэниел Мартин является наблюдателем 2, он, в свою очередь, герой романа Джона Фаулза, наблюдателя 3, имя последнего зашифровано в виде анаграммы в имени наблюдателя 1 Саймона Волфа. То есть перед нами замкнутый круг наблюдателей. У этой серии наблюдателей есть две особенности: наблюдатель 2, то есть Дэниел Мартин, пишущий роман о Дэниеле Мартине, раздваивается, второй его ипостасью становится Джейн Макнил, которая пишет несколько глав этого романа. Вторая особенность в замкнутости серии – цепочка наблюдателей не доходит до Бога, Абсолютного наблюдателя, как это было предусмотрено концепцией «абсолютного идеализма», но замыкается на себе. На наш взгляд, причиной этого является отношение Фаулза к «идее Бога»: «За нами никто не наблюдал. Никто не стоял у окон. Театр был пуст» [10, с. 733]. Сочетание всех перечисленных аспектов времени в рамках одного художественного мира объясняет сложность однозначной интерпретации такой многоуровневой структуры как «Дэниел Мартин» и позволяет различить проявления реалистического и мифологического начал в тексте.

Последнему соответствует зона личного мифа главного героя, то есть собственно повествование романа. Дэниел Мартин пишет роман о своей судьбе, творит его собственной жизнью. Но реалистическое начало романа обеспечивает присутствие в тексте объективной реальности, периодически врывающейся в идиллию представления героя о себе и мире: «Дэн стремился замкнуться, отгородиться от внешнего мира. Мир внутренний, живой и яркий, отчасти созданный одним его воображением, отчасти – измененной воображением реальностью, в котором он жил с самого детства, теперь полностью вступил в свои права. <...> Этот мир все меньше и меньше допускал постороннее вмешательство, не терпел отвлечений и яростно противостоял незаконному захвату своих территорий» [11, с. 204]. Моментами таких прорывов в идеальное представление о собственной судьбе являются: бомбежка и попавшие под ножи кролики во время жатвы, труп женщины в камышах во время речной прогулки с Джейн, роман Каро с

Барни, самоубийство Энтони. Иллюзорность личного мифа героя разрушается вторжением внешних сил, объективной реальности. Разрушение идиллии в основном связано с трагическими событиями и возвращает Дэниела к действительности. Целостность восприятия может быть достигнута через гармонию объективности и субъективности, целого и части, общества и индивидуальности.

Мифологическое начало в романе реализуется в жанровых особенностях модернистского романа. На это указывает мифологическая основа сюжета, время мифа, тема отчуждения индивидуума от окружающего мира и исследование внутреннего мира человека искусства, актуальная для модернизма концепция времени и художественный прием «потока сознания». В романе также присутствует трагическое мироощущение, характерное для модернистской концепции мира, но со значительной поправкой: разобщенность и отчуждение не являются непреодолимыми, возвращение к целостности возможно, как и существование объективной реальности.

В целом, по нашему мнению, роман Фаулза «Дэниел Мартин» представляет собой синтез реалистической и модернистской романских структур, соответствующих реалистическому и мифологическому началам романа, что позволило автору создать целостное описание реальности в единстве объективного и субъективного подходов, а также дало возможность обсуждения широкого круга вопросов, актуальных для современного человека и художника: таких, как природа реальности, личность и история, личность и искусство, проблема памяти и преодоления прошлого, а также ряд специфических проблем современного Фаулзу британского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Conversation with John Fowles / Ed.by Dianne L. Vipond. – Jackson: University press of Mississippi, 1999. – 248 p.
2. Loveday, S. The Romances of J. Fowles / S. Loveday. – London: Macmillan, 1985. – 275 p.
3. Ващенко, А.В. Суд Париса: сравнительная мифология в культуре и цивилизации. Спецкурс / А.В. Ващенко. – М., 2008. – 80 с.
4. Картузова, И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис...канд. филол. наук: 10.01.03 / И.Б. Картузова. – СПб., 2006. – 113 с.
5. Кожин, В.В. Роман – эпос нового времени / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М.: ИМЛИ РАН СССР, 1964. – 118 с.
6. Пирузян, А.А. Творчество Дж. Фаулза. Диалог с литературной традицией / А.А. Пирузян // Вестник ереванского университета, 1988. – № 2.
7. Руднев, В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста / В.П. Руднев. – М, 2000. – 168 с.
8. Уорф, Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку / Б.Л. Уорф // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 2, – М., 1962. – 202 с.
9. Фаулз, Д. Аристос / Д. Фаулз; пер. с англ. Н. Роговской. – СПб., 2003.
10. Фаулз, Д. Волхв / Д. Фаулз; пер. с англ. В.Н. Кузьминского. – СПб., 2005.
11. Фаулз, Д. Дэниел Мартин / Д. Фаулз; пер. с англ. И.М. Бессмертной. – М., 2004.
12. Федосова, Т.В. Темпоральная структура текста как компонент идиостиля автора: На материале произведений К. Воннегута и Дж. Фаулза. Дис...канд. филол. наук: 10.02.04 / Т.В. Федосова. – Горно-Алтайск, 2005. – 207 с.
13. Хализев, В.Е. Теория литературы: учеб. пособие; 5-е изд., испр. и доп. / В.Е. Хализев. – М., 2009. – 215 с.

А.С. КОНОНОВА

АВТОБИОГРАФИЗМ В РОМАНЕ ДЖЕЙН ОСТЕН «РАЗУМ И ЧУВСТВА»

Творчество английской писательницы Джейн Остен является достаточно хорошо изученным в зарубежном литературоведении, однако отдельные его аспекты требуют дополнительного внимательного изучения, как, например, то, каким образом биография автора отразилась в созданных ею произведениях. Многие ее романы можно по праву назвать автобиографичными. Подобное исследование позволит получить подробную информацию о жизни писательницы и существенно обогатит литературоведческий анализ ее творчества.

Роман «Разум и чувства» («*Sense and Sensibility*») считается первым серьезным завершенным произведением Джейн Остен. Опубликованный в 1811 году, он стал первой известной публике работой писательницы, которая, тем не менее, как и все остальные ее работы, была анонимной (первое свое опубликованное произведение Остен подписала словами «*by a Lady*» – «*Написано леди*» или «*Сочинение дамы*», а все последующие вместо указания имени автора публиковались с пометкой «*От автора...*» (далее

следовало название предыдущего опубликованного романа)). Первый вариант романа, написанный, предположительно, в 1797 году [1], назывался «*Элинор и Марианна*» и был, скорее всего, не только первой опубликованной, но и, судя по ее письмам и дневникам, вообще первой работой писательницы. Остен тщательно работала над романом: первый вариант, который представлял собой модный и распространенный в ту эпоху роман в письмах (переписка велась между двумя сестрами-главными героинями) был переработан несколько раз, и даже после первой публикации писательница внесла некоторые коррективы в содержание, после чего роман был переиздан.

Основная тема данного романа – отношение к превратностям судьбы двух главных героинь, которые, будучи сестрами, тем не менее, абсолютно не похожи друг на друга. Элинор, старшая сестра, являет собой воплощение разумности, в то время как младшая сестра, Марианна, настолько чувствительна, что не может (и не старается) справиться со своими бурными эмоциями. Обе сестры переживают одну и ту же трагедию – потерю любимого человека. Возлюбленный младшей оказывается беспринципным негодяем, предпочтя Марианне богатую наследницу, а возлюбленный старшей оказывается давно связанным словом с ничем не примечательной особой, на которой, тем не менее, обязан жениться, соблюдая обещание. Но несмотря на схожесть ситуации, в которой оказались сестры, ведут они себя совершенно по-разному. Старшая, заботясь о чувствах матери и сестры, а также своего возлюбленного, старается быть как можно более сдержанной, не показывать своих переживаний, в то время как младшая не пытается скрыть свои страдания, тем самым мучая себя и всех окружающих, более того, она считает своим долгом как можно более бурно выражать эмоции. Вот, например, как ведет она себя при первой разлуке с возлюбленным: «*Marianne would have thought herself inexcusable, had she been able to sleep at all the first night after parting from Willoughby*» [2, p. 80] («*Марианна не простила бы себе, если бы смогла хоть на минуту уснуть в первую ночь разлуки с Виллоуби*» (здесь и далее перевод мой. – А. К.)). К концу повествования младшая сестра, приобретя жизненный опыт, признает, что чрезмерная чувствительность – отнюдь не свидетельство глубины чувств, а бурные проявления эмоций могут принести только еще большие страдания. Старшая же сестра в конце концов разрешает себе более открытые проявления чувств, настолько, однако, чтобы это не противоречило ее обычной разумности – Джейн Остен удалось показать характеры в их развитии, хотя этот роман и нельзя назвать лучшим произведением писательницы.

С точки зрения исследователя, данный роман представляет значительный интерес не только и не столько своим психологизмом, сколько тем, что может стать источником сведений о личном опыте, взглядах и условиях жизни писательницы. Дело в том, что Джейн Остен не позволяла себе писать о том, что находилось за пределами ее жизненного опыта, и никогда не описывала в произведениях незнакомых реалий. С учетом этого любое ее произведение, а особенно первый серьезный и законченный роман (так как собственно писательский опыт был еще слишком незначителен, она еще не научилась скрывать свое присутствие в повествовании с помощью литературных приемов) предоставляет уникальный материал для изучения опыта и взглядов Остен, в том числе литературных.

После внимательного анализа нам удалось вычленил несколько аспектов в романе, которые свидетельствуют о наличии в нем уникального опыта, присущего данной писательнице.

Первая параллель, которую можно провести между содержанием романа и биографией писательницы – это прежде всего то, что у сестер-главных героинь такие близкие и доверительные отношения, что не может не напомнить отношения Джейн Остен с собственной сестрой Кассандрой – сестры были неразлучны на протяжении всей жизни, доверяли друг другу все тайны, переживали друг за друга. Открытым остается лишь вопрос о том, можно ли считать каждую сестру в романе воплощением одной из сестер Остен, или писательница просто изобразила модель сестринских отношений, повторяющую ее собственные, безотносительно характеров изображенных героинь. В пользу последнего говорит то, что Кассандра всегда воплощала разумное начало (ведь это именно она посмертно решила уничтожить большинство писем писательницы), но и воспоминания родственников и современников о Джейн Остен чаще всего позволяют сделать вывод о том, что она не уступала в разумности и сдержанности своей сестре. Вот, например, как характеризуют характер Джейн в начале ее жизни в Чотоне (примерно 1809–1810 годы, когда роман «*Разум и чувства*» не был опубликован) исследователи ее творчества: «*Hers was a mind well balanced on a basis of good sense, sweetened by an affectionate heart, and regulated by fixed principles...*» [3, p. 196] («*Ее ум опирался на здравый смысл, смягчался любящим сердцем и управлялся четкими принципами*») – описание, очень напоминающее характер Элинор, «разумной» героини романа Остен. Конечно, можно сказать, что для характера тридцатипятилетней женщины, которой являлась в это время писательница, такое описание более типично, чем для молоденькой героини романа Элинор, так что возможно, что взгляды Остен претерпели значительные изменения с приобретением жизненного опыта, то есть что Остен – это повзрослевшая Марианна из «*Разума и чувств*», научившаяся контролировать эмоции. Однако если обратиться к воспоминаниям современников о молодости самой Остен, можно опровергнуть такое предположение. Вот, например, как отзывается о двенадцатилетней Джейн ее кузина Филадельфия в письме к тетушке в июле 1788: «*The youngest [Jane] is very like her brother Henry, not at all*

pretty and very prim, unlike a girl of twelve» [4, p. 33 – 34] («Младшая [Джейн] очень похожа на своего брата Генри, совсем не красива и чопорна, не скажешь, что это двенадцатилетняя девочка»).

Таким образом, в данном романе влияние биографии Джейн Остен сказалось в том, что она перенесла модель крайне важных для нее и успешных сестринских отношений из собственной, реальной жизни в произведение, о чем свидетельствует также непосредственно высказывание самой писательницы, сделанное от первого лица в финале романа: «...among the merits and the happiness of Elinor and Marianne ... that though sisters, and living almost within sight of each other, they could live without disagreement between themselves...» [2, p. 374] («Среди других достоинств Элино́р и Марианны [было и то] что, живя практически в соседних домах, они могли ужиться без ссор и размолвок») – что очень напоминает жизнь самой писательницы, с той лишь разницей, что с сестрой они всю жизнь прожили не в соседних домах, а под одной крышей.

Еще одно сходство между жизнью героини романа и собственной жизнью писательницы можно найти в том, что после смерти отца Остен вместе с матерью и сестрой была вынуждена покинуть Бат и поселиться спустя некоторое время в Чотонском коттедже, любезно предоставленном в их распоряжение братом писательницы. Роман же «Разум и чувства» начинается с описания смерти мистера Дэшвуда и ее последствий для его жены и трех дочерей. Одним из таких последствий была необходимость покинуть имение Норленд-парк, принадлежавшее теперь старшему сыну покойного от первого брака, и переехать в Бартонский коттедж – ситуация во многом сходная, с той лишь разницей, что героиням романа жилище было предоставлено неким дальним родственником миссис Дэшвуд. В то же время, возможно, что писательница намеренно ввела в повествование именно дальнего родственника, представив его благодетелем семейства Дэшвуд, так как родной брат писательницы Эдвард Найт (Остен), предоставивший свой коттедж вдове мистера Остена, был усыновлен и воспитан семьей богатых родственников и практически не общался ни с родными родителями, ни с сестрами и братьями. Таким образом писательница могла тонко намекнуть на собственные отношения с братом, который, несмотря на кровное родство, не питал родственных чувств к семье, считая родными людьми благодетелей, обеспечивавших его.

К сходствам между событиями биографии писательницы и фактами созданного ею произведения можно также отнести описание чувств и отношения семьи возлюбленного старшей сестры Эдварда к его предполагаемому увлечению Элино́р. Так, например, сестра Эдварда, жена сводного брата Элино́р, подозревая у своего брата наличие привязанности к Элино́р, реагирует, по описанию автора, следующим образом: «...it was enough ... to make her uneasy; and at the same time ... to make her uncivil», («...этого (подозрений) было достаточно, чтобы она начала беспокоиться, и в то же время... достаточно, чтобы она забыла о правилах приличия) а также не преминула предупредить, что их мать, женщина весьма властная, настаивала на том, «...that both her sons should marry well, ...and of the danger attending any young woman who attended to draw him in...» [2, p. 20 – 21] («...оба ее сына должны жениться удачно, ... и об опасности, подстерегавшей любую молодую особу, которая попытается женить их на себе»). В результате Эдварда пытаются всеми силами удержать подальше от Элино́р, и его мать употребляет на это все свое влияние, что, в принципе, нетрудно, так как Эдвард, являясь младшим сыном, не может рассчитывать на значительное наследство, а лишившись расположения матери, может лишиться и финансовой поддержки, и наследства вообще. Далее пренебрежительное отношение семьи Феррас к Элино́р подчеркивается поведением матери Эдварда во время личной встречи, когда миссис Феррас держится высокомерно и почти невежливо. И, наконец, после того, как становится известно о помолвке Эдварда и Люси Стилл, которая значительно ниже по происхождению, чем Элино́р, и гораздо менее состоятельна, миссис Феррас милостиво сообщает, что помолвку Эдварда с Элино́р она бы рассматривала как «the least evil of the two...» («меньшее из двух зол...»), и даже что с таким «злом» она «...would be glad to compound now for nothing worse» [2, p. 290] («рада была смириться...»).

Сходство с биографией писательницы здесь можно проследить в том, что она сама испытала подобное отношение со стороны семьи возлюбленного [6, p. 112]. В 21 год Остен влюбилась в племянника соседей, Тома Лефроя, но поскольку ни он, ни она не могли рассчитывать на получение достойного содержания, так как семья Остен не была богатой, а Том Лефрой финансово зависел от двоюродного дяди, и, потеряв это расположение, рисковал остаться без средств к существованию (практически прямая параллель с положением Эдварда Ферраса). Поэтому семья Тома, заметив растущую привязанность между молодыми людьми, хотя и не проявляла особенной неучливости по отношению к Джейн и ее семье, постаралась как можно скорее отослать его в город, подальше от Джейн. Косвенным подтверждением того, что писательница перенесла собственный опыт переживаний первой любви в произведение, можно считать и то, что анализируемое произведение было создано незадолго до 1795 года, в который произошли описываемые события, и после этого Остен его изменяла и дополняла, и вполне возможно, что одним из изменений и было введение в повествование этого, особенно взволновавшего ее, эпизода жизни.

Опыт, полученный Остен из жизни в семье, проявляется в разговоре Элино́р и мисс Стилл о судьбе возлюбленного первой, Эдварда: мисс Стилл уверена, что ему никогда не получить приход, даже если

он примет сан [2, p. 99]. Джейн Остен, будучи дочерью приходского священника, несомненно, знала, что место настоятеля прихода, каким являлся и ее отец, передавалось по наследству либо покупалось, а поскольку у Эдварда не было состояния, само собой разумелось, что ректором (настоятелем прихода) ему не стать. Для Джейн Остен это разумелось само собой именно благодаря особенностям ее биографии, поэтому она не сочла нужным давать какие-либо пояснения читателю по этому поводу.

Как было сказано выше, Джейн Остен провела некоторое время в визитах к родственникам, в том числе лондонским [7], к тому же с представителями высшего общества Лондона она имела возможность познакомиться в Бате, бывшем излюбленным местом отдыха знати, что также не могло не найти своего отражения в произведении, значительная часть событий которого происходит именно в Лондоне. Так, например, Эдвард Феррас, возлюбленный Элинора, рассуждая о выборе профессии, упоминает «...*молодых людей, подвигающихся в Темпле*» [8, с. 124]. Темпл – это название двух лондонских «Судебных корпораций» того времени, о чем писательница была осведомлена и, соответственно, могла с полным правом упоминать в собственном произведении. Более того, имея опыт жизни в лондонском обществе, где, несомненно, сталкивалась с молодыми людьми, избравшими своей профессией юриспруденцию, она иронично замечает, что, хотя юриспруденция признается благородным занятием, эти самые молодые люди могут похвастаться только тем, что они «...*made a very good appearance in the first circles, and drove about town in very knowing gigs*» [2, p. 99] («...*эффектно вошли в высшие круги света и разъезжали по городу в очень заметных кабриолетах*»). В данном случае писательница перенесла в произведение собственный опыт светской жизни, почерпнутый в Лондоне либо при общении с представителями лондонской знати в других городах, и наделила собственным опытом своих героев.

Остен, возможно, не совсем хорошо знавшая Лондон сама, тем не менее, исторически достоверно воспроизводила некоторые детали, связанные с проживанием героев романа в этом городе. Так, например, полковник Брэндон упоминает некую «*книжную лавку на Пэлл-Мэлл*» [8, с. 202] – известно, что Пэлл-Мэлл – это улица в центральной части Лондона, на которой расположены известные клубы, и Остен, имея опыт светской жизни, совершенно правомерно «*отправила*» именно на эту улицу полковника Брэндона, занимавшего достаточно высокое положение в обществе. Далее писательница упоминает «*магазин Грея на Секвилл-стрит*» [8, с. 220] – ювелирный магазин, в котором Элинора встречает старшего мистера Ферраса, и в котором сама писательница вряд ли бывала, во-первых, потому, что посещала в основном лондонские балы, не живя в Лондоне подолгу, а во-вторых, из-за достаточно скромного дохода ее семьи. В то же время ее нельзя упрекнуть в недостоверности, так как известно, что в таких случаях Остен, будучи очень точной и внимательной к деталям, прибегала к помощи календарей и справочников. И в самом деле, в ежегоднике за 1800 год есть упоминание фирмы «*Грей и Констебль, ювелиры, Секвилл-стрит, 41, Пикадилли*» [9, с. 742]. В данном случае писательница также воспользовалась собственным опытом и знаниями (хотя, возможно, и приобретенными не непосредственно из знакомства с городом, а только из ежегодника), чтобы сделать произведение более достоверным, а героев – более реальными и живыми. В один ряд с предыдущими упоминаниями Лондона можно также поставить и упоминание музыкального театра Друри-Лейн [2, p. 323], в коридорах которого Виллоуби узнал о болезни Марианны от одного из их общих знакомых. Остен, несомненно, имея некоторый опыт посещения подобных мест, и самого этого театра в частности [10], резонно посчитала, что читателя не удивит то, что представители высшего общества делятся новостями именно в коридорах этого театра, посещение которого не роняло их достоинства в глазах окружающих и было привычным светским развлечением. Таким образом в произведении нашел отражение образ и стиль жизни самой Джейн Остен и ее семьи, не понаслышке знавшей особенности общения и времяпрепровождения высших кругов лондонского общества.

В данном произведении можно найти более мелкие, менее явно бросающиеся в глаза детали, которые, тем не менее, также являются отражением жизненного опыта писательницы, детали, продиктованные исторической эпохой, в которую Остен жила сама и поместила своих героев. Например, в одном из эпизодов романа, сразу после прибытия двух сестер в Лондон, Марианна пишет кому-то, скрывая адреса от сестры. Элинора, однако, догадывается, что письмо предназначено Уиллоуби, так как Марианна приказывает слуге «...*to get this letter conveyed for her to the two-penny post*» [2, p. 155] («...*отправить письмо с двухпенсовой почтой*»). Этот эпизод, на первый взгляд незначительный, передает опыт жизни писательницы в Англии того времени. Дело в том, что во времена писательницы письма оплачивались адресатом, и ее размер зависел во многом от расстояния и от количества страниц. В пределах же Лондона существовала своя, особая почтовая служба, и оплата писем внутри города была унифицирована, с конца XVIII века она составляла два пенса [11].

Похожим отражением особенностей жизни Англии, а значит, в некоторой степени и жизни самой писательницы, можно назвать замечание, сделанное Эдвардом Феррасом в уже упомянутом выше рассуждении о профессиях: «...*there was no necessity for my having any profession at all, as I might be as dashing and expensive without a red coat on my back...*» [2, p. 99] («...*мне не было нужды приобретать какую-либо профессию, я мог бы вести такой же блестящий и расточительный образ жизни, не надевая красного*

мундира»). Под красным мундиром здесь подразумеваются мундиры солдат и офицеров английской регулярной армии XVIII века, с некоторыми из которых (офицеров) Остен, несомненно, была знакома [10]. В данном случае писательница, во-первых, передает читателю собственные фактические знания, касающиеся жизни английских военнослужащих того времени, и в частности, их одежды; а во-вторых, достаточно ясно характеризует присущий им образ жизни как блестящий и расточительный.

Особенности жизни современного писательнице общества проявились в том, что самые важные события в жизни своих героинь – свадьбы, причем не обязательно их собственные, – она обязательно привязывала к определенным дням – Иванову и Михайлову дню (*Midsummer* и *Michaelmas* соответственно), что не совсем понятно современному читателю. Но с точки зрения Джейн Остен как представительницы английского общества конца XVIII – начала XIX веков, такая датировка абсолютно обоснована, так как именно эти дни по церковному календарю (24 июня и 29 сентября) имели особенно важное значение во времена писательницы – к ним приурочивали и с ними соотносили особенно важные события, такие, как свадьбы, сроки выплат по закладным и т.д. [12, p. 1036]. В данном случае также имеет место влияние биографии писательницы как представительницы определенного исторического общества.

Проведенный сопоставительный анализ дает основание утверждать, что данный роман содержит элементы, указывающие на такую форму присутствия личности автора в повествовании, как отражение его биографии. Все подобные элементы можно условно разделить на 3 группы:

1. Элементы, проявившиеся в выборе главных героинь и описании отношений между ними, которые, несомненно, повторяют собственные отношения писательницы с сестрой; а также в судьбе описываемой в романе семьи, оставшейся без попечения отца и вынужденной принимать услуги от неких родственников.

2. Проявившиеся в описании и упоминании улиц и общественных мест Лондона, а также особенностей жизни представителей определенной части лондонского общества, в которой сама писательница бывала достаточно часто.

3. Элементы, проявившиеся в рассмотрении и построении писательницей жизни своих героев с точки зрения современного ей английского общества, что проявилось в упоминании писательницей знаменательных для ее современников календарных дат, некоторых особенностей сферы обслуживания и жизни отдельных слоев общества, (в частности, духовенства), о которых писательница знала по собственному опыту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gradesaver [Электронный ресурс] / About Sense and Sensibility – Режим доступа: <http://www.gradesaver.com/classicnotes/titles/sense/about.html>. – Дата доступа: 13.05.2008.
2. Austen, J. *Sense and sensibility* / J. Austen. – Penguin Books, 1994. – 373 p.
3. Le Faye, D. *Jane Austen: A Family Record* / D. Le Faye. – Second Edition – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 297 p.
4. Honan, P. *Jane Austen: A Life* / P. Honan. – New York: Alfred A. Knopf, 1997. – 302 p.
5. Tomalin, C. *Jane Austen: A Life* / C. Tomalin. – New York: Alfred A. Knopf, 1997. – 256 p.
6. *Jane Austen's Biography: Life (1775–1817) and Family* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pemberley.com/janeinfo/janelife.html#janesibl>. – Дата доступа: 03.07.2008.
7. Остен, Дж. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1: Чувство и чувствительность: Романы / Дж. Остен. – М.: Художественная литература, 1989. – 750 с.
8. Гениева, Е., Демурова, Н. Комментарии / Е. Гениева, Н. Демурова // Чувство и чувствительность. Гордость и предубеждение. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 739 – 749.
9. *Letters*. Brabourne Eddition. // Jane Austen. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pemberley.com/janeinfo/brablets.html#dedicat>. – Дата доступа: 28.07.2008.
10. *World Book Encyclopedia*. – World Book Inc. – 1994. – V. 8 – 1227 p.
11. *Longman dictionary of language and culture* / Director: S. Dallas. – Pearson Education Ltd., 2003. – 1972 p.

**«ТЫСЯЧИ ГОРДЫХ ОТЦОВ»: СОВРЕМЕННАЯ АФРОАМЕРИКАНСКАЯ ПОЭЗИЯ
О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ (ЦИКЛ «КРЫЛЬЯ» МЭРИЛИН НЕЛЬСОН)**

В беседе о современной поэзии, повествующей о событиях прошлого (пускай значительных и сравнительно недавних), всегда негласно присутствует намек на недостоверность, на некоторую оторванность художественного осмысления отдаленных событий от самих событий. И чем дальше отстоит произошедшее событие от пишущего о нем, тем большее недоверие испытывает читатель к той связи, которую поэт устанавливает между своим текстом и событием, очевидцем которого он не был.

Из небольшого количества афроамериканских авторов, обращавшихся к теме второй мировой войны, следует выделить современную поэтессу Мэрилин Нельсон (Marilyn Nelson, р. 1946), чье творчество не просто является данью памяти черным героям войны, но свидетельствует о непосредственной фактической связи с ними. Знакомые по рассказам и воспоминаниям жизни и судьбы афроамериканских военных стали предметом художественного осмысления. Отцом поэтессы был летчик Мэлвин Нельсон, военнослужащий ВВС США: детство Мэрилин Нельсон провела на военных базах. В окружении ветеранов второй мировой девочка чувствовала себя дочерью «тысячи гордых отцов» [1, р. 53], и этим чувством был продиктован цикл стихотворений «Крылья» («Wings») [1, р. 41 – 54] об афроамериканских летчиках-истребителях, известных как пилоты Таскиги¹.

Вторая мировая война не является центральной темой произведений Мэрилин Нельсон. Известная как поэт для детей и автор более десяти книг поэзии, удостоившаяся самых престижных литературных премий США [6, р. 248], поэтесса обращается к осмыслению военного опыта своего отца и других черных участников войны на страницах сборника «Родные места» («The Hometown», 1990) [1]. Военные стихотворения этой книги были также опубликованы в сборнике «Поля хвалы: Новые и избранные стихотворения»² («The Fields of Praise: New and Selected Poems», 1997) [8] и в нескольких антологиях афроамериканской поэзии (к примеру [9], [10]). По большей части, в том числе и из-за тематической направленности (человеческие взаимоотношения, отношение человека и общества, семейные вопросы) поэзию Мэрилин Нельсон можно назвать автобиографической [11, р. 216]. Именно обращение к своей жизни и к судьбам окружавших ее летчиков, которых автор называла мои «дяди»³, открыло Вторую мировую войну и роль ее близких в этой войне как тему для стихотворчества.

Военная и послевоенная жизнь, отображенные на фоне друг друга, представлены в стихотворениях цикла «Крылья»: «Аэродром Таскиги» («Tuskegee Airfield») [1, р. 41 – 42], «Фримен Филд» («Freeman Field») [1, р. 43 – 44], «Трое в палатке» («Three Men in a Tent») [1, р. 45 – 47], «Одинокие орлы» («Lonely Eagles») [1, р. 48 – 49], «Астроориентировка» («Star-Fix») [1, р. 50 – 51] и «Носильщик» («Porter») [1, р. 52 – 54]. Неразрывность связи с произошедшими событиями автор передает, в первую очередь, через особенности композиции. Практически все стихотворения цикла совмещают в себе два плана, речи двух героев, от лица которых ведется повествование.

Во-вторых, неразрывность связи присутствует в организации стихотворений в цикле. Каждый последующий текст продолжает предыдущий, так что вся подборка видится как одно большое стихотворение, где попеременно выступающие монологи как бы рифмуются друг с другом. В ходе этой своеобразной рифмовки, перемежающей войну и воспоминания о ней, хронологически раскрываются события: подготовка (Аэродром Таскиги, Фримен Филд), боевые действия (Одинокие орлы, Астроориентировка),

¹ Таскиги – военная авиашкола (штат Алабама), основана в 1941 году. В авиашколе было подготовлено более полутысячи чернокожих летчиков, которые в составе 99 эскадрильи и 332-го полка истребительной авиации, принимали участие в сражениях второй мировой войны (Северная Африка, Западная и Центральная Европа). «С самой лучшей стороны проявили себя 600 негритянских пилотов. <...> Черные пилоты получили 88 крестов "За отличную летную службу" (высший орден ВВС) и 800 медалей» [2, с. 40] (по другим источникам более 850). Преодолевая препятствия расовой сегрегации, пилоты Таскиги добились превосходных результатов в воздушных боях: на их счету 260 сбитых самолетов противника, из которых 3 реактивных истребителя (первые реактивные самолеты Второй мировой войны), потопленный эсминец (единственный эсминец потопленный истребителями), ни один из сопровождаемых афроамериканскими истребителями бомбардировщиков не был сбит противником. В воздушных боях погибло 64 чернокожих пилота, 332-ой полк истребительной авиации принимал участие в бомбардировке Берлина. Подробная история участия афроамериканских летчиков во второй мировой войне в книгах «Пилоты Таскиги. Герои Америки» [3], «Воздушный эшелон. Воспоминания пилотов Таскиги» [4] и «Пилоты Таскиги. Люди, изменившие нацию» [5] (последняя книга легла в основу известного кинофильма «Пилоты из Таскиги» («Tuskegee Airmen», 1995 г.).

² Стихотворения «Мое открытие поэзии», «Одинокие орлы» и «Маленькое чудо», вошедшие в этот сборник, опубликованы в антологии «Современная американская поэзия» (2007) в переводе Майи Кореновой [7, с. 45 – 55].

³ В частности в посвящении «Бертрану Вильсону, подполковнику ВВС США (в отставке) и всем моим "дядям"» к стихотворению «Носильщик» («Porter») [1, р. 52].

послевоенное положение (Носильщик). Но если непосредственным сражениям с нацистскими летчиками отведена лишь часть стихотворения «Одинокие орлы», то в каждом стихотворении цикла недвусмысленно указывается, что Вторая мировая война задолго до столкновений в воздухе с противником открыла афроамериканским летчикам второй фронт: борьбу за свое человеческое достоинство, за право сражаться. Развитие этой линии становится основным сюжетом цикла, война же становится фоном, пускай ярким и значительным.

В-третьих, ощущение недовольства преодолевается еще и тем, что автор не перегружает свои стихотворения художественными выразительными средствами, оставляя пространство живому разговорному языку, оборотам, бытовавшим в речи военнослужащих, поэтому голоса летчиков звучат так, как если бы они были записаны на пленку. Цикл, в данной связи, видится как большое интервью или репортаж, в котором репортер свои мысли и рассуждения подкрепляет конкретными примерами, рассказанными от первого лица. Монологи, диалоги героев цикла стихотворений, органично вплетенные в канву воспоминаний и рассуждений автора, создают эффект возвращения во времени, когда читатель оказывается то черным пилотом-стажером, то белым инструктором, то черным пилотом в группе товарищей, то одним из белых членов экипажа, то единственным черным навигатором в белой команде, то афроамериканцем-ветераном.

В первом голосе с легкостью узнается девочка, которая, не теряя детской наивности, по-взрослому рассказывает о тяжелых для афроамериканцев послевоенных буднях в выигравшей войну Америке. Известно, что США оказались единственной страной, чье национальное благосостояние увеличилось после Второй мировой. Однако радость победы обернулась разочарованием для многих. Первыми в числе людей, чьи иллюзии улетучились с последними выстрелами, были черные граждане Америки⁴.

Совмещение детской наивности и трезвого зрелого негодования – еще одна черта военной поэзии Нельсон. Наивность как бы олицетворяет надежды на перемены, на которые указывало признание государством роли и батальных заслуг сражавшихся в Европе и Тихом океане афроамериканцев, равно как и работавших на оборонном производстве в тылу. Но тон взрослого человека, обрывающий ребенка на полуслове, отрезвляет, дает понять, что еще и во время войны, надежды эти были безосновательными. В голосе девочки нетрудно узнать саму поэтессу. Фактически так оно и было (напомним, что Мэрилин Нельсон родилась в 1946 году, и первое послевоенное десятилетие пришлось на период ее детства).

Второй голос представляет собой собирательный образ «гордых черных людей» (Аэродром Таскиги), военных летчиков: иногда это отец, Мэлвин Нельсон, иногда это просто один из пилотов: «Джеферсон, Вильсон, Спаркс, Толивер, Вудвард, Митчел, Прайс, Лэйси, Стракер, Смит, Вашингтон, Мэриуивер, Вайт» (Носильщик). Второй персонаж бытописует реалии подготовки в летной школе, тренировочных и боевых вылетов, говорит о надеждах на лучшее время после войны, а также выказывает осознание их несбыточности. Иногда, как бы в подтверждение, к нему присоединяется голос белого собрата по оружию.

Условно в тексте практически каждого стихотворения присутствует разделение военного и послевоенного периода, первый представлен словами девочки, второй – летчиков. Композиционно это разделение выражено в приеме написания: «стихотворение в стихотворении». Условность разделения объясняется общими основными мотивами, присутствующими в текстах «отдельных» частей стихотворения. Так, белый пилот говорит о тщетности послевоенной дружбы между белым и черным летчиком (Астроориентировка), а дочь «тысяч гордых отцов» (Носильщик) вспоминает, как немецкие пилоты называли их «черными людьми-птицами»⁵ (Аэродром Таскиги).

Цикл «Крылья» открывает стихотворение «Аэродром Таскиги», повествующее о буднях летной школы, где белые разделяли мнение о неспособности черных к полетам, которое выражалось в оскорбительной фразе «летать – не ваше, обезьянки, предназначение»⁶ (*you monkeys ain't meant to fly*). Подобное же отношение исходило и от осуществлявших подготовку офицеров, чьей целью было «завалить ниггеров во время подготовки» (*to wash the niggers out*).

Монолог-описание (первая часть) заканчивается строками «вначале они должны были заработать крылья», и в подтверждение приводится конкретный тренировочный полет с участием белого инструктора и черного пилота. Повествование ведется от лица летчика. Ему во время вылета был отдан приказ об экстренном приземлении на небольшой пятючек земли. Приземление на такое пространство под силу

⁴ Исследовательница послевоенной литературы США Т.Д. Венедиктова, хотя и не упоминая об афроамериканских авторах, говорит о том, что умы писателей были заняты нравственным поражением Америки при политической победе. «Патриотические чувства, благородный энтузиазм немалой части интеллигенции разбились о роковой парадокс: выступая против фашизма, они автоматически оказывались на стороне тех сил у себя на родине, что по замашкам и принципам сами напоминали фашизм. Позже, когда антигитлеровская коалиция торжествовала победу, литература США склонна была исследовать червоточину тайного поражения нации, не военного, а морального» [12, с. 125]. Ясно, что «моральное поражение» касалось в первую очередь сегрегации.

⁵ Die Schwarzen Vogelmenschen (нем.)

⁶ Здесь и далее, за исключением оговоренных случаев перевод мой – А. Н.

только опытному пилоту, и инструктор об этом знал. Невыполнение грозило отчислением из школы, что и было, вероятно, подспудной целью. Черный пилот поэтапно выполняет маневр, но в последний момент перед приземлением инструктор отдает приказ выйти из пикирования и даже хвалит за «великолепную попытку» (*excellent approach*). К его удивлению черный пилот бесстрашно доводит маневр практически до конца.

Однако было понятно изначально, что для взлета разгонной полосы должно быть больше, чем для приземления. И когда инструктор спросил, как бы они взлетели в случае реальной экстренной посадки, то получил немного дерзкий ответ: «Сэр, мне было приказано приземлиться, а не взлететь». Дерзость дерзостью, но смелость уважается даже у противника, а не только у собрата по оружию. Поэтому инструктор, улыбнувшись, говорит, что «парень, если твоя задница также тверда [как вариант – «крепка»] как и твоя голова, то ты далеко пойдешь в этом мире» (*Boy, if your ass / is as hard as your head, / you'll go far in this world*). Этими словами белый дает понять, что прежде чем наступят лучшие времена для черного летчика, ему придется многое вынести. Отдельной линией в цикле проходит изменение отношения белых военнослужащих к черным солдатам: от издевательств до уважения, от настороженности до признательности, от ненависти до дружеских чувств.

Иллюстрацией тотальной дискриминации и унижений служат события, описанные в стихотворении «Фримен Филд»⁷. В частности, приводится реальный случай, когда черных офицеров на базе, куда их только что перевели, прикомандировали к столовой для солдат. Позже командованием базы было озвучено заявление: «если мы не допустим смещения негритянского и белого офицерского состава, то количество происшествий сократится на два и два десятых процента» (*if we do not allow / Negro and white officers to mix / the accident rate will go down two / and two-tenths / percent*). Афроамериканские офицеры отказались подписывать заявление, за что были арестованы и доставлены в Годманд Филд, штат Кентукки. Там они должны были отбывать наказание под домашним арестом, но, по иронии, в квартирах для офицерского состава базы, на которой также располагались немецкие военнопленные.

Мэрилин Нельсон опускает реальное активное силовое сопротивление, благодаря которому афроамериканские офицеры и попали под трибунал. В этом стихотворении во второй раз за весь цикл появляется мотив смеха. И, если в «Аэродроме Таскиги» смех был связан с шутивным прозвищем черной летной группы «Призракваффе» (перевод – М. Коренева) или «Лихачваффе» (*The Spookwaffe*⁸), то в «Фримен Филд» смеются немецкие пленные, подчеркивая скорбное заключение черных офицеров ВВС США, «подготовленных для борьбы с нацистами».

2,2%, высчитанных командованием, а скорее всего выдуманных автором, отсылают читателя к роману «Уловка 22» или в другом переводе «Поправка 22» («*Catch 22*») Джозефа Хеллера. Нелепость этих цифр, так же как и поправка-22, апофеоз абсурда, согласно которому человек становится марионеткой самых бессмысленных распоряжений, действий командования, постоянно меняющихся правил игры, символ нелепости ситуации, в которую попали афроамериканские военнослужащие.

В следующем стихотворении (Одинокие орлы) Мэрилин Нельсон прямо указывает на «Уловку 22». В переводе М. Кореновой «Первородной уловкой было / в Америке быть черным, / чего ж удивляться / «Уловке 22» (*Being black in America / was the Original Catch / so no one was surprised / by 22*). Автор использует плохо поддающийся переводу каламбур, заменяя в выражении «первородный грех» (*Original Sin*), используемом западным христианством, слово *grax* на слово *уловка*, получая таким образом следующий смысл: черный виноват уже в том, что родился черным, и этот вменяемый ему в вину «грех» не нажитый, не сознательный, а врожденный (*original*), поэтому «никто не удивился уловке 22», так как черным она знакома очень давно.

Стихотворение «Одинокие орлы» самое, пожалуй, трогательное стихотворение цикла. Несмотря на сегрегацию, палатка, кабина самолета, полосы были тем частным домом, в котором крепла военная дружба. Может быть, поэтому разделение белых и черных только способствовало развитию настоящих мужских отношений, подчас доверительно семейных. Летчики прятали в укромных местах палатки неуставные вещи, такие как бутылку виски, либо просто еду: шоколадку, яйца. Однако, как признается пилот, чей товарищ погиб, «в ночь перед вылетом / ты выдаешь приятелю / свои тайники / так торжественно, / как человек, который диктует / завещание» (*On the night before a mission / you gave a buddy / your hiding-*

⁷ Фримен Филд – база ВВС США, где 5 апреля 1945 года афроамериканскими военнослужащими был поднят мятеж против систематических унижительных актов сегрегации со стороны белого командования черной 447 бомбардировочной группы. В мятеже приняло участие 162 черных офицера. Подробно история, причины, последствия и расследование представлены в документальном исследовании «Мятеж на Фримен Филд» [13].

⁸ *Spookwaffe* – производное от английского *spook* (гл. пугать; суц. призрак, лихач-водитель) и немецкого *waffe* (вооруженные силы), по аналогии с *люфтваффе* (нем.). Небезынтересно, что on-line словарь «Мультитран» в категории «сленг» дает следующий перевод слова «spook»: *общ.*: чернокожий, черномазый (*оскорб.*); *презрительно, негрит.*: белый [14]. Вероятно, что афроамериканские пилоты могли вкладывать всевозможные значения в этот свой «армейский неологизм».

places / as solemnly / as a man dictating / his will). После гибели товарища летчику остался его матрац, который не спускал воздух, а также все спрятанные вещи.

I found his chocolate,
three eggs, and a full fifth
of his hoarded-up whiskey.
I used his mattress
for the rest of my tour.

Я нашел припрятанный им
шоколад, три яйца, виски –
добрая пятая часть бутылки.
До конца службы
я спал на его матраце.

It still bothers me, sometimes:
I was sleeping
on his breath.

Мне и сейчас не по себе:
я спал на его
дыханье. (перевод – М. Корневой)

Дружба, вопреки сегрегации, возникала между белыми и черными военнослужащими. Конечно, это было скорее исключением, чем правилом, но, тем не менее, такие случаи имели место. В стихотворении «Астроориентировка» рассказывается об афроамериканском летчике, который по стечению обстоятельств, оказался единственным черным военнослужащим в команде, единственным черным военнослужащим на базе. Он был ответственным за навигацию, вся команда рассчитывала на него. «Если он спит, / они все спят. / Если он ошибется, / они разобьются» (*If he sleeps, / they all sleep. / If he fails, / they fall*). Естественно, что люди, доверяя ему свои жизни, проникались самыми крепкими чувствами, которые, в свою очередь, шли вразрез с официально принятым отношением к черным. Подобная противоречивость четко изображена в монологе одного из белых членов команды, который после игры в покер обращается к чернокожему однополчанину.

I love you, Nelson.
I never thought I could love
a colored man.
When we get out of this man's Air Force,
if you ever come down to Tuscaloosa,
look me up and come to dinner.
You can come in the front door, too;
hell, you can stay overnight!
Of course, as soon as you leave,
I'll have to burn down my house.
Because if I don't
my neighbors will.

Я люблю тебя, Нельсон.
Я никогда не думал, что смогу полюбить
цветного.
Когда мы выберемся из этих ВВС,
если ты придешь в Таскалусу,
найди меня и приходи на ужин.
Ты даже можешь войти через парадный вход,
да черт с ним, оставайся на ночь!
Конечно, как только ты уйдешь,
мне придется сжечь свой дом.
Поскольку, если я не сделаю этого,
то это сделают мои соседи.

После войны многие афроамериканцы предпочли остаться служить в армии, поскольку гражданская жизнь не предоставляла достойной работы цветным, несмотря на полученную за годы службы в армии или на оборонном предприятии квалификацию⁹. Боевых летчиков, заслуженных ветеранов оставляли работать на базах. Их работа после войны была порой не менее опасна, чем в военное время. В стихотворении «Носильщик» приводится случай, когда афроамериканскому пилоту поручают отогнать потерпевший аварию самолет на одну из авиабаз, а самому вернуться коммерческим рейсом. Это задание сопряжено с большим риском. «Это коварная штука / лететь на рухнувшем самолете. / Никогда не знаешь, где еще может быть неполадка» (*It's tricky business, / flying a plane that's been crashed. / You can never tell / what might still be wrong with it*).

Задание успешно выполняется. На обратном пути в гражданском аэропорту увещанного всевозможными наградами офицера седовласая белая леди просит помочь поднести багаж. Летчик соглашается, не видя ничего предосудительного в том, чтобы оказать помощь пожилому человеку. После того как

⁹ Комментарий историка Э.Л. Нитобурга: «Уже в начале 1945 г., по мере того как становилось ясно, что война в Европе шла к концу, среди темнокожих американцев стал расти страх потерять работу в связи с неизбежным по окончании войны переводом экономики на мирные рельсы. Огромная концентрация их к этому времени в оборонной промышленности сделала эти опасения весьма реальными. В 1945 – начале 1946 г. в пяти из обследованных Комитетом по обеспечению справедливого найма на работу семи центров военной промышленности гораздо большая доля темнокожих рабочих, чем белых, потеряла работу. Получить же новую темнокожий имел гораздо меньше шансов, чем белый рабочий. В начале 1946 г. комитет практически свертывал свою деятельность и вскоре был ликвидирован. В феврале 1946 г. почти 25% всех заявок на рабочую силу в частном секторе и 10% – на государственную службу несли на себе печать расовой дискриминации. Уровень безработицы среди темнокожего населения снова стал расти. Если темнокожему американцу и удавалось найти новую работу, то чаще уже не на том квалификационном уровне, что в годы войны. Ясно, что после того обучения, которое он прошел, квалификации и опыта, которые он приобрел за эти годы, даже такой темнокожий американец не был удовлетворен» [15, с. 323].

багаж был донесен, женщина протянула офицеру 10 центов в качестве чаевых. Не так шокирует тот факт, что летчик, человек уважаемой и романтической профессии, взяв десять центов, почувствовал стыд, о чем свидетельствует потупленный взгляд, а то, что она вообще их ему протянула. Белый человек, взявший помочь, получил бы устную благодарность. И это было бы нормально, но черный ветеран получает подачку и... принимает ее.

Смысл этого случая лучше раскрывается в сравнении с эпизодом в стихотворении «Аэродром Таскиги» в котором автор упоминает отношение гражданских афроамериканцев к соотечественникам в форме. С одной стороны «смущающее низкопоклонство» (*embarrassing adulation*) черных и унижительное пренебрежение к человеческому достоинству со стороны белых гражданских.

На фоне того, что в стихотворениях наглядно констатируется отсутствие изменений в отношении к афроамериканцам со стороны белых (даже частный случай проявления уважения и любви в «Астроориентировке»), в конечном счете, указывает на бесперспективность дружбы), автор показывает, что изменилось в ее восприятии собственной расы, какие сдвиги произошли в самовосприятии и самоосмыслении черных граждан Америки. Сегрегированной жизни, огражденной кварталами гетто и табличками «для цветных», противопоставляется обретение второй родины, если можно так выразиться, земли и небес обетованных. Теперь есть путь наверх благодаря «Этим мужчинам, / этим гордым черным мужчинам: / нашим первым коснувшимся / своими пальцами неба» (*These men, / these proud black men: / our first to touch / their fingers to the sky*) – «Аэродром Таскиги».

Афроамериканским пилотам сразу стало понятно, что у неба свои законы, что в жизни наверху, полной своих опасностей, они обретают свободу, что для неба все равны: и черный и белый. Там, в кабине самолета становится очевидным, что в небе нет места расовым предрассудкам. Небо обнажает именно те качества, которые делают человека человеком, в небе нетрудно доказать, что этими качествами черные обладают наравне, а кое-где и в большей степени, чем белые: ведь у первых было больше оснований сражаться за демократию, сражаться с нацизмом, возведшим расовое превосходство в ранг государственной идеологии. Поэтому сами исконные «жители неба» в поэзии Мэрилин Нельсон становятся друзьями пилотов, и также становятся близки всем черным, которые возлагают надежду на своих летчиков. Это и ветер и звезды, и сами самолеты (Носильщик).

Suddenly
when I hear airplanes overhead –
big, silver ones
whose muscles fill the sky –
I listen: That sounds like
someone I know.
And the sky
looks much closer.

Внезапно,
когда я слышу самолеты над головой –
большие, серебристые,
чьи мускулы заполняют небо –
Я слушаю: они звучат так, как
кто-то, кого я знаю.
И небо
выглядит ближе.

Достаточно интенсивно автор проживает жизнь своей новой семьи, семьи открывшей небо для своих собратьев. И само – ранее недостижимое – небо становится обжитым. Под звездами, изменившими оттенок своего, как казалось до того, исключительно белого цвета, подразумеваются, видимо, также звезды национального флага США. Можно предположить, что для создания подобного эффекта в предыдущем стихотворении (Астроориентировка) приводится длительное скрупулезное описание работы навигатора. Бортовой команде только звезды могут помочь сориентироваться в ночном небе, и от того, насколько хорошо навигатор будет их знать, как точно понимать их характеристики (расположение, яркость и проч.), зависит, в конечном итоге, успех операции и жизнь экипажа. Отношения неба и экипажа, пилотов и ожидающих их возвращения, героев и следующих поколений ощущаются близкими и непосредственными.

I know my intimacy, now,
with the wheel and roar
of wind around wings.
Hello, wind.
Take care of my people.
The moon and stars
aren't so white now;
some of my people
know their first names.
Hey, Arcturus.
What's happening, Polaris?

Я знаю эту тесную связь теперь,
со штурвалом и рёвом
ветра вокруг крыльев.
Привет, ветер.
Береги моих людей.
Луна и звезды
отныне не такие белые;
многие из моих людей
знают их по имени.
Привет, Арктур.
Как дела, Полярная звезда?

Звезды как бы откликаются, позволяют себя узнать, и тем самым становятся союзниками, помощниками обживающим небо. Насколько значительным свершением стало покорение афроамериканцами неба, свидетельствует то, насколько расширились время и пространство в воспоминаниях девочки. Сначала происходит переосмысление прошлого (а война для героини это уже прошлое) в отношении своих корней. Не только Африка, историческая родина чернокожего населения Америки, но уже небо становится тем культурным слоем, откуда начинается отсчет новой жизни, возможно, жизни свободных людей. И это понимание называется «другим наследием», судьбой «второй семьи», «нового племени». В этих строках явно прослеживается желание обновления, надежды на то, что в небо, как в реку, канет расизм со всеми его бесчеловечными проявлениями.

This is my other heritage:
I have roots in the sky.
The Tuskegee Airmen
are my second family.
This new, brave,
decorated tribe.

Это мое другое наследие:
У меня есть корни в небе.
Пилоты Таскиги –
моя вторая семья.
Это новое, храброе,
орденоносное племя.

Чтобы увидеть все то, чем наградили своих соотечественников летчики-афроамериканцы, «я только должна была взглянуть вверх» (*I only had / to raise my eyes*). Говоря о войне, в произнесении слов благодарности стало общим местом, удобным клише выражение «спасибо за мирное небо»; в случае с черным населением США это мирное небо становится еще и свободным, каковым оно ранее не являлось. Да и после войны свободным оно еще не было, но, оглядываясь назад, в ретроспективе Мэрилин Нельсон понимает, в чем собственно была заслуга этих пилотов Таскиги. Нанося удар за ударом авиации нацистов, они тем самым раз за разом подрывали устоявшийся расизм, и пускай полностью его подорвать им не удалось за военную кампанию, но цели были намечены именно ими. Поэтому, в конечном итоге, автор задается вопросом: что она может сделать в качестве благодарности за эту новую жизнь, за обретенные «родные края» (*homeplace*), что можно сделать, чтобы хоть отчасти походить на тех, кто эту свободу отстаивал для нее?

Tuskegee Airmen
uncles of my childhood,
how shall I live and work
to match your goodness?
Can I do more
than murmur name upon name,
as the daughter
of a thousand proud fathers?

Пилоты Таскиги,
дяди моего детства,
как следует мне жить и работать,
чтобы соответствовать вашей благодати?
Могу ли я сделать большее, чем
прошептать имя за именем
как дочь
тысячи гордых отцов?

При обращении к контексту творчества автора, становится очевидным, что ответ на этот вопрос состоит в самом характере творчества Мэрилин Нельсон. Автор нескольких книг поэзии для детей¹⁰, поэтесса и во многих своих «взрослых» произведениях использует сюжеты из детства. В стихотворении «Мое открытие поэзии» («How I Discovered Poetry» [8, p. 66]), в тексте, не относящемся к войне, но касающемся сути вопроса о том, что может сделать, в свою очередь, поэт для тех, кто действительно сражался за провозглашенные США идеалы, говорится о том, что такое «сила слов, слов набат», что происходит, когда на себе ощущаешь их действие. Девочке, единственной черной в белом классе (схожая ситуация в сюжете «Астроориентировки»), учительница предлагает рассказать стихотворение. В тексте намеренно опускается название заданного на дом произведения, однако известно, что стихотворение было о чернокожих детях.

She smiled when she told me to read it, smiled harder,
said yes I could. She smiled harder and harder
until I stood and opened my mouth to banjo playing
darkies, pickaninnies, disses and dats. When I finished
my classmates stared at floor. We walked silent
to the bus, awed by the power of words.

С улыбкой сказала: «Читай», – улыбнулась шире,
говоря, да, ты можешь. И все шире и шире
улыбалась, пока я не встала и, раскрыв рот, не выпустила
цветных, играющих на банджо, негрятят, их «обои» и «дак».
Я дочитала – весь класс уставился в пол. Мы молча шли
на автобус, потрясённые силой слов

(перевод – М. Корневой).

Стихотворения в цикле «Крылья» расположены хронологически: от подготовки черных пилотов до послевоенных лет. Крылья, несмотря на то, что их постоянно подрезало белое военное командование,

¹⁰ Последняя книга «Snook Alone» вышла в 2010 году.

все-таки были обретены черными пилотами в реальности. Летчики-афроамериканцы доказали, что не просто могут летать, но также и то, что их полет виртуозен. Крылья к тому же олицетворяют надежду на то, что черное население США «взлетит» и получит наконец-таки те права и свободы, за которые они сражались не только на родине. К сожалению, пройдет еще несколько лет, прежде чем президент США Гарри Трумэн подпишет Исполнительный приказ № 9981 (1948 год)¹¹ о равных возможностях и обращении в вооруженных силах, несколько лет, пока он начнет реально действовать, и несколько десятилетий, прежде чем равные права и возможности станут действительностью и для гражданского общества Америки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Nelson, M. *The Homeplace / Marilyn Nelson Waniek*. – Baton Rouge: LSU Press, 1990. – 54 p.
2. Нитобург, Э.Л. Афроамериканцы США и Вторая мировая война / Э.Л. Нитобург // Новая и новейшая история. – 2006. – № 3. – С. 30 – 46.
3. Homan, L.M. *Tuskegee Airmen. American Heroes / L.M. Homan, T. Reilly*. – Gretna: Pelican Publishing, 2002. – 96 p.
4. Dryden, C.W. *A-train. Memoirs of Tuskegee Airmen / C.W. Dryden, B.O. Davis*. – Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. – 400 p.
5. Francis, C.E. *Tuskegee Airmen. The Men Who Changed A Nation / C.E. Francis: edited, revised, up-dated, and enlarged by Adolph Caso*. – 4th ed., up-dated and enl. – Boston: Branden Publishing Company, 1997. – 496 p.
6. Varens, K. *Marilyn Nelson Waniek / K. Varens // Contemporary American women poets: an A-to-Z guide*. Ed by Catherine Cucinella. – Westport: Greenwood Press, 2002. – 402 p.
7. Современная американская поэзия: Антология / Сост. Э. Линднер. – М.: ОГИ, 2007. – 504 с.
8. Nelson, M. *The Fields of Praise: New and Selected Poems / M. Nelson*. – LSU Press, 1997. – 209 p.
9. *Every shut eye ain't asleep: an anthology of poetry by African Americans since 1945 / Ed. by M.S. Harper, Anthony Walton*. – NY: Little, Brown & Co, 1994. – 327 p.
10. *The Vintage book of African American poetry / Ed. by M.S. Harper, Anthony Walton*. – NY: Vintage Books, 2000. – 403 p.
11. Heflin, K. *Marilyn Nelson / K. Heflin // Contemporary American ethnic poets: lives, works, sources*. Ed by L.E. Collum. – Westport: Greenwood Publishing Group, 2004. – 326 p.
12. Венедиктова, Т.Д. Литература США / Т.Д. Венедиктова // История зарубежной литературы (1945 – 1980) / Под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд., перераб. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – С. 124 – 167.
13. Warren, J.C. *Freeman Field Munity / J.C. Warren*. – The Michigan University Press, 1995. – 213 p.
14. Мультитран. Электронный словарь. [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://www.multitran.ru/c/m.exe?CL=1&s=spook&I1=1>. – Дата доступа: 13.03.2011.
15. Нитобург, Э.Л. Афроамериканцы США. XX век: этноисторический очерк / Э.Л. Нитобург. – М.: Наука, 2009. – 583 с.
16. Westheider, J.E. *The African American experience in Vietnam: brothers in arms / J.E. Westheider*. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2008. – 177 p.
17. Westheider, J.E. *Fighting on Two Fronts: African Americans and the Vietnam War / J.E. Westheider*. – NY: New York University Press, 1999. – 320 p.

¹¹ Исполнительный приказ № 9981 (26.07.1948) [цит. по 16, р. 122 – 123]. Комментарий историка Дж. Вестхейдера: «Десегрегация военной сферы, проводимая Трумэнном, была, возможно, самым многообещающим изменением, так как касалась не только солдат, но и гражданских, которые работали на военных базах, большинство из которых были расположены на юге. Десегрегация не завершилась вплоть до 1953 года, и десегрегация не положила конец дискриминации, но она в действительности означала то, что правительство взяло на себя обязательства по соблюдению равноправного отношения в вооруженных силах, вследствие чего многие черные стали рассматривать армию как хорошую карьерную возможность. Многие белые южане, сражавшиеся в десегрегированных воинских частях во время войны в Корее, начинали изменять свое мнение о способностях афроамериканских солдат» [16, р. 122]. «Борьба на два фронта» продлится в следующей военной кампании, где по мнению того же историка «афроамериканцы в действительности сражались на два фронта во время войны во Вьетнаме, и они, по крайней мере, одержали победу над расизмом на одном фронте во время безупречной и честной службы на втором» [17, р. 176].

**МИФОЛОГЕМА СОЛДАТСКОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ
В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ**

Две мировые войны, вовлекшие десятки стран, травмировавшие и погубившие миллионы человеческих жизней, оставили значительный след и в литературе. Произведения, посвященные этим трагическим событиям, разнообразны по тематике, по масштабам изображения, по количеству действующих лиц, а также по соотношению в них «внешних», онтологических, то есть связанных с реальностью войны тем, и «внутренних», отражающих эмоциональный опыт человека, детерминированный военными событиями. Всех их объединяет антивоенный пафос, осуждение войны как преступления против человечества.

Произведения, посвященные военной теме, можно, на наш взгляд, условно разделить на две группы – «фронтовые», то есть непосредственно описывающие военные годы, и «послевоенные», сюжет которых связан с возвращением участников войны к мирной жизни. К первым в английской литературе можно отнести романы «Смерть героя» (*Death of a Hero*, 1929) Ричарда Олдингтона, «Дело чести» (*Signed with Their Honour*, 1943) Джеймса Олдриджа, «Пение птиц» (*Birdsong*, 1993) Себастьяна Фолкса, «Искупление» (*Atonement*, 2001) Иэна Макьюэна, трилогии Ивлины Во (*The Sword of Honour*, 1952–1961), Энтони Поуэлла (*The Valley of Bones*, *The Soldier's Art*, *The Military Philosophers*, 1964–1968), Пэт Баркер (*Regeneration*, *The Eye in the Door*, *The Ghost Road*, 1991–1995), а в американской «Прощай, оружие» (*A Farewell to Arms*, 1929) Эрнеста Хемингуэя, «Нагие и мертвые» (*The Naked and the Dead*, 1948) Нормана Мейлера, «Отсюда и в вечность» (*From Here to Eternity*, 1951) Джеймса Джонса, «Молодые львы» И. Шоу (*The Young Lions*, 1948) и др. Не менее многочисленны произведения, рисующие возвращение солдат и их вхождение в послевоенную реальность. Есть все основания говорить об архетипичности образа вернувшегося с войны солдата, во-первых, из-за его повторяемости, во-вторых, из-за того, что сам образ уходит корнями в античность, ибо о чем, как не о возвращении воина повествует гомеровская «Одиссея»? Можно с полным основанием утверждать, что романы «Солдатская награда», «Сарторис» и некоторые из рассказов Уильяма Фолкнера, «Великий Гэтсби» Скотта Фицджеральда, рассказ Эрнеста Хемингуэя «Дом солдата», романы Джеймса Джонса «И подбежали они» (*Some Came Running*, 1957) и «Только позови» (*Whistle*, 1978), «Возвращение» (*Back*, 1946) англичанина Генри Грина, «Возвращение солдата» (*The Soldier's Return*, 1999) Мелвина Брэгга, пьеса Дэвида Хэара «Изобилие» (*Plenty*, 1970) являются своего рода вариациями на тему «Одиссеи», так как в них воспроизводятся некоторые элементы основной сюжетной канвы гомеровского эпоса, а главные герои и отдельные второстепенные персонажи этих произведений и их расстановка в какой-то мере соответствуют основным действующим лицам поэмы. Архетипичность образа создается в них путем сращения мифологической модели с конкретными бытовыми реалиями, однако следует отметить, что ни в одном из вышеназванных произведений нет преднамеренной мифологизации, нет сознательного обращения к мифу; в них почти отсутствуют античные аллюзии, а возникающие у читателя параллели носят произвольный характер.

Непрерывной составляющей всех вышеперечисленных произведений является мифологема возвращения, которая играла такую важную роль в литературе потерянного поколения, но, как видим, сохранилась и в произведениях, написанных после Второй мировой войны. Эта мифологема создается архетипичностью ситуаций и включает такие константные мотивы, заложенные в «Одиссее» и в той или иной мере присутствующие во всех перечисленных произведениях как само событие возвращения домой, встречу с родными, узнавание, рассказ о своих странствиях, преодоление помех на пути реадaptации к мирной жизни.

Именно на фоне «Одиссеи» и становится явной специфика каждого из вышеназванных произведений англоязычных авторов. Если в «Одиссее» рассказу о событиях после возвращения героя на родную Итаку отведена заключительная и меньшая часть поэмы, то в произведениях английских и американских авторов именно возвращение, как правило, становится завязкой сюжета. Одиссей – человек дела, поэтому образ его создается в основном через рассказы о его деяниях и поступках, в то время как о его чувствах читатель может только догадываться. В современной мифологеме солдатского возвращения приоритет отдается изображению внутреннего, эмоционального состояния героев, вызванного их военным опытом. У Гомера конфликт носит внешний характер – это противостояние Одиссея и его врагов – женихов Пенелопы. У современных авторов акцент переносится на внутренний конфликт. Как правило, протагонисты страдают от невозможности адаптироваться к тому миру, который они застали по возвращении. Для Фолкнера, Хемингуэя, Джонса, Грина и Брэгга важен конфликт внутренний, раздвоение чувств, стремление поскорее приспособиться к мирной жизни и неспособность сделать это. Как и у Одиссея, у хемингуэевского Кребса, фолкнеровского Сарториса, брэгговского Сэма Ричардсона за плечами пусть не такой богатый и разнообразный, но не менее для них драматичный опыт, годы войны и странствий. Но если Одиссей с большой охотой рассказывает о них всем желающим выслушать его, в том числе и Пенелопе,

то ни один из вышеперечисленных героев американских и английских авторов не в состоянии сделать этого. Единственные люди, с которыми они могут делиться своими воспоминаниями, – такие же ветераны, как они сами. Пережитое словно воздвигает барьер между ними и теми, кто не прошел испытание войной. Недаром Р. Олдингтон в эпилоге к своему роману «Смерть героя» рисует сцену такого контраста между ветеранами войны и молодыми людьми.

Что объединяет все названные произведения английских и американских авторов независимо от времени их создания, это изображение травмированного войной сознания бывших солдат и проблемы их реадaptации к мирной жизни, которые по-разному проявляются в каждом конкретном случае. Состояние опустошенности, апатии, нежелания предпринимать какие-либо усилия для изменения своего состояния характерно для Гарольда Кребса, героя хемингуэевского рассказа «Дом солдата» и, наоборот, неуемная активность, авантюризм, намеренное стремление к рискованным поступкам, балансирование на грани смерти и, наконец, смерть, которая больше похожа на суицид, – таков стиль жизни Баярда Сарториса из романа «Сарторис» У. Фолкнера. Душевная травма, нанесенная войной, усугубляется у него чувством вины за гибель брата-близнеца. О трудностях адаптации к гражданской жизни четверых ветеранов второй мировой войны повествует последний роман трилогии Джеймса Джонса «Только позови» (Whistle, 1978) (Первые два – «Отсюда и в вечность» – 1951, «Тонкая красная линия» – 1962). Всем этим произведениям, равно как и романам Генри Грина и Мелвина Брэга свойственны «налет безысходности, ... мотив краха либеральных иллюзий, трагического познания истин о человеке, способном на крайнюю жестокость, травмированность подобным опытом» [1, с. 597].

Ближе всего по формальным деталям к гомеровскому сюжету стоит роман Мелвина Брэга «Возвращение солдата», протагонист которого Сэм Ричардсон, пойдя на фронт добровольцем, провел несколько лет, сражаясь в Бирме против японцев в рядах 14-й английской армии, называемой «Забытой армией». Как и Одиссея, Сэма, возвращающегося на свою Итаку – в родной городок Уигтон на севере Англии, дома ждут жена, сын и отец. Как и Телемах, его сын вырос без отца и практически не помнит его. Есть в романе и потенциальный жених для его жены Эллен. Это мистер Нил, школьный учитель, к которому был очень привязан их сын и к которому Сэм теперь испытывает жгучую ревность. Как и Одиссей, Сэм навещает своего отца, при этом сходство воплощения этого мотива просматривается даже в том, что оба отца занимаются садоводством, только Лаэрт возделывает собственный сад, в то время как отец Сэма работает садовником у богатой дамы. Роль старушки «породы сикельской // (что) Старцу служила ... и пеклася о нем неусыпно» [2, с. 247] у Брэга выполняет сестра Сэма. Но если в поэме встреча отца с сыном была поистине теплой, пронизанной настоящей взаимной любовью, то визит Сэма так и не смог растопить лед, который всегда существовал в отношениях с отцом. Отец не проявил никакого интереса к жизни сына, а сын так и не задал отцу вопросы, которые он вынашивал годами. Не сблизил их даже тот факт, что у обоих за плечами был теперь фронтовой опыт (отец Сэма был на фронте во время Первой мировой войны). Позиция отца Сэма напоминает ту безучастность ("non-committal"), с которой относился к сыну отец ветерана в рассказе Хемингуэя «Дом солдата». Вместо гармонии семейных отношений, которая пронизывает всю заключительную часть поэмы, в романе мы видим отчуждение даже между близкими людьми, их неспособность выразить истинные чувства, что довольно характерно для нашего времени.

По-разному реализуется в гомеровской поэме и романе Брэга мотив узнавания. Как известно, Пенелопа, не видевшая мужа много лет, не признает его, но Одиссей, сказав ей тайну, известную лишь им обоим, легко устраняет ее сомнения. Незнание в романе Брэга метафорическое: Эллен узнает и не узнает прежнего Сэма. «Он изменился. Дело было не просто в загаре и нескольких седых прядях в рыжих волосах, не в фигуре, ставшей намного сильнее, мускулистее. Изменилось выражение лица. Оно казалось застывшим. Она помнила более мягкое лицо, выражение которого могло легко меняться. Сейчас оно было застывшим, губы, которые стали тоньше, были плотно сжаты, что было совсем непривычно для нее» [3, р. 21]. Недаром Эллен говорит подруге: «Наверно, они там прошли через многое. О чем не говорят нам. <...> мне казалось, я знаю о нем все. До того, как он уехал. ... Но теперь, после того, что он пережил... Мне кажется, я не узнаю его» [3, р. 195].

Единственной помехой воссоединению Одиссея со своей семьей являются женихи, с которыми он жестоко, но справедливо расправляется. Сэму не приходится прибегать к насилию, между ним и Эллен стоит не кто-то, а его воспоминания. Одиссей охотно излагает своим слушателям, в том числе и Пенелопе, историю своих странствий и приключений, как бы переворачивая таким образом эти страницы своей жизни «...все о себе в свой черед рассказал он: // Сколько напастей другим приключил и какие печали // Сам испытал» [2, с. 241]. Рассказ о годах, проведенных порознь, сближает Одиссея и Пенелопу. Сэм, с одной стороны, также жаждет поделиться своим воспоминаниями с близкими, с другой, он не в состоянии сделать это. Пережитое словно воздвигло стену между ним и теми, кто оставался дома. «Ему хотелось рассказать Эллен, это было слишком страшно. Более того. Об этом просто невозможно разговаривать, разве что иногда наедине с теми, кто прошел все это вместе с тобой. И никогда не признаваться, как

это больно» [3, p. 63]. Неразделенный жизненный опыт, наоборот, отдаляет мужа и жену, создает атмосферу отчуждения, преодолеть которую обоим не хватает сил и умения. Такое же отчуждение, незнакомое гомеровскому герою, испытывает в семье хемингуэвский Гарольд Кребс, герой рассказа «Дом солдата», и молодой Байярд из романа «Сарторис» Фолкнера. Оба они неспособны излить свою душу никому из своих близких.

В «Возвращении солдата» присутствует мотив, которого нет в «Одиссее». Несмотря на все трагические переживания военных будней, Сэм испытывает ностальгию по прошлому. Ему, как и героям Хемингуэя и Джонса, дорого военное братство, то чувство локтя, уверенности в том, кто рядом, которое характерно только для той обстановки. Кроме того, оглядываясь назад, он осознает, что война давала ему ощущение своей значимости, а армия с ее регламентацией и дисциплиной, как ни парадоксально это казалось и ему самому, – чувство внутренней свободы, которого он лишился, вернувшись домой: «... в гражданской жизни, будучи свободным поступать как хочет в соответствии со своими желаниям или возможностями... он чувствовал себя словно в ловушке: ... он признавал, что воинская служба давала ему определенную свободу. Обязанности, служба, цель – все было решено за него. Выбора не было. Тем не менее, эта смиренная рубашка освобождала его мозг» [3, p. 213]. Война и армия изменили его самовосприятие, там он избавился от комплекса неполноценности, который всегда присутствовал в нем из-за осознания того, что в обществе с четкой классовой иерархией у него, не получившего образования, о котором он когда-то мечтал, не было никаких перспектив. В его сознании армия была демократическим институтом, где не было места социальной неприязни. «Думают, что в армии к тебе относятся просто как к одному из многих, но это только одна сторона дела. Люди, которых там встречаешь и разговариваешь, ведь некоторые из них учились в университетах, а тут они запросто говорят с тобой, некоторые из них, без всякого» [3, p. 152].

Война стала катализатором внутренних перемен, которые вызывают у него желание радикально изменить свою жизнь. Подобно герою хемингуэвского «Дома солдата», Сэм принимает решение уехать из городка, но мотивы у них разные. Кребса вынуждает к этому назойливые требования матери остепениться, жить как все, то есть найти работу, обзавестись семьей и т.д. Но он не стремится избавиться от охватившей его апатии, он свыкся с ней и надеется, что ему удастся затеряться в большом городе и жизнь его будет идти гладко («He wanted his life to go smoothly»). Сэм наоборот, страшится рутины, его пугает бесперспективность жизни в маленьком городке, где он остается заложником социальной иерархии: «...ему невыносимо от этой предсказуемой монотонной работы: без надежды на хоть какие-то перемены ... ничего, все одно и то же. Быть одним и тем же, делать одно и то же в одном и том же месте, одним и тем же тем способом, с одними и теми же людьми, с одними и теми же разговорами, с одним и тем же отсутствием надежды на хоть какое-то движение, а почему и нет, если одно и то же это то, чего ты хотел, а если нет, если ты увидел и понюхал другие миры, то каждый день делать одно и то же, как бы знакомо и удобно это ни было, все равно что умереть» [3, p. 247] (Курсив наш – О. С.) Он надеется, что, переехав в Австралию, он станет хозяином своей жизни.

Итак, рассмотрев несколько произведений XX века в их сопоставлении с античным эпосом, мы видим, с одной стороны, совпадение некоторых констант мифологемы солдатского возвращения, что свидетельствует об универсальности темы, повторяемости определенных явлений в истории цивилизации, об архетипичности ситуаций человеческого опыта. С другой стороны, мы наблюдаем трансформацию отдельных составляющих ее мотивов вплоть до наполнения их противоположным смыслом, и возникновение новых, что объясняется меняющимися социально-историческими и культурными условиями. Мифологема солдатского возвращения в английской и американской литературах выявляет внутреннюю дисгармонию, вызванную разочарованием героев в идеалах и потрясениями от жестокости и бессмысленности войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зверев, А. Шоу Ирвинг / А. Зверев // Писатели США; под ред. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. – М.: Прогресс, 1990.
2. Гомер. Одиссея / Гомер. – М., 1986.
3. Bragg, M. The Soldier's Return / M. Bragg.

ИМАЖИЗМ И РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО РИЧАРДА ОЛДИНГТОНА

Английская поэзия на рубеже XIX–XX веков переживала трудные времена. Художники слова осознали «измельчание великой романтической традиции», и все их усилия были направлены на преодоление застоя, ощущавшегося в поэзии. У истоков таких перемен оказалась группа поэтов-имажистов.

Имажизм – единственное авангардистское литературное течение, оформившееся в английской поэзии в начале 1910-х годов. Г.Э. Ионкис в своей монографии, посвящённой эстетическим исканиям поэтов Англии (1910–1930) выделяет три этапа данного литературного течения [4]. Первый этап хронологически охватывает период с 1908 по 1911 годы. Рождение имажизма связано с деятельностью английского поэта и критика Т.Э. Хьюма, который в 1908 году основал «Клуб поэтов». Своей целью участники клуба ставили реформирование английской поэзии. Хьюм считал, что «образы в стихе – не просто декорация, но самая суть интуитивного языка», назначение же поэта – искать «внезапность, неожиданность ракурса» [4, с. 25]. По Хьюму, «новые стихи подобны скорее скульптуре, чем музыке, и обращены более к зрению, нежели к слуху» [4, с. 25], он призывал «расшатать каноническую рифму» и отказаться от правильных метрических построений. В 1908 году члены клуба, в состав которого входили Э. Сторир, Ф.В. Такрид, Дж. Кемпбелл, Ф. Фарр, выпустили небольшой поэтический сборник «К рождеству», где было напечатано первое «имажистское» стихотворение Хьюма «Осень».

Второй этап – 1912–1914 годы – связан с деятельностью Э. Паунда как организатора и теоретика движения. Главные теоретические принципы имажизма Э. Паунд выразил в статье «Несколько запретов имажиста», опубликованной в 1913 году в чикагском журнале «Poetry», где объяснил, как следует, а вернее, как не следует писать стихи. Основное понятие имажистской поэтики – «образ», который есть то, «что представляет интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг» [5, с. 313]. Э. Паунд выделил следующие принципы имажизма: предметность, борьба с лишними словами, ритмическое соответствие стиха музыкальной фразе, ненавязчивость и внезапность рифмы. Кроме образного построения стиха (фанопейя), Э. Паунд выделял также мелодическое (мелопейя) и интеллектуальное (логопейя). Он подчёркивал, что «лучше создать за свою жизнь один-единственный образ, чем оставить после себя многочисленные сочинения» [5, с. 313]. В группу Э. Паунда, кроме него смого, входили: Хильда Дулитл, Ричард Олдингтон. Приметой второго этапа имажизма стало обращение к античности. В начале 1914 года в США и Англии выходит сборник под названием «Des Imagistes: an Anthology». Выход антологии совпал с разрывом Э. Паунда с имажизмом, так как «ученики» то и дело нарушали заповеди «мэтра».

С уходом Э. Паунда начался новый этап истории имажизма, хронологически охватывающий 1915–1918 годы. Руководство группой перешло к Э. Лоуэлл. Под её началом ежегодно выходили антологии имажистов. А журнал «Egoist» стал с 1914 года главной литературной трибуной имажистов.

Поэзию имажистов отличает сознание непригодности старых поэтических приёмов для выражения новых настроений, стремление обновить поэтический язык и найти художественные формы, лишённые национальной замкнутости. Имажисты в весьма абстрактной форме выражали свою враждебность буржуазной цивилизации, предчувствие перемен. Они обращались к образу человека, задавленного и оглушённого механизированным миром, который оплакивает утраченную гармонию и единство мира. Богатство ассоциативного ряда, тщательный отбор поэтических средств, экспериментирование, формалистическая игра ритмов и красок, сложный подтекст, широкое употребление свободного стиха и тонкая стилизация поэтических форм присущи лучшим образцам имажистской лирики. Именно у имажистов поэтическое слово становится предметом анализа и эксперимента, выявляются его различные функции, что создаёт «интеллектуальный» подход к слову.

Всё предвещало начало нового этапа в развитии английской поэзии. Но данное литературное течение просуществовало недолго. Во время войны оно исчерпало себя: чрезмерный интеллектуализм, отсутствие социального содержания поэзии, ограниченность задачи – «борьба с «романтической расплывчатостью» за «точное и прямое выражение предмета»» [4, с. 37], – всё это оказалось нежизнеспособным в бурную и сложную эпоху того времени. Оттачивая свои произведения, имажисты сокращали их, доводя до минимальных размеров и уделяя главное внимание вопросам формы. При этом утрачивалось важное философское содержание, «стихотворения оказывались снимками, быть может точными и изящными, но каких-то микроскопических и малозначащих явлений действительности» [7, с. 162].

Молодого Олдингтона в имажизме привлекло новаторство. В предисловии к однотомнику своих избранных произведений Олдингтон отметит: «Достаточно будет сказать, что мы были молоды и очень искренни, готовы голодать и ходить в истрёпанной одежде ради той поэзии, которую ещё только надеялись создать... Что мы надеялись совершить? Конечно же, обновить английскую поэзию. Полностью порвать с застарелым романтизмом и викторианством, выбросить изношенный поэтический словарь и формы, которые казались нам полностью отжившими, прямо и искренне выразить наше собственное

представление о мире, наши чувства» [1, р. 14 – 15]. Как отмечает Сноу, именно будучи имажистом, Олдингтон мог выразить «сиюминутную жизнь», а это, он чувствовал, была его главная задача как художника [9, с. 35].

Заглавия поэтических сборников подчёркивают связь поэта с имажизмом: «Images» (1915); «Images Old and New» (1916); «Images of War» (1919); «Images of Desire» (1919). Специфические требования к поэзии определили главную черту его раннего поэтического творчества – устремлённость к яркому образу. Характерным примером является стихотворение «Образы», построенное на ярких ассоциациях и сравнениях: образ возлюбленной – это «гондола с зелёными душистыми фруктами», «жёлто-розовая луна в бледных небесах», «молодой бук на опушке леса», а свое сердце лирический герой сравнивает с «цветком, помятым ветром». Так для Олдингтона существует только видимый, чувственный мир, где центральный образ возлюбленной соткан из параллелей с этим миром.

Многие стихотворения Олдингтона обращены к священной земле древней Эллады: «Хорикос», «Лесбия», «Стела», «У Митилены», «Фавн, впервые видящий снег» и др. По структуре, образному строю стихотворения близки античной лирике, но они выражают мысли и чувства человека нового времени. Обращение к эллинизму объясняется не только тем, что Олдингтон хорошо знал и любил древнегреческую поэзию (большой популярностью пользовались его переводы с древнегреческого), но, прежде всего, стремлением подчеркнуть дисгармонии современности по сравнению с античностью, недовольство существующим миропорядком, стремление уйти в мир чистой красоты и возвышенных чувств. Скорбь по гибнущей красоте, символом которой являются древние песни, пронизывает стихотворение ««Хорикос»»:

Древние песни,
Скорбя уходят к смерти.

Природа оплакивает гибель поэзии, и только люди остаются равнодушны, не понимая, что, их отвернувшись от дара богов – красоты, ждёт смерть. Эта мысль становится основной для понимания смысла стихотворения:

И мы уходим от груди Киприды,
Уходим от тебя,
Феб-Аполлон,
От стародавней музыки уходим
И от холмов любимых и лугов
Уходим от пылающего дня
И слишком сладких губ...
Ты нагнала нас смерть.

Стихотворение построено на контрасте: плач по умирающим песням переходит к гимну в честь смерти – хранительнице красоты. Сам поэт готов разделить участь древних песен и с «нежностью» принять «бездонное упокоение», ибо не видит в современной цивилизации мира, исполненного красоты и гармонии. Так появляется одна из характерных тем его поэзии «боги в изгнании». Олдингтон воспекает «строгих белых богинь», скорбит о давно «истлевших Гермесе и Христосе», грезит о «молчании Пароса», о звуках «хрупкой свирели», но «боги не внемлют» его зову: для них нет места в современном мире. При прочтении «греческих» стихотворений Олдингтона важно понять, что писатель оплакивает не столько гибель античной цивилизации, сколько участь современников. Причём античная техника стиха, прежде всего, отсутствие рифмы, позволила имажисту Олдингтону более ярко выразить субъективные переживания. Таким образом, обращение к культуре эллинизма в ранних стихотворениях Олдингтона следует рассматривать как «поиски гармонии в дисгармоничном мире» [6, с. 5].

В первом сборнике «Images» среди «греческих» стихотворений, которые Олдингтон сам называл «ритмами», контрастно выделяются стихотворения о жизни современного города. Стихотворения «Вечер», «В метро», «Лондон», «Кино кончается» написаны как урбанистические зарисовки, где явно присутствует мотив двоемирия: идеальный мир противопоставлен реальному. Если теперь и появляются в его стихах боги («Эрос и Психея»), то они лишние в этом, не созданном для них, мире: «Что делать им здесь, в Кемден-тауне, среди всего этого грохота и грязи?», ведь «никто никогда не замешкается посмотреть, что это за герой стоит лицом к метро». И только один поэт видит, «как они стареют, и грустнеют, и сереют».

В стихотворении «Метро» повседневность предстаёт в жёсткой обнажённости. Как поэт-имажист Олдингтон фиксирует детали: рекламные щиты, ряд окон, деревянные рамы, утыканые медными шляпками гвоздей, окаменевшие лица, вагон, туннель. Взгляд лирического героя подобен объективу фотоаппарата, но внезапно его приковывают глаза пассажиров: одни – алчные, другие – пустые, трети – самодовольные. И мгновенно в лирическом герое вспыхивают:

Вражда,
Отвращение,
Мгновенная антипатия
Пронзают мозг, словно сухой острый тростник.

Присутствие мысли и оценочного отношения к изображаемому отличало Олдингтона как поэта-имажиста. Так, описывая английскую столицу, в стихотворении «Лондон» в манере «прямого выражения предмета» [3, с. 152], автор говорит о своём восприятии увиденных картин:

А я истерзан,
Одержим
Средь этой красоты
Видением развалин,
Стен, рассыпающихся в прах.

Одно из лучших произведений раннего периода – стихотворение «Детство». Пред нами предстают грязные, подобные сточным канавам, улицы провинциального города, где мальчик «не видел солнца до девяти лет»; «серый музей с мёртвыми птицами, насекомыми, животными»; парк «дьявольски» скучный; баптистские, евангелические и католические церкви. Вспоминая детство, Олдингтон сравнивает себя с образом пойманной бабочкой, куколку которой прячут в спичечную коробку, чтобы посмотреть, какой она выведется. Так, для лирического героя «проклятый городишко был спичечной коробкой», он ненавидит этот город, эту викторианскую Англию с её банальной и пошлой моралью и предрассудками, сделавшими его обречённым узником. Нежная детская душа, запертая в клетке провинциального города с его укладом обречена. Сравнение с ббочкой разворачивается: она, пытаясь выбраться на свет, изуродовала крылья, у лирического героя «сжатые крылья обились» и «вся красота, открытая перед рождением, ссыпалась как пыльца». Он посылает проклятие богам, которые обрекли его на бесцветное существование и в конце стихотворения горько признаётся:

Поэтому у меня не будет ребёнка,
Я не положу куколку в спичечную коробку,
Чтоб бражник осыпал яркую пыльцу,
Ударяясь крыльями о стенки тюрьмы.

Неотъемлемой темой стихотворений Олдингтона страстная, отчаянная любовь, где экстаз неотличим от смерти. Он и в любви стремится к идеалу, горестно восклицая: «Моя любовь, любовь моя, ты для меня недостижима» («Образы»). «Красота, ты причинила мне чрезмерную боль», – так называет Олдингтон одно из своих стихотворений. Поэт тяготел к поэзии эмоциональной, экспрессивной. Именно эмоциональность отличает произведения поэтов-имажистов. В стихотворении «Глухонемая скорбь» море «истерзанными руками» скорбно цепляется за берег, оно, как и сам лирический герой, стонет от вселенского горя:

О! пусть море в безумье
Бушует и бьётся, колебля скалы, –
Ибо море – крик скорби.

Абстрактный образ моря подчёркивает масштабность проблем современной цивилизации, где нет места красоте и гармонии, предчувствие близящихся катастроф.

Поэзия Олдингтона – важный этап в развитии английской поэзии начала XX века. Неподдельный трагизм, экспрессивность, отказ от нарочитой оригинальности, стремление к свободной от предрассудков жизни отличает раннюю поэзию Олдингтона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aldington, R. The Complete poems of Richard Aldington / R. Aldington. – London: Allan Wingate, 1948 – 366 с.
2. Ионкис, Г.Э. Английская поэзия первой половины XX века / Г.Э. Ионкис. – М.: Высш. шк., 1967. – 96 с.
3. Ионкис, Г.Э. Олдингтон и английская романтическая традиция / Г.Э. Ионкис // Литературный процесс и творческая индивидуальность: сборник научных трудов. – Кишинёв, 1990. – С. 144 – 159.
4. Ионкис, Г.Э. Эстетические искания поэтов Англии (1910–1930) / Г.Э. Ионкис // Отв. Ред. Т.Н. Васильева. – Кишинёв: Штиинца, 1979. – 139 с.
5. Антология имажизма; предисловие и перевод А. Кудрявицкий. – М.: Прогресс, 2001. – 348 с.

6. Михайлов, Н.Н. Ричард Олдингтон: автореф. дис. ...канд. филол. наук / Н.Н. Михайлов // Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской – М., 1970. – 23 с.
7. Муравьёва, С.Б. Раннее творчество Ричарда Олдингтона / С.Б. Муравьёва // Вопросы филологии. Ленин. ун-т. – Вып. 5. – 1976. – С. 161 – 167.
8. Олдингтон, Р. Собрание сочинений: в 4-х т. / редкол.: Т. Кудрявцева [и др.]. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 1.
9. Сноу, Ч.П. Ричард Олдингтон / Ч.П. Сноу; пер. Ю. Палиевской // Портреты и размышления: Художественная публицистика / Ч.П. Сноу; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1985. – С. 24 – 37.

А.А. МАРДАНОВ

НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЗЫ МАЛКОЛЬМА БРЭДБЕРИ

Одним из основных элементов текста, отражающих индивидуальность автора, является стиль, как «...эстетическая общность всех сторон и элементов произведения, обладающая определённой оригинальностью» [1, с. 1031]. Всякий стиль есть «...иное "целокупное пространство", чем любой другой» [2, с. 285]. Он опосредован опытом автора, формируется под длительным влиянием окружающей среды на врождённые данные писателя, «...развивается вместе с активным участием художника в жизни» [3, с. 383]. Он находится в постоянном движении. Стилю невозможно научить и его невозможно перенять, так же как нельзя передать кому-либо свою индивидуальность. Как пол или расу, его нельзя выбрать до рождения, его можно только «находить», и при этом создавать своё, так как стиль является «...таким же отличным, как подпись, таким же индивидуальным, как отпечаток пальца» [4, р. 19 – Здесь и далее при отсутствии ссылки на русскоязычное издание перевод мой – А. М.]. Учитывая уникальность каждого субъекта, автор будет оригинален, просто оставаясь самим собой, демонстрируя то, что в нём заложено. Следовательно, как бы субъект ни писал – это и есть проявление его субъективности.

Для произведений английского писателя Малкольма Брэдбери (*Malcolm Bradbury*) (1932–2000) характерны следующие стилистические особенности:

1) Обыгрывание одного слова в разных фразеологических оборотах: например, слово «cut» в романе «Сокращения» (*Cuts*, 1987): «to be cut out for smth» (быть словно созданным для чего-л.), «to cut a dash» (выделяться, бахвалиться), «to cut much of a figure» (производить сильное впечатление).

2) Игра словами, являющимися разными частями речи, но имеющими один корень: «...ожидая, когда встречающий его встретит, сопровождающий сопровождает» [5, с. 77], «...евроюристы и евролюбисты, еврозаправила и евроворотила воево ворочали и заправляли...» [6, с. 382], «Вена – лишь промежуточный пункт его перевалочных кочевий, один из многих. Или правильной будет – перевалочный пункт промежуточных кочевий?» «Может, кочевой промежуток перевальных пунктуаций?»...» [6, с. 88], «...полы чистит чистильщик очистителем» [7], «я принадлежал болтливому классу, который болтает болтовню; болтливый класс любит болтать, когда он просто болтает» [8, р. 9].

3) Противоречия, когда за жестокой критикой парадоксальным образом следует положительное заключение: например, в романе «Сокращения» о сценарии долго говорилось, что он был самой бесталанной халтурой, низшего качества, с фальшивыми эмоциями и красноречием, отсутствием моральной правды и серьёзности; совершенно банальным, глупым и тщеславным. А в заключение этой критики персонаж сказал, что ему он очень понравился. О появлении Фрэнсиса на экране было сказано следующее: «ты был посредственный, дрянной и эгоистичный... <...> Это было так плохо, что мы будем сумасшедшими, если не используем это... <...> Это так плохо, это блестяще» [6, с. 11]. Встречаются также противоречия такого рода: «О, какая красивая серебряная ручка, постарайтесь за ней приглядывать. В моей стране никто не крадёт, но такие вещи часто пропадают» [5, с. 124].

4) Образная антитеза, обильное перечисление противоположных понятий в одном предложении: «я хочу друзей и врагов. Я хочу плоть и кости. Я хочу вершины и впадины. Я хочу неудачу и успех» [6, с. 28], «дом и чужбина, маниакальное и депрессивное никогда не сольются...» [5, с. 50]. Информация в предложениях могла быть противоположна не по смыслу, а по серьёзности. Например, в «Сочинении» (*Composition*, 1988) за предложением о том, как собака бежит по сточной канаве, следует предложение о президенте Никсоне, за ним следует предложение о рекламе фильма, а потом – о данных Пентагона в Таймсе, затем – о вывеске «Черви» на магазине, а потом – о войне во Вьетнаме, затем о распродаже обуви, что является намёком на смешение высокого и низкого, серьёзного и несерьёзного в постмодернизме. Такими же эпизодами являются следующие: «он сидел рядом с... Умберто Эко и Далай Лама. Гленн Клоуз и Пол Потом, Арнольдом Шварцнегером и Гансом-Дитрихом Геншером» [6, с. 29], «на одной неделе его фотографировали с Шеварднадзе..., на следующей – с Мадонной...» [6, с. 33]. Таких случаев множество в каждом романе. Брэдбери часто противопоставлял противоположные понятия: «Петворт...

владеет богатым международным языком субъязыком – социолектом, ...состоящим из множества... терминов, таких как идиолект и социолект, *langue* и *parole*, обозначающее и обозначаемое, Хомский и Сосюр, Барт и Деррида» [5, с. 46]. В романе «Историческая личность» (*The History Man*, 1975) говорилось, что при планировании вечеринок, смешивали людей из города с людьми из университета, людей из Лондона с людьми из города, гетеро с гомо, художников с авангардистским богословами, студентов с Адскими ангелами, поп-звёзд с поклонниками ИРА, маоистов с троцкистами, врачей, специализирующихся на планировании семьи, с изгоями, которые спят под мостами [9, с. 16]. Описывая университеты и страны, Брэдбери отмечал, что они все разные, но впечатление от них одинаковое: перед одними стоят памятники учёных, перед другими танки, в одних странах нельзя говорить о боге, в других – можно. Похожее сочетание противоположностей было в рассказе «Сочинение»: «...его рыжие [английские – А. М.] волосы на американской подушке» [10, р. 291].

5) Особенно часто встречается насыщенное перечисление исторических персонажей и событий в одном предложении и абзаце для характеристики эпохи или демонстрации хода истории. Имена политиков или политические течения Брэдбери использовал как знаки, подразумевая все события и последствия, которые с ними связаны. С помощью перечисления явлений-символов, он характеризовал проблемы эпохи постмодерна, перемены в обществе, смену политических режимов и т.п. Называя имя политика, он подразумевал при этом всё, что с этим именем связано, либо, называя политическое течение или событие, он имел в виду при этом всё, что они за собой влекли: «Берлинская Стена только недавно пала... Уже Буш, а не Рейган председательствовал над полями для гольфа и бюджетным дефицитом США; но на троне Британии Маргарет Тэтчер была всё ещё у власти, а в Советском Союзе всё ещё держался Михаил Горбачёв, великий архитектор эпохи гласности и перестройки. По всей Восточной Европе падали статуи и бюсты Ленина и Сталина, Чаушеску и Ходжа...» [6, с. 3 – 4]. Часто в таких перечислениях Брэдбери упоминал явления из разных областей жизни, многие из которых говорили о кризисе. В «Сокращениях», например, говорилось: «были суды и пересадки сердца, мятежи и взрывы бомб. В Чернобыле взорвался... ядерный реактор и распространил смертельную радиацию по северной Европе. Промышленные отходы выливались в реки и загрязняли моря. Кислотный дождь уничтожил лес на холмах, автомобильные выхлопные газы прожигали защитный озоновый слой. СПИД распространялся, как эпидемия, вместе с цервикальным раком, менингитом и многочисленными неизлечимыми вирусами. Голод рос, засуха и разруха множилось. Возникли мелкие войны, террор распространялся из всегда фундаменталистского Среднего Востока, угрожая Западу, недавно ставшему фундаменталистским. Обрабатывающая промышленность угасала, работа для молодых исчезала, финансовая спекуляция нарастала, все ожидали большой взрыв. Насилие и убийство детей увеличивались, количество убийств выросло, центры великих городов ухудшались. Секс был смертельно опасным, курение – отвратительным, употребление алкоголя – опасным, еда – разрушительной, единственным оставшимся удовольствием, ради которого стоило жить, были деньги...» [11, р. 75 – 76], «новый мировой порядок становился слишком уж похож на Старый мировой. Американские войска, танки и самолёты отправлялись в Саудовскую Аравию, а многочисленный международный флот шёл по персидскому заливу. Саддам Хусейн лез на рожон и угрожал взорвать какую-нибудь ядерную штуку. В Советской России началась голодная зима. ХДС в бывшей Восточной Германии обвиняли в том, что он переправил в кейсах 32 миллиона дойчмарок в Люксембург. Снова что-то приключилось с футболистом по фамилии Гацца» [6, с. 340]. В другой ситуации он всего в двух предложениях сказал, что на полюсе таял снег и лёд, озоновый слой становился тоньше, в мире свирепствовала сексуальная чума, были наводнения, засуха, голод, землетрясения, массовое скопление саранчи, всевозможные болезни, торговый спад, бюджетный кризис, наводнения, засухи, голод, землетрясения. Брэдбери пытался конспективно охватить всю историю Европы.

Иногда такой стиль встречается у Лоджа: «в 1968 прокатилась волна мятежей в кампусах по всему миру, Россия вторглась в Чехословакию, убили Роберта Кеннеди, и в Алстере началась кампания движения за авторские права» [12, р. 113], но он отличается от Брэдбери тем, что Лодж чаще перечисляет сами события, а не знаки (имена, даты), их обозначающие. Кроме того, присутствие таких перечислений у Лоджа может быть целенаправленной стилиевой аллюзией, поскольку Лодж и Брэдбери были друзьями, часто размышляли в произведениях на общие темы и ссылались друг на друга. В «Сочинении» Брэдбери в свойственно ему манере писал: «Никсон – Президент. Существуют документы Пентагона. Война во Вьетнаме... продолжается. Существуют чёрные гетто, программы по помощи бедным, коррупция и заговоры... История движется быстро и она везде...» [10, р. 289]. В романе «Обменные курсы» (*Rates of Exchange*, 1983) говорилось, что на улице, есть «шпионы и обыски, аресты и тюремное заключение, железные занавесы и берлинские стены, нефть и переговоры по ОСВ. Мир разделён и с каждым днём разделяется всё сильнее: ракеты нацеливаются, касетные бомбы накапливаются; туда – Рейган и ястребы, сюда – Брежнев и Политбюро» [5, с. 40]. Когда-то отель в романе «Обменные курсы» посещали эрцгерцоги, гусары и герцогини, а сейчас там портреты Маркса, Ленина, Брежнева и Григорика. Эти имена лаконично описывают ход истории, являясь означающими, а политические режимы – означаемыми.

б) Форматирование диалогов в одном абзаце: прямая речь героев чередуется без пояснений автора. Часты диалоги, в которых персонажи выкрикивают только по одному слову по очереди с указаниями автора, кто их произносит. Характерным для прозы Брэдбери является комбинирование двух диалогов в один, когда реплики двух пар участников подаются попеременно, а также вкрапление описания окружения и параллельных историй в диалог, дробящее его, размывающее его границы, в результате чего короткий диалог может растянуться на несколько страниц. В рассказе «Сочинение» Разговор мисс Добернети и Уильяма перемещивался с вопросами профессора о «Джейн Эйр», а диалог с таксистом разбавлялся описанием того, что пассажир видел из окна. В романе «Обменные Курсы» люди за столом говорили о еде и вине, которые они непосредственно употребляли за столом, о визите в Уэльс, о местной промышленности и политике, и рассказывали неоконченную историю о шахе. В другом диалоге в машине Любиёва говорила об Англии, Плитплов – о жене Петворта, и всё это разбавлялось описанием того, как ехал таксист. В другом – Любиёва говорила о промышленности, Плитплов – о Хемингуэе, и всё это чередовалось с описанием местности.

7) Использование фирменных названий, часто с указанием объекта, которые они называют: «я вооружился зонтом фирмы "Берберри"...» [6, с. 250], «...повязка "Адидас" на запястье» [11, р. 4], «...тележки, нагруженные пакетами из "Лорда Джона" и "Хэрродз", "Маркса энд Спенсера" и "Симпсона"... покупают "Плейбой"...», нервно курят "Галуаз" или "Плейерз"...» [5, с. 33]. В «Сочинении» перечислялись названия магазинов.

8) Текстурализация тела и секса, применение литературных и лингвистических терминов к частям тела: характерно использование в одних и тех же ситуациях и диалогах слов, которые имеют смысл в литературе и в физиологии. Например, в «Сокращениях» в одном диалоге слово «climax» («кульминационный пункт», «климакс») использовалось в двух смыслах сразу. Всегда происходит непонимание персонажами и объяснение при переходе от одного смысла (литературного) к другому (физиологическому): «"слушай, сделай начало здесь, добавь немного напряжения там, а конец должен быть там..." "В сценарии?" – спросил Генри. "В сценарии..."», – сказала Синтия. "Сейчас верх должен быть здесь, а конец – там, и давай забудем о разогреве и перейдём сразу к кульминационному пункту". "В сценарии?" – спросил Генри. "Господи, нет", – сказала Синтия» [11, р. 79]. Множество таких эпизодов присутствует в рассказе «Сочинение»: «он испытывает неудобство, понимая, что его собственное начало, середина и конец, его параграфы и отступления, его использование двоеточия будет также... оценено ... системой оценок мисс Добернети» [10, р. 296], «"я хочу, чтобы твоя спина была повыше, а колени – ближе друг к другу", – говорит мисс Добернети... "Я хочу, чтобы промежутки между прилагательными были больше, а глаголы – ближе друг к другу", – говорит она на конференции...» [10, р. 297].

9) Повтор фраз: в романах Брэдбери повторяются предложения в течение всей книги, как у Барнса: «почему-то, когда Козима распорядилась, все повиновались» [6, с. 399], «как я уже сказал, когда она распорядилась, все на удивление беспрекословно подчинялись» [6, с. 424]. В романе «Обменные курсы» он неоднократно повторял, что билеты надо покупать в киосках с надписью «Литти», потому что вагон едет без кондуктора, что напряжение – 110 вольт, что влоски (вымышленная национальная валюта) из страны вывозить запрещено, что пенсионеры наслаждаются заслуженным отдыхом, что Петворт – гость по культурному обмену, что самолёт прилетает с двухчасовым опозданием, что в аэропорту много вооружённых людей, что у стюардессы из носа торчат волосы и многое другое. В романе «Сокращения» Брэдбери повторял, что автор должен сохранять целостность, а в рассказе «Сочинение» часто повторялась фраза об уборщице, собирающем листья. Повтор предложений характерен также для произведений Барнса, но отличие текстов Брэдбери в том, что в них повторяются обычные, бытовые факты, в то время как у Барнса повторяются более серьёзные вещи, являющиеся лейтмотивом романа – например: «совершенные браки редки» [13].

10) Синтаксический повтор (в каждом романе более десяти случаев): «были дубли, во время которых вся съёмочная группа... пыталась соблазнить ведущую актрису; дубли, во время которых ведущая актриса хотела соблазнить всю съёмочную группу; дубли, когда режиссёра съедала ...рыба, и дубли, когда ...рыбу съедал режиссёр» [11, р. 68], «он писал, в то время как ел, он ел, в то время как писал» [11, р. 77]. В «Профессоре Криминале» (*Doctor Criminale*, 2000) на двух страницах рассказчик перечислял то, что ему показали, начиная каждый объект фразой «мне показали» четырнадцать раз подряд. Среди других примеров синтаксического повтора можно отметить: «на борту был ансамбль, поэтому они начали танцевать. На борту был бар, поэтому они начали пить. На борту была закуска, поэтому они начали есть. На борту были знаменитости, поэтому они начали праздновать. На борту, очевидно, были незаконные препараты, поэтому они начали мечтать. На борту были губы, груди и ягодицы, поэтому они начали целоваться и ласкаться и прижиматься... На борту были красивые люди, и они знали, что они были красивы, поэтому они начали делать красивые и яростные и бесконечно фотогеничные вещи» [8, р. 226 – 227], «...её высокие горы не столь высоки, а широкие реки не столь широки, чтобы служить преградой...» [5, с. 11].

Таким образом, стиль это уникальная манера автора использовать чужой язык, оперировать общей данностью, преобразуя общее в индивидуальное. Используя «чужой» язык, автор вносит в свой словарь и синтаксис «...те неповторимые черты, которые позволяют узнавать текст без подписи» [14, с. 196], что противоречит постструктуралистским положениям об обезличивании текста и абсолютной власти языка. Стиль связан не только с эмоциональной экспрессивностью, но и с философско-эстетическим единством элементов произведения, которыми пренебрегали постструктуралисты. В нём заключается мастерство и особенности характера творческой личности, её талант, о чём писали многие авторы прошлого: «стиль – это весь человек, его впечатления и его сущность» [15, с. 307], «нет ни одного поэта..., который бы не имел своего собственного языка, собственной манеры выражения, чтобы он не искал новых форм для самовыражения» [16, с. 114]. Даже Р. Барт говорил о «биологической» природе стиля: «...он – природная "материя" писателя, его богатство и его тюрьма, стиль – это его одиночество. ...Стиль представляет собой самодовлеющий личностный акт, а вовсе не продукт выбора и рефлексии писателя относительно Литературы. <...> Стиль – ...проявление вонне органических свойств личности» [17, с. 54]. Как образ автора, стиль, его отличие или влияние на стиль других авторов, выводится из совокупности произведений автора. Стиль – величина относительно стабильная, так как он связан со сравнительно устойчивым складом личности и авторским художественно-эстетическим постоянством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Есин, А.Б. Стиль / А.Б. Есин // Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПЦ «Интелвак», 2001. – С. 1031 – 1033.
2. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Ю.И. Минералов. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
3. Самарин, Р.М. Зарубежная литература: учеб. пособие для филол. специальностей / Р.М. Самарин; сост. М.Р. Волкова. – М.: Высш. школа, 1978. – 464 с.
4. Bloom, L.Z. The Lexington Reader / L.Z. Bloom. – Lexington, Massachusetts: D.C. Heath and Company, 1987. – 828 p.
5. Брэдбери, М. Обменные курсы / М. Брэдбери; пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. – 397 с.
6. Брэдбери, М. Профессор Криминале / М. Брэдбери; пер. с англ. Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили, Н. Старовской. – М.: Иностранная литература, Б.С.Г. – ПРЕСС, 2000. – 472 с.
7. Bradbury, M. The History Man / M. Bradbury [Electronic resource] – 1975. – Mode of access: <http://www.torrentreactor.net/torrents/2903163/Malcolm-Bradbury-The-History-Man>. – Date of access: 12.04.08.
8. Bradbury, M. Professor Criminale / M. Bradbury. – London: Picador, 2000. – 352 p.
9. Брэдбери, М. Историческая личность / М. Брэдбери. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 368 с.
10. Bradbury, M. Composition / M. Bradbury // Modern British Short Stories. – London: Penguin Books Ltd., 1988. – P. 286 – 308.
11. Bradbury, M. Cuts / M. Bradbury. – London: Butler and Tanner Ltd, 1987. – 106 p.
12. Lodge, D. How far can you go? / D. Lodge. – London: Penguin Books, 1981. – 244 p.
13. Barnes, J. Flaubert's Parrot / J. Flaubert [Electronic source]. – 1984. – Mode of access: <http://www.kiwitan.com/.../Barnes,%20Julian%20-%20Flaubert%20Parrot.doc>. – Date of access: 15.12.2007.
14. Асеев, Н.Н. Зачем и кому нужна поэзия / Н.Н. Асеев. – М.: Сов. писатель, 1961. – 315 с.
15. Бальзак об искусстве / Сост. В.Р. Гриб. – М., Л.: Искусство, 1941. – 528 с.
16. Тик, Л. Любовные песни немецких миннезингеров / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 108 – 117.
17. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 50 – 96.

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Н.А. СОБИТНЮК

БУКВА – ПОМОЩНИЦА СЛОВА,
ИЛИ К ВОПРОСУ О ТАЙНОПИСИ ФРАНЦИСКА СКОРИНЫ*Профессору А. А. Гугнину, с благодарностью за внимание
и поддержку увлечения автором тайнописью Ф. Скорины.***«Littēra est ministra linguae»**

Читая «БИБЛИЮ РУСКУ» Франциска Скорины, часто можно увидеть, что в словах встречаются ошибки или описки, которые иногда исправлены пером, иногда нет. Вот, например, несколько не исправленных ошибок в Псалтири: вместо «Фалом» (Псалом) – «Фаолм» (Псаолм), «единорогъ» – «единорожь», «сына» – «сыиа», «сіно воронка» (синеворонка) – «сіио воронка» [3, Псалтирь, гл. гл. Гл. S⁰⁶, КА л. КА, θ л. θ⁰⁶, ПГ л. OE⁰⁶]; в книге Исход: вместо «Агньца» – «Аіньца», «сыймоваше покровъ» (снимая покров) – «сыймоваше покровъ» [1, Исход, гл.гл. Кθ л. NS, ЛД л. ξS]; в книге 1 Царств: вместо «мужеви» – «жужеви» [2, 1 Царств, гл. KB л. MC⁰⁶], «младенце» – «младеице» [2, 1 Царств, гл. В л. И⁰⁶]. Встречаются они даже при употреблении букв (инициалов): «Моисее» – «Ноисее» [1, Исход, гл. Кθ л. NE], «И рече г[оспо]дь» – «Н рече г[оспо]дь» [1, Числа, гл. EI л. LD⁰⁶], «Не ревнуй» – «Ие ревнуй» [3, Ис. Сирахова, гл. θ л. SI⁰⁶]. Такие случаи есть и в титульных текстах: вместо «КНИЖКИ» – «ККНИЖКИ» [3, Плач Иеремии, л. А, л. Д], «ЗУПОЛНЕ» (полностью) – «ЗУПОЛИЕ» (там же), в колонтитулах: в книге Притчи вместо «ЦАРЯ» восемь раз стоит «ЦЯРЯ» [3, Притчи, л.л. Д, AI, SI, KA, KS, Л, LD, MI], в числах при нумерации листов – вместо «MS» [14, с. 17] – «SM» [1, Числа, гл. КА л. MS]. Из приведённых примеров видно, что иногда в словах употребляется не та буква, или ставятся две буквы вместо одной, или элементы буквы, числа меняются местами.

Обычно на это не обращают внимания, считают случайными ошибками. Но некоторые из них имеют явно преднамеренный, искусственный характер и на проверку оказываются фрагментом логической цепи или нити, ухватившись за которую удаётся вытащить целый «клубок» скрытого содержания. В этой статье предлагается конспективное изложение начала процесса «разматывания» одного такого «криптографического клубка».

В Скориновском издании книги Иисуса Сирахова, в длинном перечне красивых и благоуханных растений, с которыми сравнивает себя Мудрость есть фраза: «...и яко сажение **Рожи** Воерихоне» [3, Ис. Сирахова, гл. КД, л. Лθ]. В первый момент показалось, что речь идёт о названии лица. Скорина иногда вставляет в свои тексты просторечные слова, которые сегодня воспринимаются как бранные. Однако из контекста выходило, что здесь должно стоять именно слово «розы»: «Мудрость как... насаждения розы в Иерихоне» (перевод Н. Собицнук). Тому доказательством является ещё одна фраза из перевода Скорины: «...рози (розы) в руках его (Господа)» [3, Псалтирь, л. PLE⁰⁶]. Но почему тогда «рожи», а не «розы», или, например, не старобелорусское «ружи»? Может быть, слово «Рожи» здесь имеет несколько значений и буква «з» специально изменена на «ж» для того, чтобы создавать этот своеобразный эффект? Но тогда это явный след криптограммы и, в соответствии с основным законом Скориновской тайнописи, следует искать не мене трёх подобных подтверждающих и разъясняющих случаев.

Первый нашёлся в книге Псалтирь, где просторечным оказалось уже другое слово с буквой «ж»: «**Пожрите** жертву правде и уповайте на г[оспо]да» [3, Псалтирь, гл. Д, л. З]. Сравнение параллельных мест в нескольких русских переводах Библии показало, что здесь стоит или «**Принесите** жертву...» [4, Пс. 4:6; 5, Пс. 4:6], или «**Воздайте** жертву...» [6, Пс. 4:6]. Но почему Скорина употребляет здесь слово «пожрите», ведь оно не является корректной и адекватной заменой слова «принесите» или «воздайте»? Или эта особенность перевода тоже имеет криптографическую причину? Можно допустить, что, как и в предыдущем случае, здесь происходит преднамеренная замена «ж» на «з» («пожрите» – «позрите»), но и этот вариант не приближает данный перевод к аналогичным фрагментам Библии. Из этого следует, что Скорина вносит свой смысл в это выражение, делает его многозначным.

Интересно, что слово «пожрите» встречается и в некоторых других книгах. Например, в книге Притчи – «Уста же нечестивого **пожрут** безаконие» [3, Притчи, θI, л. L⁰⁶]. Сравнение с другими переводами показывает, что здесь оно употребляется именно в значении «съесть» «...и уста беззаконных **глотают** неправду» [4, Пр. 19:28; 5, Пр. 19:28]. Значит, Скорина употребляет слово «**пожрут**» в смысле «съедят, проглотят», но снова в просторечном варианте, хотя в других местах он использует и обычное слово «есть»: «А не будете **ести**...» [1, Исход, гл. Кθ л. NE⁰⁶].

В книге «1 Царств» тоже встречается слово «**пожрите**», но уже в значении **сжигания** – жертвоприношения: «...прежде **пожрения** тука» [2, 1 Царств, гл. В лл. И, И^{об}]. В синодальном переводе так же имеется в виду жертвоприношение: «...прежде, нежели **сожигали** тук» [4, 1 Цар. 2:15, 16]. Как видим, этот последний случай лучше согласуется с контекстом стиха в Псалтири, где тогда читаем: «Пожгите (вместо «пожртие») жертву правде и уповайте на г[оспо]да». Но в этом случае ошибкой будет замена буквы «Р» на «Г» («**пожрите**» – «пожгите»). Уже из этих примеров видно, что Скорина заменяя буквы и слова, меняет сам смысл выражений и, этим, возможно, преследует криптографические цели.

Для нашего исследования также важно, что слова «**пожрите**», «**пожруть**», «**пожрения**» и «**рожи**» объединяет не только их просторечность, но ещё и то, что в каждом имеются три, и даже четыре одинаковые буквы «**ожр**», «**ожри**», то есть практически всё слово «**рожи**», только в ином сочетании букв! Очевидно, ключевым для всей криптограммы как раз и является именно это откровенно ошибочное слово, получившее благодаря «ошибке» двойной смысл. Ведь в результате замены только одной буквы «рожи» всё же остались розами, но одновременно получили и значение лица.

Полагаем, Скорина преднамеренно стремился создать эффект многозначности, а упомянутые особенности перевода являются специально устроенными парадоксами, и мы действительно имеем дело с типичной, но довольно сложной криптограммой. Ведь невозможно допустить, что бы всё это произошло случайно, по невнимательности издателя или по нерасторопности наборщика. Да и сам Скорина неоднократно упоминает в своих послесловиях о том, что его книги «выданы пыльне», то есть внимательно. В этом случае перемена букв и слов, не обоснованная потребностями перевода, имеет очевидную криптографическую цель – привлечь внимание читателя к особо значимым – ключевым – местам текста и, по возможности, задать направление поиска следующего звена.

В христианском символизме роза является эмблемой «полной жизненной красоты» [7, с. 608], а также чистоты, святости и посвящена Деве Марии [8, с. 350 – 355], в западной традиции роза – символ духовного развития, мудрости и тайны [8, с. 350 – 355; 9]. Именно в связи с мудростью это слово упоминается в книге Иисуса Сирахова. Таким образом, выделение одного слова ошибочной буквой уже привлекло внимание к ряду новых понятий: роза, мудрость, лицо, тайна, еда (глотание), сжигание. Похоже, что соединение розы и мудрости действительно является началом большой криптографической темы.



Рис. 1. Инициалы «Ж» и «С»

Изображение цветка розы встречается в двух инициалах «БИБЛИИ РУССКОЙ» (см. Рис. 1). В первом нарисованы две небольших розы, расположенные по обе стороны от буквы «Ж», а во втором – одна крупная роза вписана в овал буквы «С». Причём все три розы имеют большое художественное сходство. Привлекает внимание то, что буква «Ж» сконструирована из очень похожих друг на друга, как бы зеркально отражённых букв «З» (низ-верх) или уже «З – Е».

Поскольку в превращении слов «розы – рожи» тоже участвуют буквы «З» и «Ж», это показалось не случайным совпадением. Тем более, что среди шрифтов «БИБЛИИ РУССКОЙ» есть и прописное, и строчное «Е», которые тоже являются зеркальными отражениями «З». Что интересно, аналогичный случай встречается и среди инициалов. Один из рисунков имеет два варианта употребления: прямой – в значении «З» [2, Св. Иова, гл. ЛА, л. ЛS^{об}], и перевёрнутый – уже в значении «Е» [3, Экклезиаст, гл. S л. I; 1, Бытие, гл. ЕІ, л. КІ; 1, Второй закон, гл. К, л. Лθ^{об}] (см. Рис. 2). Этот, единственный в «БИБЛИИ РУССКОЙ», случай отмечают многие исследователи. Особенно интересен он тем, что при перевороте рисунка совершенно меняется и его содержание.

Дело в том, что в инициале нарисован козлоногий дьявол, который как бы удерживает взаперти в двух полукругах «З» двух человек, по-видимому, мужчину и женщину. После его переворота получается новая буква «Е», а дьявол оказывается как бы поверженным. Интересно, так же и то, что на титульном листе книги Св. Иова, где употребляется единственный прямой вариант рисунка в значении «З», тоже изображён дьявол, а в книге описываются многочисленные испытания, которые он посылает Иову, проверяя его преданность Господу. При этом Иов переживает два кардинальных переворота своей судьбы: сначала богатый и благополучный Иов теряет детей, имущество, здоровье, а затем, проявив несокрушимую стойкость веры, снова всё это приобретает и живёт долго и счастливо. Поэтому, переворот инициала «З» должно быть действительно является символическим изображением, передающим уничтожение власти дьявола над людьми, или, если говорить словами Ф. Скорины, «скажение силы дьявольской». Но тогда, использование в качестве главной конструктивной особенности инициала «Ж» такого оригинального и явно запланированного эффекта, как переворот буквы «З» и превращение её в «Е», может означать, что и в его криптографическом значении, переворот или трансформация играют важную роль.



Рис. 2. Инициалы «З» и «Е»

В старославянском алфавите буква «З» имеет значение – «земля», «Е» – «есть», «Ж» – «живите», «живот» или «жизнь». Именно с жизнью отождествляет себя Мудрость в книге Иисуса Сирахова: «Во мне всякая любовь **живота** и правды... надея **живота** и силы» [3, Ис. Сирахова, гл. КД, л. Л0]. Поэтому, соединение букв «З» и «Е» в инициале «Ж» (жизнь), может означать, что их значения тоже объединяются, например в смысле «Земля Есть Жизнь». Или, может быть, новое синтетическое понятие будет означать что-то в роде «живая земля», или, с учётом противопоставления прямого и перевёрнутого значения инициала «З», – «земля живых» и «земля мёртвых»?! Изображение человеческого черепа в нескольких инициалах «БИБЛИИ РУСКОЙ» свидетельствует о том, что это вполне возможно. Поэтому и интерпретация инициала «Ж», как эмблемы Жизни, соединяющей «землю живых» и «землю мёртвых», тоже представляется допустимой.

Противопоставление «живой – мёртвый» действительно неоднократно встречается и в Библии, и в предисловиях Скорины. Например, в предисловии к книге «Левит», сказано: «Он же (Ис. Христос) духом светлым сам себе принесе непорочная богу, очищая совести наша от **мёртвых** дел» [1, Левит, л. Д⁰⁶]. Там же, Скорина приводит и слова апостола Павла: «...Сущий убо живи по плоти – плотская мудрствуют, а иже по духу – духовная. Мудрость плотская есть **смерть**, а мудрость духовная – **живот**».

Таким образом, Скорина, вслед за апостолом, разделяет людей на безусловно живых и условно мертвых. Причём, «живой» человек – это тот, кто во всех своих начинаниях руководствуется духовным знанием или Премудростью Божьей, которую Иисус Сирахов отождествляет с женским началом: «Азь **матка** (**мать**) красное милости...» [3, Ис. Сирахова, гл. КД, л. Л0]. Тогда «мёртвый» человек – тот, кто мудрствует «по плоти», то есть руководствуется уже не божественной мудростью, а зримой материальной очевидностью. Вероятно, мудрость «по плоти» базируется на наивном, либо «научном» атеизме: «Говорит безумный в сердце своём – нет бога» [4, Пс. 13:1; 3, Псалтирь, гл. Г, л. Г].

Большая роза – символ мудрости – изображена в инициале «С». В связи с женским началом Премудрости Божией, означенной и в книге Иисуса Сирахова, и в Притчах Соломона: «Тогда Я (Премудрость) была у Него (Бога) помощницею...» [3, Притчи, гл. И л.Л], это может означать, что Скорина понимал Премудрость как Софию (греч. – **мастерство, знание, мудрость**). В иудаизме и христианстве София – олицетворённая мудрость Бога. В иконографии Она имеет облик ангела, а её лик и руки **красного** – огненного – цвета. Но и у Скорины мудрость также «матка **красное** милости». Специфику Софии составляет женственная пассивность, **материнская** многоплодность, а также глубинная связь с космосом и человеком, за которого она заступает перед Господом [10, с. 464]. Возможно, именно в связи с огненной символикой Софии в тему двух земель, путём сложных многоступенчатых, явно не случайных, перемен букв, слов и смыслов, вовлекается «пожирание» огнём.

Большое сходство роз в инициалах «С» и «Ж» означает, что они имеют одинаковое криптографическое значение, а их разный размер – что между мудростями, которые они символизируют, существуют и определённые различия. Скорее всего, это и есть две мудрости, о которых говорится в предисловии к книге «Левит». Тогда, олицетворённая мудрость Бога – София обозначена большой розой в инициале «С», а две мудрости – плотская и духовная – двумя меньшими розами и двумя противоположными «землями» в инициале «Ж». Люди различно воспринимают один и тот же окружающий их мир. Одни мудрствуют «по плоти», а другие – «по духу». Возможно, в своих зашифрованных знаках Скорина показывает и разные последствия, которые предполагает выбор мировоззрения – мудрости.

Дополнительную информацию к этому содержит ещё один инициал «БИБЛИИ РУСКОЙ» – «М» (мудрость?). В его конструкции тоже использована буква «З», но только внизу, на месте земли «мёртвых». Вверху находится странное изображение Лица с высунутым языком (см. Рис. 3). Этот инициал уже давно привлекает внимание исследователей своим необычным видом. Английский исследователь Скориновской тайнописи Г. Пикарда даже предпринял попытку интерпретировать его в свете еврейской каббалы как изображение голема, ужасного, демонического, изначально мёртвого («М» – мёртвый?) существа, созданного в результате алхимического процесса [11, с. 3 – 37].

Здесь предлагается другой вариант его интерпретации – Лицо, как символическое изображение некоторых особенностей представлений Скорины, связанных с мудростью и восприятием окружающего мира. Не исключено, что Скорина сам predetermined именно такой ход рассуждений своих будущих читателей: в слове, обозначающем мудрость, изменил одну букву, придал ему вид просторечного варианта слова «Лицо»; «подбросил» ещё несколько просторечных слов, уводящих тему в новые, нужные ему, смыслы; нарисовал инициал «М» с удивительным Лицом, которое невозможно не заметить; и, может быть, специально изменил слово «**мужеви**» на «**жужеви**» (тоже, кстати, в книге «1 Царств»), чтобы перемена букв «М» и «Ж» символизировала собой перемену **Мёртвого** и **Живого**.

В нижней части инициала «М» кроме «З» изображена ещё одна вещь – рог или музыкальный **РОЖок** с семью отверстиями – голосами. Трубный звук рога в древности был сигналом к бою, именно в



Рис. 3.
Инициал «М»

этом смысле он неоднократно упоминается в Библии. В Новом завете семь Ангелов поочередно трубят в семь труб, провозглашая людям семь «язв» (наказаний), предназначенных им для очищения в будущем. Возможно, семь гласов рожка призваны обозначать именно эти события, но, скорее всего, не только их.

Прежде всего, семь – это число Мудрости: «Премудрость созда (создала) себе храм и утверди (утвердила) столпов **седмь**» [3, Притчи, 9, л. ЕГ⁰⁶]. Может быть, в связи с этим, в основу мировоззрения некоторых тайных доктрин [9, с. 248], включая и древнее еврейское учение Каббалы [12, с. 260], положено представление о семи первоначальных стихиях и семи чувствах человека, тогда как в общеизвестных метафизических системах их было четыре, пять, или, как в буддизме, – шесть [13, с. 117]. Число семь прекрасно объясняет особенности изображения Лица с высунутым языком, а, вслед за ним, и символ двух «земель» или жизней (инициал «Ж»). В инициале «М» наглядно и даже остроумно через специфические органы восприятия материи того или иного состояния представлены пять известных физических чувств человека: осязание, обоняние, вкус, зрение, слух. А круглые знаки на лбу и на макушке обозначают уже его психические чувства – разум и «духовное понимание».

Для обозначения семи чувств человека Скорина использует соответствие между ощущениями, воспринимаемыми органами и теми объектами, которые они воспринимают. Осязание, твёрдую материю и стихию земли здесь обозначают руки, изображённые чуть ниже самого Лица, немного похожие на пару перчаток. Высунутый язык, в одном из своих значений, обозначает вкус или стихию воды. Нос воспринимает запахи, поэтому, он символизирует обоняние и стихию воздуха. Дальше следуют глаза, зрение и стихия огня, и это справедливо, ведь обычный человек видит только то, что освещено огнём или светом. Последним из известных чувств человека является слух, объектом восприятия – звук, а воспринимающим органом – уши. Слуху соответствует последняя из метафизических стихий, так называемая, пятая сущность или квинтэссенция, предполагаемый корень всех вещей, физическим носителем которой назывался эфир.

Судя по оригинальному рисунку, которым обозначен здесь слух, Скорина придавал этому чувству особое значение, ведь в инициале «М» таинственная пятая стихия и слух представлены совсем не так как ожидалось: вместо обычных человеческих ушей здесь изображены РОГА (или, может быть, – **РОЖки?**). Расположены они как раз там, где должны быть уши, но почти полностью прикрыты двумя боковыми чёрточками буквы «М». Очевидно, чтобы не озадачивать впечатлительных читателей, или, может быть, прежде времени не привлекать внимания к столь необычной детали человеческого Лица. И, конечно же, это не может не иметь отношения к тайнописи, не играть в ней какой-то особой роли.

Рога – это известный библейский символ, обозначающий силу. Именно такое пояснение этому слову приводит Скорина на полях книги «1 Царств» [3, 1 Царств, гл. В, л. 3]. Судя по всему, сочетанию понятий «**рог – сила**» он действительно придавал особое значение, так как в титульных гравюрах книг «Левит» и «Второй закон» на голове пророка Моисея тоже изображены бычьи рога. Только расположены они не на месте ушей, а чуть выше. Этим рисунком, буквально иллюстрируется одна интересная особенность Скориновского перевода Библии, где лицо Моисея, только что сошедшего с Горы после общения с Господом, называется «рогатым». В главе 34 книги «Исход» фраза «**рогато лице** Моисеево» [1, Исход, гл. ЛД л. ξS] употребляется четыре раза, тогда как в параллельных местах других переводов стоит «издаёт **лучи**» [4, Исх. 34:29–35; 5, Исх. 34:29–35], или «ярко **сияет**» [6, Исх. 34:29–35]. Но и Лицо из инициала «М» тоже «рогато», хотя и в другом виде, а значит, между ними есть прямая логическая связь, причём созданная преднамеренно. Возможно, именно для этого так оригинально переведены и слова о сиянии головы Моисея.

Из сказанного видно, что в «БИБЛИИ РУССКОЙ» для целого ряда рисунков и текстов, связанных с «рогами», «силой», со слухом вообще, и с особенностями силы слуха у таких праведных и «живых» людей, как Пророки, в частности, создаётся единое смысловое поле. И это, по-видимому, связано с тем, что и сама Библия – «писание б[о]гом вдохновенное (вдохновенное)» [14, с. 17] – появилась именно благодаря уникальной способности слуха Пророков, Евангелистов, Апостолов, которую сегодня называют яснослышанием. Похоже, что Скорина связывает приобретение человеком Мудрости с большой внутренней силой и способностью «ясно слышать» указания свыше.

Для обозначения на Лице шестого и седьмого чувств, Скорина создаёт специальные, но вполне понятные читателю Библии, знаки – две печати откровения. Печать на лбу является тоже известным библейским символом: «...доколе не положим **печати на челах** рабов Бога нашего» [4, Откр. 7:2–3]. Согласно Откровению Иоанна, знаком – «Тау» (печать, знак) – будет отмечено чело (Лицо!) каждого праведника во время Великого суда. В инициале «М» печати на лбу и на макушке содержат один и тот же символ, напоминающий букву «Т» («Тау»), но изображённый в прямом и перевернутом виде. Очевидно, идея перевернутости отражает какой-то фундаментальный аспект мировоззрения Скорины.

Шестое чувство обозначено там, где в религиозных изображениях Востока располагается, так называемый, третий глаз – символ интуиции. Такое расположение первой печати позволяет вполне уве-

ренно отождествить шестое чувство с разумом, интеллектом, в котором собираются и распознаются восприятия от всех остальных чувств; им же человек думает, осмысливает идеи, явления окружающего мира.

О последнем седьмом чувстве уже труднее сказать что-то определённое. Но инициал «М» даёт несколько подсказок, по которым его можно отождествить с Скориновским «Духовным разумением». Прежде всего, такой подсказкой является место расположения второй печати – уже не на самом Лице, а выше – над ним. В книгах Библии неоднократно говорится, что Мудрость это Божественный дар, который даётся свыше. Поэтому, логично будет предположить, что седьмое чувство, в некотором смысле, уже не принадлежит человеку.

Термин «Духовное разумение» несколько раз упоминается в предисловиях к книгам «БИБЛИИ РУССКОЙ»: «Написаны сии Книги внутрь **духовне разумючим** о тайнах превеликих божиих, яко пишет, апостол: «О глубинно богатства премудрости и разума божия, яко неиспытаны суть судове его, и неизследованы пути его»». [15, с. 45]. Здесь ясно указывается, что Духовное разумение как раз и предназначено для того, чтобы исследовать глубины Премудрости, Путей, Судов и Тайн Божьих. Тогда такой же, но перевёрнутый знак шестого чувства вполне может означать уже не только чувственное, но и рациональное, научное постижение Творца и творения. В таком случае, печать седьмого чувства символизирует собой Венец человеческого знания, такую его полноту и глубину, для приобретения которых необходимо наличие Божественного откровения и Духовного разумения.

Подобие и зеркальная перевёрнутость символов простого и Духовного разумения прекрасно иллюстрируют идею дуады, которая, по словам авторитетного исследователя символических философий М.П. Холла, как бездна «...отображает небеса и становится символом иллюзии, потому что низ является просто отражением верха. Низ называется майей, иллюзией, морем, Великой Пустотой, и для символизации его персидские маги носили зеркала» [9, с. 246]. Эту идею М. П. Холл обнаруживает и у Пифагора, и в буддизме, в древних мифологиях и учениях тайных организаций.

Перечислив священные предметы Храма Соломона, Скорина указывает, что они скрывают в себе духовное значение: «**ДУХОВНЕ** пак сее **разумючи** премногия тайны веры Хр[ис]товы в сих вторых книгах Моисеевых найдем мы» [15, с. 53 (Исход, Предисловие, л. Г)]. Причём, «**ДУХОВНЕ**» выделено прописным шрифтом самим Скориной, а это красноречиво говорит о стремлении автора привлечь внимание читателя именно к духовной составляющей разумения, как решающему фактору раскрытия, разгадывания тайного, скрытого смысла вещей.

Символическое значение некоторых священных предметов Скорина сразу же приводит в своих предисловиях, на страницах библейских книг, о других только упоминает, ничего не объясняя. Один такой случай встречается в предисловии к книге «Числа», где по поводу значения сорока двух станом (стоянок) людей Израилевых, сделанных ими во время сорокалетнего путешествия по пустыне, Скорина пишет: «Что пак тое **духовне знаменуется**, для краткости, на сесь час (на сей час) опускаем» [15, с. 61 (Числа, Предисловие, л. Д^{об})]. И, что интересно, аргумент «для краткости» он приводит после того, как до этого на шести (!) страницах называет все 42 стана, а некоторые даже описывает. Поэтому можно предположить, что это очередной парадокс, зовущий исследователя к разгадке. За восемь лет поисков автору пока не удалось найти места, где бы Скорина ясно сообщил о том, что же всё-таки символизируют собой эти останки.

И в этом весь Скорина с его удивительным и своеобразным способом «разговора» с читателем, увлекающем в глубины хитросплетений букв, слов, символов, рисунков, подсказок, недосказанностей и откровений! После всего здесь сказанного, можно ли продолжать уверенно утверждать, что всё это случайные совпадения, что «БИБЛИЯ РУСКА» исследована полностью и не содержит в себе скрытых вещей?

Тайнопись, если она и создаётся, то только для того, чтобы однажды кто-то смог её обнаружить и прочесть. За последние 20 лет разные исследователи (Г. Ревяко, В. Агиевич, Г. Пикарда) приподняли покров тайнописного метода Франциска Скорины. В этой статье мы затронули ещё одну цепочку, уходящую в практически неисследованные глубины его творчества. Но на страницах изданий «БИБЛИИ РУССКОЙ» встречаются сотни подобных «ошибок», странностей, парадоксов. И все они тоже могут быть звеньями, за которые можно вытащить всё, что хотел, но не мог открыто сказать своим землякам и современникам доктор Франциск Скорина «из славного града Полоцка». Не сомневаюсь, что его книги подготовили для нас ещё много глубоких и чудных открытий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517 – 1519 гг. У 3 т. – Мн.: БСЭ, 1990 – 1991. – Т. 1.
2. Библия. Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517 – 1519 гг. У 3 т. – Мн.: БСЭ, 1990 – 1991. – Т. 2.

3. Библия. Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517 – 1519 гг. У 3 т. – Мн.: БСЭ, 1990 – 1991. – Т. 3.
4. Библия. Синодальное издание.
5. Священное писание. (Опыт переложения на русский язык еврейских писаний архимандрита Макария. Из журнала «Православное обозрение» за 1860 – 1867. Псалтирь протоиерея Г.И. Павского. (Напечатан в Санкт-Петербурге, 1822). – Издано в Италии, 1997.
6. Библия. Современный перевод Библейских Текстов. – М, 2002.
7. Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора (Репр. изд. – Москва, 1891.). – 1990.
8. Похлёбкин, В.В. Словарь международной символики и эмблематики / В.В. Похлёбкин. – М.: Международные отношения, 1995.
9. Мэнли, П.Х. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / П.Х. Мэнли. – Новосибирск: Наука, 1997.
10. Мифы народов мира: в 2 т. – Т. 2. / С.А. Токарев (гл. ред.). – М.: Сов.ЭН, 1992.
11. Пікарда, Г. Францыск Скарына і Кабала / Г. Пікарда // Крыніца. – 1995. – № 9.
12. Папюсь. Каббала или наука о Боге, вселенной и человеке / Папюсь. (Репр. изд. – СПбургъ, 1910). – 1992.
13. Щербатской, Ф.И. Избранные труды по буддизму / Ф.И. Щербатской. – М.: Наука, 1988.
14. Скарына Ф. Творы: прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхаліі / Уступ. арт., падрыхт. тэкстў, камент., слоўнік А.Ф. Коршунава, паказальнікі А.Ф. Коршунава, В.А. Чамярыцкага. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990 // Библия. Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517 – 1519 гг. У 3 т. – Мн.: БСЭ, 1990 – 1991. – Т. 3. – Псалтирь, Предисловие, л. В.
15. Скарына Ф. Творы: прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхаліі / Уступ. арт., падрыхт. тэкстў, камент., слоўнік А.Ф. Коршунава, паказальнікі А.Ф. Коршунава, В.А. Чамярыцкага. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990 // Библия. Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517 – 1519 гг. У 3 т. – Мн.: БСЭ, 1990 – 1991. – Т. 1. – Бытие, Предисловие, л. В.

Е. А. ЛЕОНОВА

«РЕКА, ГДЕ СТРУЯТСЯ РАЗНЫЕ ТЕЧЕНИЯ...»
*Мировой эстетический опыт в литературно-критической
и художественной рецепции Василя Быкова*

В 1876 году в письме к Н.Н. Страхову Лев Толстой, говоря о слитности всех элементов художественного произведения, заметил, что «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится», исключается «из бесконечного лабиринта сцеплений, в котором и состоит сущность искусства» [19, с. 784 – 785]. Но, собственно, то же самое происходит, когда из философско-эстетической целостности произведения исследователем вычлняются только национальные аспекты и исключаются творчески освоенные инациональные эстетические открытия, общечеловеческая проблематика; неизбежный результат подобного подхода – односторонность восприятия и понимания произведения, в принципе не совместимая с идеей многомерности подлинного явления искусства. Кроме того, анализ интерконтекстуального дискурса произведения не только содействует раскрытию его многогранности, но и не позволяет занижать планку его художественности, допускать в его отношении оценочный произвол.

Изучение белорусской литературы в контексте мировой представляется чрезвычайно актуальным. Причем именно мировой, включая западноевропейские, американские, восточные литературы, ибо белорусско-славянские литературные и культурные взаимосвязи и в советское время оказывались в поле зрения исследователей все-таки нередко (к большому сожалению, почти столь же нередко – хотя и в разной степени – подпадая под определенные каноны и часто сужаясь до социально-содержательных параметров). Повторю: разнообразие проблемы бытования и развития белорусской литературы в свете зарубежного эстетического опыта – из числа самых насущных для отечественной науки сегодня.

Творчество Василя Быкова в этом смысле – чрезвычайно благодатная почва. Впрочем, исследователи и раньше, пусть фрагментарно, обращали внимание на историко-типологические и контактно-генетические связи прозаика с литературным зарубежьем, на общность тем и мотивов у В. Быкова и ряда инациональных авторов, например – французских экзистенциалистов (мне тоже доводилось писать на эту тему; см., например: [15, с. 133 – 151]. Прежде всего, необходимо отдать должное Алесю Адамовичу; писатель и ученый, подлинный эрудит, свободно ориентировавшийся в мировом литературном пространстве, он не только в процессе работы над собственными произведениями, но и в прочтении чужих, в том числе быковских, смело обращался к классическому и современному «чужому слову» (М.М. Бахтин).

О пристальном внимании В. Быкова к зарубежному – близкому и далекому – художественному опыту свидетельствует и последняя прижизненная книга писателя «Долгая дорога домой» (2002). В ней фигурируют представители самых разных национальных литератур – российской (А. Чехов и И. Бунин, Л. Толстой и Ф. Достоевский, А. Ананьев и В. Астафьев, В. Некрасов и В. Аксёнов, Е. Евтушенко и К. Симонов, Г. Бакланов и Ю. Бондарев, В. Ерофеев и А. Сафронов, А. Твардовский и А. Солженицын, В. Богомоллов и другие), французской (Ж. Верн, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Н. Саррот, А. Роб-Грийе), польской (Я. Парандовский, Я. Ивашкевич, Е. Путрамент), болгарской (Н. Вылчев), испанской (М. де Сервантес), английской (Т. Карлейль) и др. И не только писатели, но и мастера кинематографа, живописцы, композиторы, философы (Ч. Чаплин, Л. Бунюэль, К. Малевич, П. Пикассо, А. Шнитке, Н. Бердяев, К.Г. Юнг, А. Швейцер...). Уже перечень этих имен (его можно продолжать, что ниже и будет сделано) показывает, сколь многообразны были интересы писателя: его привлекали и реалисты, и авангардисты, и экзистенциалисты.

Достаточно сложным, двойственным было отношение В. Быкова к реалистическому искусству. С одной стороны, принадлежность к реализму самого прозаика, преимущество, которое он отдавал реалистическому методу, очевидны и неоспоримы. В свое время, отвечая на анкету А. Адамовича о месте белорусской литературы среди других национальных литератур, В. Быков говорил: «Мне думается, есть два пути: либо аналитика, максимальное погружение в социальность, непредвзятый реализм жизни, либо псевдоромантика, псевдореализм, стиливые поиски, иллюстрационность» [1, с. 29]. Вероятно, нет надобности уточнять, какой из этих путей писатель считал своим.

Но, с другой стороны, буквально в отчаяние приводил Василя Быкова социалистический реализм с его нормативностью и одноцветностью, в результате которых основообразующие требования реализма – аналитизм, историческая конкретика, правдоподобие – чаще всего оборачивались как раз отказом от правды. Свое негативное отношение к практике социалистического реализма он пояснил, в частности, на примере собственной многострадальной повести «Мертвым не больно», за которую ему немало досталось не только от литературных критиков, но и от полководцев, особенно маршала Конева. Маршал считал, что Кировоградская операция нашей армией была осуществлена весьма успешно. «Может быть, с точки зрения Кремля так оно и было, – напишет В. Быков в «Долгой дороге домой». – Но была иная точка зрения – солдата с заснеженного поля, залитого кровью и искореженного гусеницами танков, на котором был почти полностью разгромлен наш полк» [6, с. 62]. Согласно автору, «Мертвым не больно» – «едва ли не единственная автобиографическая повесть, где все или почти все – правда. Однако именно то, что правда, и стало неприемлемым для соцреализма. Можно сказать, главным врагом этого пресловутого метода была правда» [6, с. 70].

Принадлежность к реализму не мешала В. Быкову (и это показательно для его художественной позиции) по достоинству оценивать эстетические искания авангардистов, их дерзкие жанрово-композиционные и стиливые эксперименты, обусловленные желанием обновить – в соответствии с реалиями нового времени и определенными концептуальными соображениями – литературный язык, воплотить свое неповторимо-индивидуальное видение мира и человека в нем. Причем оценивать тогда, когда лояльное отношение к художественному инакомыслию еще не было, условно говоря, легализовано в советской науке, и большинство писателей и критиков остерегалось публично демонстрировать даже обычный интерес к зарубежной литературе. Василь Быков не только отдавал ей должное, но и открыто высказывал озабоченность «недостаточной эстетической зрелостью» белорусского искусства слова, обусловленной в небольшой степени отлученностью от философско-эстетических открытий западных мастеров. А. Адамович в своей работе «На бессрочной передовой» (1970–1971/1972) цитирует, например, следующее высказывание В. Быкова: «Белорусская литература – не одинокий остров в океане искусства, – она в русле многих других литератур, среди которых занимает свое определенное место. Место это, думается, не всегда постоянно. Может быть, лучше всего сравнить это с рекой, где струятся разные течения – одни у стержня, иные у берега, одни крутят сюда-туда или вовсе исчезают, другие мощно мчат по середине реки. Мне думается, что наша литература имеет все возможности в этом русле добраться до самого стержня или оказаться где-то поблизости от него, в чем нам благоприятствуют наши относительно богатые, мало разработанные социальные пласты жизни, почти не тронутая тема города, множество социально-политико-национальных проблем, определенные возможности молодого стиля, развивающегося и еще не сложившегося окончательно. Правда, все это может обернуться и своей отрицательной стороной, ибо у нас еще маловато литературных традиций, недостаточна эстетическая зрелость. Это последнее некоторым образом сдерживает литературное развитие, особенно что касается таких... направлений, как психоанализ, экзистенциализм. Мне думается, что, как и каждая молодая литература, белорусская имеет богатые возможности, но как они будут реализованы, зависит не только от нее» [1, с. 558].

Со временем понимание необходимости для белорусской литературы уроков мирового искусства, которых не чурались и не чураются все национальные литературы, не только не исчезает, но и усиливается; подобного рода мысли все настойчивее звучат в многочисленных статьях и интервью. «Конечно, –

говорил В. Быков, – искусство рождается из определенных явлений жизни (прежде всего реалистическое искусство), но также и из внутренних, душевных импульсов, сигналов авторского подсознания. Соотношение того и другого в каждом произведении очень неопределенно. Бывают произведения, как сама жизнь, «остановленное мгновение»; бывают созданные исключительно из иррациональных элементов, где от реальности, пожалуй, ничего нет. Видимо, ценность тех и других определяется все же не столько способом изображения, сколько характером творца, сущностью его иногда выразительного, а иногда загадочного таланта» [12, с. 10].

Немало таких рассуждений содержится в мемуарах В. Быкова. «Давно известно, – замечает он, – что составляющие культуры – жизнь и сама культура. Одна без другой мало что значат и в литературе... Но, как позже понял, культура – вещь безмерная. Сколько ее у кого ни есть, вряд ли можно сказать, что достаточно. Культура – море, бескрайний океан, накопленный человечеством в течение тысячелетий. Впрочем, как и сама жизнь. По всей вероятности, никто не в силах то и другое охватить в полном объеме» [6, с. 203]. «Но, – с горечью продолжает В. Быков, – нашего человека мало заботила мировая культура – ему лишь бы дотянуться до культуры советской. Национальной по форме и социалистической по содержанию» [6, с. 204]. Писатель вспоминает разговор с А. Адамовичем после прочтения последним «Круглянского моста», замысел которого вызревал, как признается автор, «больше под влиянием прочитанного», и в первую очередь – произведений «великого гуманиста Хемингуэя». Разговор с А. Адамовичем касался и соотношения в творчестве житейского опыта и культуры; по мнению собеседников, для искусства необходимо все, «но что вначале?» В. Быков констатирует, что «то и другое вместе редко случаются в жизни, что-то идет впереди. По крайней мере в наших литературах... у нас свой опыт и свои критерии» [6, с. 282], в отличие от литературного Запада. Кстати, подобные рассуждения писателя представляют интерес и для теоретиков литературы; они, к примеру, звучат в унисон с выводами известных французских компаративистов: «...любое произведение есть результат человеческой деятельности, порождение психики человека, его духовного развития, круга прочитанных произведений – всего того, что составляет основу творческого представления...» [5, с. 75].

Писатель не сомневался в закономерности изменений в «культурной парадигме», соответствующих не только социально-историческим, но и личностным, психологическим новациям. «Век индивидуализма, окончательно расцветая, уступает место открытому Юнгом феномену бессознательного коллективного. Некогда это был феномен, теперь – общепризнанный процесс, охвативший страны и континенты. Видимо, культура, как и сама жизнь, в своих проявлениях изменчива, многообразна и бесконечна» [6, с. 377].

В. Быков рассказывает, как «внимательно и с некоторым изумлением» слушали он и другие советские писатели выступления зарубежных мастеров культуры и искусства на одном из конгрессов в Риме. Речь шла «о литературном авангарде, конечно же, западном, – у нас тогда своего еще не было» [6, с. 241 – 242]; Сартр, Антониони, Вигорелли «говорили совсем не так и не о том, о чем мы привыкли слышать на родине» [6, с. 242]. Вспоминает, как горячо реагировали «западные маэстро», французские неоромансисты Ален Роб-Грийе и Натали Саррот, на выступление российского литературоведа Виктора Шкловского, едва ли не единственного из всех членов советской делегации сторонника авангардизма.

Круг взаимоотношений писателя с мировой литературой, как выше уже говорилось, весьма обширен, поэтому в данном случае мы ограничимся лишь некоторыми составляющими его ракурсами – «немецким» и «американским»; кроме того, обратимся к библейской константе в художественной системе В. Быкова.

Хорошо известно, какую роль суждено было сыграть Германии в судьбе В. Быкова в конце его жизни. Впрочем, достаточно тесными были связи художника с обоими немецкими государствами еще до их воссоединения. Только в ГДР в переводе на немецкий язык увидели свет полтора десятка его книг, почти столько же – в ФРГ; кстати, первым произведением В. Быкова, опубликованным по-немецки (в западноберлинском издательстве «Propileen»), была, по свидетельству автора, повесть «Мертвым не больно». Наконец, показательны в этом смысле и само содержание быковских произведений: события в них «катятся по просторам европейского материка – от Беларуси и Украины до Венгрии, Германии, Альп...» [1, с. 556].

В одной только «Долгой дороге домой» звучат имена Ф. Ницше и И.В. Гёте, Б. Брехта и Э.М. Ремарка, Г. Бёлля и Г. Грасса, К. Хойбнера и других немецких мыслителей и писателей. К примеру, В. Быков вспоминает обстоятельства своего знакомства со знаменитым трудом Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: он прочитал его во время войны, найдя в занятой под комендатуру избе псаломщика в прифронтовой молдавской деревне. Работа немецкого философа изобилует, как известно, аллюзиями на трагедию Гёте «Фауст»; однако же ассоциации с нею порождает и творчество самого В. Быкова, ибо многие его герои – представители фаустианского типа «искателя истины», вынужденного делать неизбежный выбор, и чаще всего между жизнью и смертью – в пользу последней как единственной возможности до конца оставаться человеком.

Но, похоже, Гёте и сам по себе, а не только и не столько через посредничество Ницше (хотя и это не исключено), очень занимал белорусского писателя. Автор «Долгой дороги домой» неоднократно и по разным поводам ссылается на изречения и мысли немецкого гения (например: «Между двумя точками зрения – не истина, а проблема»). Если, снова-таки, выйти за пределы мемуаров и обратиться непосредственно к художественным произведениям, то и в них мы обнаружим гётевские мотивы и даже встретим имя Гёте. Так, из уст одного из персонажей «Третьей ракеты» мы слышим: «Я все думал: все же они, немцы, не азиаты какие, они дали человечеству Баха, Гёте, Шиллера, Энгельса. Оказалось, весь их смысл – Гитлер. Вот что может сделать один человек с нацией, которая доверится ему. Хотя не все одинаковы. Некоторые думают по-своему. Видимо, каждый человек – от природы человек. Жизнь делает из него гения или злодея. Немцы продали Гитлеру свои души, и он сделал их злодеями. Это страшно – продать одному все души. Кроме всего прочего, этот один станет вампиром. Он захочет океана крови...» [10, с. 235]. Приведенный фрагмент быковской повести отсылает, совершенно очевидно, к одному из главных мотивов «Фауста» Гёте – сделки с дьяволом, берущему начало в немецкой народной книге XVI века и позднее нашедшему продолжение в произведениях Ф. Достоевского, Г. Гессе, Т. Манна, У. Фолкнера и многих других художников слова, включая представителей послевоенной немецкой литературы.

Интерпретация «вечных», архетипических образов и мотивов – только один, хотя и очень существенный аспект рецепции В. Быковым мирового эстетического опыта, убедительное доказательство того, «что в художественном развитии человечества обнажаются некие связующие нити, реальные приметы переключки времен и народов» [20, с. 132]. И в эти «переключки» органично влетает голос белорусского писателя.

Цитирует В. Быков известное высказывание основателя «эпического театра» Б. Брехта: «Поистине несчастна страна, нуждающаяся в героях...» [6, с. 338]. С этим немецким писателем, как и с рядом других, его роднит прежде всего притчевость произведений – качество, которое многократно акцентировали исследователи прозы В. Быкова. Именно быковские повести оказались в свое время поводом и основанием для теоретических рассуждений А. Адамовича о «притчеподобном» реализме и реализме «простом», «непритчеподобном», о «притчеподобии» как весьма существенной «дополнительной окраске, жанровой и стилевой, современной мировой прозы и драматургии» [1, с. 451]. Именно А. Адамович в уже упоминавшейся работе «На бессрочной передовой» поставил имя В. Быкова рядом с именами Б. Брехта и еще одного знаменитого немца, автора созданной на библейском материале тетралогии «Иосиф и его братья» Т. Манна, отмеченной высочайшей степенью притчевости.

Отдельного анализа заслуживают аналогии между произведениями В. Быкова и Э.М. Ремарка, причем в данном случае имеются в виду романы немецкого писателя не столько о Второй, сколько о Первой мировой войне, весь катастрофизм и противоестественность которой ему удалось показать глубочайшим образом, – вероятно, не в последнюю очередь в силу личного трагического опыта участия в той мировой войне, породившей «потерянное поколение» и большую литературу о нем. В. Быков вспоминает, что Ремарк был едва ли не первым из тех «знаменитых западных авторов, ранее у нас не известных», которых начали издавать со времени хрущевской оттепели. Ремарк «сразу же обрел немалую популярность среди читательской молодежи. (Париж, женщины, кальвадос. Но и «На Западном фронте без перемен»). Если французских женщин и свободную любовь власти кое-как терпели, то «Западного фронта без перемен» терпеть не могли» [6, с. 277]. Замечу к слову, что Ремарк и раньше был известен советскому читателю, в том числе белорусскому; в 1931 году в переводе на белорусский язык Ф. Шинклера вышел и роман «На Западном фронте без перемен» (достаточно оперативно, учитывая, что в самой Германии роман был опубликован в 1929 году), но перевод был сделан с русского издания 1930 года а не с языка оригинала, имел соответствующие купюры и сопровождался предисловием печально известного Карла Радека. Иное дело, что в скором времени произведение с его антимилитаристским содержанием, своеобразный художественный манифест «потерянного поколения», на родине автора запретили, нацисты сожгли роман на первом же костре из книг, а автора объявили «пораженцем» и «изменником». На долгое время Ремарк был исключен из читательской сферы и в Советском Союзе; в 1960-е же годы его хоть и начали издавать, однако тот же «Западный фронт» «терпеть не могли», вероятно, в силу воплощенной в нем жестокой правды о войне как таковой, войне, которая всегда оборачивалась болью, физическими и моральными страданиями, грязью и смертью. «Терпеть не могли» ремарковской «окопной точки зрения», которую – руководствуясь отнюдь не Ремарком, а реалиями фронтового опыта – разделяли и Г. Бакланов, и В. Некрасов, и В. Быков.

В «Долгой дороге домой» писатель напомнил, как «оперативно ввели в оборот оскорбительное у нас определение р е м а р к з м (разрядка В. Быкова. – *Е. Л.*), которое, словно бирку быку на рога, вешали на того или иного автора. Первым такой «чести» удостоился Булат Окуджава с его коротенькой, но емкой повестью «Будь здоров, школяр»... Это была хорошая повесть» [6, с. 277]. Но, как известно, и сам В. Быков не избежал обвинений в «ремаркизме», в отсутствии «исторического, победного пафоса» в

«Сотникове» и других произведениях, в которых бдительные критики обнаруживали проявления «ремаркизма» в действии.

Объективно взгляды Э.М. Ремарка и В. Быкова на войну действительно близки по многим параметрам. Обоим интересовали прежде всего нравственные аспекты военной темы. Это касалось самых разных проблем – и трагических судеб детей, стремлению которых во что бы то ни стало умереть в борьбе с фашизмом всячески содействовали взрослые «благодетели»; и героизма – мнимого и подлинного; и природы подвига, из всех разновидностей которого В. Быков, по его собственному признанию, отдавал предпочтение «подвигам духа» [6, с. 388]; и врага – не только и не столько внешнего, немецкого фашиста, но и кое-кого другого – предателя, дезертира, «перестраховщика, карьериста, эгоиста» [6, с. 213]; и войны, партизанского движения, в которых писатель также видел «не меньше интересного... прежде всего в их нравственной проблематике» [6, с. 270].

Немало общего и в сюжетной атрибутике произведений немецкого и белорусского писателей, и в неприукрашенном, объективном видении войны. Недаром в связи с прозой В. Быкова А. Адамович напомнил «Черный обелиск» Э.М. Ремарка, где есть рассуждения о том, насколько по-разному «помнит фронтовик войну – сразу после ее окончания и по прошествии многих лет. Сначала он отворачивается от всего, что напоминает о пережитом, увиденном; затем – он готов все видеть уже не в кровавых, а в "розовых" красках» [1, с. 458]. Совершенно очевидно, ни с Ремарком, ни с Быковым такого «превращения» не произошло.

Объединяют их и стилевые качества, которые обусловили художественную манеру Ремарка и которые применительно к Быкову А. Адамович определил как «стилевой сплав жесткого реализма с лирической повествовательной стихией» [1, с. 471]. Таким образом, используется даже понятие, почти идентичное введенному в обиход немецкими исследователями литературы о Первой мировой войне (прежде всего произведений именно Ремарка), – Hartstil (жесткий стиль), который обычно чередуется с тонким, пронзительно-трогательным лиризмом. Характерно, что похожее определение («жесткий современный реализм») имеет место и у самого В. Быкова, в связи с историей замысла и создания «Альпийской баллады».

Из немецких художников слова второй половины XX века наиболее сильное впечатление на белорусского прозаика произвел Генрих Бёлль. Летом 1983 года В. Быков был приглашен в Кёльн на писательский конгресс; «с самой яркой речью выступил на нем Генрих Бёлль». По воспоминаниям Быкова, послушать знаменитого соотечественника, нобелевского лауреата 1973 года, на площади перед библиотекой, где проходил конгресс, собралась огромная толпа, которая позже, вместе со слушателями в зале, проводила Бёлля овациями. Быков, тогда уже знакомый с воспоминаниями и автобиографией Бёлля, знал, что во время войны судьба свела их в одной местности, «в Молдавии и под Ясами», и что скорее всего они участвовали в одних сражениях. «Там я, – пишет В. Быков, – контуженный, вернулся в свой батальон, а Бёлль, симулируя болезнь, добился отправки в тыл – таково было различие наших позиций в той войне» [6, с. 362]. Состоялась и беседа Быкова с Бёллем об их «военной общности». Немецкий писатель, по словам белорусского, «высоко парил и смотрел на мир Божий иначе – широко и неподвластно. Во всяком случае я всегда с большим интересом читал то немногое из его публицистики, что появлялось на русском языке» [6, с. 363]. Быков говорит о продолжительном и бесспорном влиянии Бёлля на сознание европейцев; после смерти писателя в 1985 году, замечает В. Быков, «на его место в Германии пришли его младшие единомышленники, такие, как, например, Гюнтер Грасс, продолжившие гуманизм великого немца» [6, с. 363]. Упоминает автор «Долгой дороги домой» и высказывание Бёлля о языке как «последнем оплоте свободы» [6, с. 538].

Не менее существенным в художественном сознании Василя Быкова является дискурс «американский». Невольно приходят на память слова известного критика Джона Олдриджа из его статьи с весьма красноречивым названием – «Львы умирают»: «...мы потеряли почти всех, кого считаем классиками современной американской литературы: двух наших самых знаменитых и талантливых романистов старшего поколения Уильяма Фолкнера и Эрнеста Хемингуэя... Присутствие рядом с нами... этих писателей мы ценили не меньше, чем их книги. Казалось, что по крайней мере с тех пор, как большинство из нас себя помнит, они всегда с нами, всемогущие и бессмертные, как боги, наполняя нас сознанием, что мы в состоянии «выносить присутствие» гигантов в наших рядах, что нечто бесспорно выдающееся стоит между нами и воинствующим ничтожеством, рядящимся в тогу величия...» [17, с. 129]. Почему я позволила себе эту столь пространную цитату? Во-первых, если на место имен американских классиков всего лишь поставит имя классика белорусского, смысл цитаты совершенно не изменится и будет в точности соответствовать значению Быкова для нас, белорусов: пока он был жив, и у нас были основания для гордости, и нам было что предъявить культурному миру, причем по самому большому счету. Во-вторых, Фолкнер и Хемингуэй принадлежали к тем инациональным художникам, которых он не просто хорошо знал, но и любил и, по собственному признанию, учился у них и искусству слова, и гражданскому мужеству.

Впрочем, внимание В. Быкова привлекали самые разные американские писатели – от Теодора Драйзера (чей роман «Сестра Керри» он прочитал, опять-таки, на войне, на огневых позициях, в затишье между боями, одолив у друга, лейтенанта Бережного) до Джона Стейнбека, автора знаменитых «Гроздьев гнева». В своих мемуарах Быков рассказывает, как в ту пору, когда журнал «Юность» намеревался напечатать (но так и не напечатал) перевод его повести «Мертвым не больно», Стейнбек приехал в Москву и наведаясь в редакцию «Юности», где «очень горячо поддержал молодых» (Е. Евтушенко, В. Аксенова, А. Вознесенского и др.), после чего в Советский Союз дорога американскому маэстро была заказана раз и навсегда.

Что касается У. Фолкнера (к слову, отчетливо повлиявшего на художественную манеру А. Адамовича, что особенно ощутимо в повести «Каратели»), его В. Быков ценил не только за литературное наследие, но и за художнический стоицизм. Как известно, повесть «Мертвым не больно» все же вышла – в «Новом мире» – и была встречена оперативной бомбежкой из всех инстанций, объявлена «безусловной неудачей автора». Для В. Быкова, по его собственным словам, «важны были не оценка произведения, не отношение к нему начальства, а то, действительно ли это – н е у д а ч а? Это важно было для моих последующих замыслов» [6, с. 248]. Определенной поддержкой для писателя стала в этом случае как раз позиция У. Фолкнера, считавшего, что именно творческое поражение и может стать мерилем достоинства художника; «его опыт тогда был для меня важен», подчеркнет Быков, перед этим вольно процитировав известное фолкнеровское высказывание: «...поражение для меня превыше всего. Начать что-то, что тебе не под силу – ты даже не можешь надеяться на успех, но все же попробовать и терпеть поражение, затем пробовать вновь. Вот для меня успех» [6, с. 248].

Однако самым большим, так сказать, «американским» впечатлением стал для белорусского прозаика Эрнест Хемингуэй, особенно его роман («самый значительный», по мнению Быкова) «По ком звонит колокол». Писатель был потрясен знакомством с полным текстом этого произведения; он приводит факты (на сегодня общеизвестные) сначала нежелания властей вообще издавать этот роман в нашей стране, а затем – его, в сущности, искаженного издания, с многочисленными купюрами, из-за которых роман был сокращен почти на треть объема. «Мне дали в Москве отпечатанную на тонкой бумаге рукопись, которую я внимательно прочитал дома и почувствовал себя очень бедным. То, что мы силились и никак не могли понять в войне, знаменитый Хем понял и написал еще в 30-е годы. С того времени, а может, и раньше, сущность войны не изменилась. Военная сущность вообще вряд ли меняется в продолжение столетий. Только на первый взгляд кажется, что наша война отличается от предыдущей, в чем-то каждая последующая война иная, а в итоге все одинаковы. Проходит время, и все сливается в одно емкое и ненавистное для людей определение – война. Хемингуэй прямо сказал, что «война – это бардак» и что война в 30 лет кажется совершенно иной, чем в 18–20 лет, что давнишним впечатлениям и чувствам не стоит слишком верить. И что наилучшая школа для писателя – несчастливое детство... и что проза – это «архитектура, а не искусство декоратора» [6, с. 278].

И далее В. Быков замечает: «А мы так усердствовали над стилем, привкусом слова, забыв о выводе другого знаменитого автора (Уильяма Фолкнера), что если очень беспокоиться о стиле, то не останется ничего, кроме стиля. Хем не слишком заботился об узаконенном стиле, зато скоро его признали основателем собственного стиля» [6, с. 278]. Что это за стиль – прекрасно известно: лаконизм, рубленые фразы, принцип айсберга, насыщенность подтекстами, глубочайший психологизм, притчевость и т.д. Кстати, отдельным предметом для анализа может и должна стать типология творчества Э. Хемингуэя и В. Быкова: экстремальная (пограничная) ситуация, проблема выбора, трагизм, насквозь пронизывающий их произведения, и многое другое. Оба соприкасаются с экзистенциалистской концепцией человека и мира, преимущественно в ее зрелом варианте (на «витке бунта»), пожалуй, наиболее выразительно оформленном в Нобелевской лекции Альбера Камю. Предложенное им сравнение каждого современного художника с прикованным к галере своего времени гребцом, который должен грести во что бы то ни стало, «даже если ему не нравится, что там пахнет селедкой, слишком много надсмотрщиков и в довершение всего курс взят неверный» [13, с. 177], ассоциируется с общеизвестной ключевой фразой «нобелевской» же повести Э. Хемингуэя «Старик и море» (являющейся, по сути, ключом ко всему его творчеству) о том, что человека можно уничтожить, но нельзя победить. В свою очередь философско-этическим выводам французского и американского писателей полностью соответствуют содержание поступков очень многих быковских персонажей и, подчеркну, художническая и гражданская позиция самого их автора. Не удивительно в этом смысле, что именно нравственной позицией, своеобразным поведенческим кодексом Э. Хемингуэя и привлекал В. Быкова: «Но, может быть, самое значительное, что нашлось для меня у великого гуманиста Хемингуэя, была достаточно простая, но весьма емкая мысль: «Хорошо, если решишь не быть дрянью». Правда, у нас одного решения для этого было мало, требовалось еще очень многое, что превышало твою жизнь, превышало твою человеческую судьбу» [6, с. 279].

О своем уважительно-внимательном отношении к американскому прозаику Василь Быков говорил и гораздо раньше. В частности, в ответе на вопрос анкеты А. Адамовича: «Каких два-три писателя

мировой литературы идут с Вами в течение всей творческой жизни? Почему?» – В. Быков (замечив: «Два-три – это мало. Даже наилучших двух-трех недостаточно») рядом с именами Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, белорусского прозаика К. Чорного называет и имя Э. Хемингуэя, поясняя при этом: «Хемингуэй дорог мне прежде всего своим непредвзятым отношением к войне, которую он называл большим бардаком, и какой-то доверительно-товарищеской сдержанностью» [1, с. 34].

Характерно, что сразу же после признаний в увлеченности творчеством Хемингуэя Быков в «Долгой дороге домой» повествует о том, как вызревал замысел его «Круглянского моста», – в этот раз больше под влиянием не столько пережитого и сохранившегося в памяти, сколько прочитанного. Безусловно, среди этого прочитанного были и книги великого американца.

Разумеется, собственно художественные произведения В. Быкова отсылают и ко многим другим писателям США, к примеру – Норману Мейлеру с его имевшим огромный успех романом «Нагие и мертвые», а также к Курту Воннегуту, Уильяму Стайрону, Джеймсу Джонсу с их, прежде всего, антифашистскими, антимилитаристскими романами.

Особый пласт мировой культуры и литературы, влияние которого на творчество Василя Быкова весьма существенно, – это Библия. Библейскими аллюзиями и символами, раздумьями над извечными проблемами веры и неверия, взаимоотношений человека и Бога пронизаны его многочисленные публицистические и литературно-критические статьи, беседы и интервью, особенно 1980–1990-х годов. «Лгут не боги, а люди, лицемерят не боги», – так я бы перевела на русский язык строки, выделенные Быковым из литературного наследия Пимена Панченко в посвященной ему статье «Поэзия доброты и мужества» (1981). Не обошел он вниманием весомого присутствия библейского материала и в произведениях других белорусских поэтов и прозаиков. Так, В. Быков высоко оценил роман Владимира Короткевича «Христос приземлился в Городне», усмотрев основное достоинство этой «приключенческо-романтической истории Христа» прежде всего «в ее отчетливых гуманистических и разоблачительных тенденциях, особенно в отношении ко всему, что касается «власть предрержащих», которые в своей ненасытности властью не останавливаются ни перед кровью и злодейским обманом, ни перед фальшью высоких слов. Бог, вера, христианская мораль – только ширма в их эгоистическом стремлении к власти над чернью». Наибольшее же впечатление на В. Быкова произвел возвышенно-патетический финал романа, самым непосредственным образом связанный с библейской символикой: «Неопалимые купины деревьев высились на пригорках. Тосковал вокруг каплицы шиповник. А сеятели поднимались на вершину круглого пригорка, как на вершину земного шара. И первым шел навстречу низкому солнцу Христос, мерно размахивая руками. И, готовые к новой жизни, падали семена в теплую мягкую землю. Вышел сеятель сеять на нивы своя» [8, с. 410 – 411]. Среди писателей, чье творчество насыщено христианскими мотивами, В. Быков справедливо выделял и Рыгора Бородулина («Народная поэзия», 1992).

Многократно упоминает Быков Христа и его единомышленников, экстраполируя их судьбы на трагическую белорусскую и мировую историю. В 1985 году, выступая на пленуме СП БССР, он, в частности, говорил: «Но, видимо, так уж заведено на белом свете, что к настоящим апостолам добра и справедливости судьба всегда немилосердна: прежде их распинает, чтобы затем возвысить...» [8, с. 448]. К таким «апостолам добра и справедливости» писатель относил Марка Шагала, Янку Купалу, Владимира Короткевича. Библейской символикой изобилует его публикация «Из тьмы – к свету» (1992), посвященная Янке Купале – «величайшему, главному апостолу» в «долгом, если не бесконечном ряду». По словам В. Быкова, Янка Купала «стал сыном нации, защитником ее устремлений. Именно это обстоятельство и повело его на крест, обрекая нацию на сиротство... своей жертвенной гибелью он неизмеримо возвысился во времени и стал недоступным. Теперь мы знаем: он не принял зла. Он не мог одолеть его, но не мог и покориться ему... Похоже, Купала сделал свой выбор – самый ужасающий, но со времен Иисуса Христа и самый человеческий выбор» [8, с. 520].

Василь Быков не устал напоминать, что «...мы – народ. Большой или малый, цивилизованный или не очень, но отчетливый и цельный, созданный Богом на этой божьей земле» [8, с. 521]. Даже судьбу белорусского языка – «языка-жертвы и языка-героя одновременно» – он уподобляет судьбе Христа («Национальное единство – инстинкт выживания», 1992). Красноречивое название дает В. Быков одной из своих статей, написанной за десятилетие до смерти, – «Боже, дай нам воли и мудрости...» (1992).

Неоднократно привлекало внимание исследователей философско-эстетическое присутствие библейских мотивов и образов в художественных произведениях писателя; сказывается же это присутствие в них постоянно – от ранних повестей до посмертно опубликованных притч. Рассматривалась в этом ракурсе и повесть «Сотников» (1970). Думается, осмыслению произведения в свете библейской символики весьма поспособствовала осуществленная Ларисой Шепитько экранизация с ее отчетливо выраженным стремлением донести до зрителя общечеловеческую, христианскую сущность произведения, имеющую истоком Новый Завет, и прежде всего – сказания евангелистов. В связи с этим, согласно мемуарам В. Быкова, были большие проблемы со сдачей уже снятого фильма. «Бдительные надзиратели из разных органов усмотрели в нем чрезмерность христианско-религиозных мотивов» [6, с. 361]. Первоначально режиссер

намеревалась дать киноленте и более характерное название – «Вознесение», название же «Восхождение» (хотя и близкое, но не тождественное) стало результатом компромисса. Именно через призму новозаветной символики и анализируют литературоведы повесть «Сотников» – те из них, разумеется, которые признают участие библейского материала в создании художественного мира В. Быкова (а признают это далеко не все).

Между тем есть основания для анализа повести и сквозь призму символики и даже сюжетики не только новозаветной, но и ветхозаветной. Имеется в виду содержащаяся в Книге Бытия притча о Каине и Авеле – один из самых востребованных мировой культурой и искусством библейских мифов, имеющий (может быть, не в последнюю очередь в силу своей смысловой сложности и загадочности) устойчиво-продолжительную традицию философского истолкования и художественной интерпретации. В данном случае имеет смысл воспроизвести эту притчу: «Адам познал Еву, жену свою; и она зачала, и родила Каина, и сказала: приобрела я человека от Господа. И еще родила брата его, Авеля. И был Абель пастырь овец, а Каин был земледелец.

Спустя несколько времени, Каин принес от плодов земли дар Господу, и Абель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел. Каин сильно огорчился, и поникло лице его. И сказал Господь Бог Каину: почему ты огорчился? и отчего поникло лице твое? если делаешь доброе, то не поднимаешь ли лица? а если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним. И сказал Каин Авелю, брату своему: пойдём в поле. И когда они были в поле, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его.

И сказал Господь Бог Каину: где Абель, брат твой? Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему? И сказал Господь: что ты сделал? Голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли; и ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей; когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле. И сказал Каин Господу Богу: наказание мое больше, нежели снести можно; вот, Ты теперь сгнешь меня с лица земли, и от лица Твоего я скроюсь, и буду изгнанником и скитальцем на земле; и всякий, кто встретится со мною, убьёт меня. И сказал ему Господь Бог: за то всякому, кто убьёт Каина, отмстится всемеро. И сделал Господь Бог Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его. И пошел Каин от лица Господня...» (Быт 4:1–16) [4].

Сюжет о Каине и Авеле использован в убранстве многих европейских костелов, вдохновил на создание живописных полотен Тициана, Тинторетто, Дюрера, Рубенса, Рембрандта и др. Послужил он мощной сюжетной основой для многих литературных произведений, в том числе «трамелогедии» итальянского писателя, создателя национальной трагедии классицизма Витторио Альфьери «Авель», посвященной Вальтеру Скотту драматической мистерии великого английского романтика Джорджа Гордона Ноэля Байрона «Каин», стихотворения общепризнанного предшественника европейского символизма, французского поэта Шарля Бодлера «Авель и Каин», вошедшего в его единственный прижизненный сборник «Цветы зла». В той или иной степени отозвалась эта ветхозаветная история во многих других произведениях мировой литературы – Федора Достоевского, Томаса Манна, Уильяма Фолкнера, Хорхе Луиса Борхеса... Так, в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» мотив этой притчи не только ассоциативно различим в сюжете, но и звучит самым непосредственным образом. На вопрос обеспокоенного Алеши о брате Смердяков отвечает: «Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял...» [11, с. 254]. Подобные слова Алеша услышит и от Ивана. «Да я-то тут что? Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию? – раздражительно отрезал было Иван, но вдруг как-то горько улыбнулся. – Каинов ответ Богу об убитом брате, а?...» [11, с. 260].

В белорусской литературе ветхозаветная история о Каине и Авеле узнается в стихотворениях В. Короткевича «Потоп (Древний белорусский апокриф)», «Частная история» и др., незаконченном романе К. Чорного «Великий день», поэме А. Рязанова «Железо», в пьесе А. Курейчика «Утраченный рай» и др. Наконец, у самого В. Быкова, в его посвященной памяти В. Короткевича и посмертно опубликованной притче «Муравьи» («Адамовы дети пошли совсем не в рассудительного Адама, а кто знает в кого они пошли...») [7, с. 4]. Судьбу первого в истории человечества братоубийцы интерпретирует в своем стихотворении «Путь Каина» и белорусский русскоязычный поэт К. Михеев:

Влача за собою мотыгу в бурях кровоподтеках,
со дня рождения мира упряма, угрюма, неприкаяна,
в обнимку с собственной тенью, ползущей следом в потемках,
по всем пустырям вселенной бредет одиноко Каин... [16, с. 196].

Едва ли не все составившие притчу выражения стали крылатыми, а имена братьев – своего рода кодами, совершенно определенными знаками, носители же этих имен, Каин и Абель, воспринимаются культурной памятью человечества как архетипы – в ряду самых значимых, восходящих к библейским текстам образов. Многие фразы из притчи были использованы в качестве названий известных произведений

живописи, кинематографа, литературы (напомню только, как примеры, американскую киноленту «Сторож брату моему», романы грузинского писателя Отара Чиладзе «И каждый, кто встретится со мной...» и белорусского – Вячеслава Адамчика «Голос крови брата твоего»). Обращались к ней и многие философы (В. Розанов, В. Иванов, Н. Лосский и др.), как правило, экстраполируя ее смысл на кризисные, трагические события истории и современности. Последнее обстоятельство совершенно закономерно; достаточно напомнить, что соответствующие периоды в истории разных стран часто эмблематически характеризуют в словах «И пошел брат на брата...». Так, выдающийся мыслитель, автор религиозно-философских и этических трудов (кстати, наш земляк, уроженец Витебской губернии) Н. Лосский, пытаясь объяснить «все несовершенства» человека и природы, причинно-следственные связи событий в мире, приводит слова из работы Н. Бердяева «О назначении человека: Опыт парадоксальной этики»: «Нравственное сознание началось с Божьего вопроса: Каин, где брат твой Авель? Оно кончится другим Божьим вопросом: Авель, где брат твой Каин?» [14, с. 378].

Попытаемся же выяснить, в какой степени присутствует (коль это так) ветхозаветная притча в повести В. Быкова «Сотников» (только ли в своем общеизвестном нравственно-этическом стержне или в более детальном виде), какой отпечаток накладывает это присутствие на художественную систему произведения в целом, какова в нем эстетическая функция аллюзий на содержание, конфликт, символику библейского текста.

Остановимся сначала на семантике мирных занятий библейских и быковских героев. Каин, согласно притче, – земледелец, его брат Авель – пастух. Рыбак, литературный наследник Каина, – тоже земледелец, крестьянин. Сотников, очевидным протипом которого является Авель, окончил, как известно, двухгодичный учительский институт и успел поработать учителем. Излишне напоминать, что пастырство, «пастушество» традиционно ассоциируется (и прежде всего в самой Библии) именно с учительством, воспитательством. Таким образом, древней антиномии «Авель – Каин» полностью соответствует антиномия «Сотников – Рыбак»; обе создают антитезу «духовное – материальное», которая как бы перерастает себя, выходит за рамки буквально-конкретного и оборачивается оппозициями «добро – зло», «свет – тьма», «верность – предательство», «благородство – коварство», «высокое – низкое», «божественное – дьявольское» и т.п.

Антитеза «духовное – материальное» самым непосредственным образом подтверждается, закрепляется семантикой имен как библейских, так и быковских персонажей. Согласно лингвистическим разысканиям, имя «Каин» содержит в себе общесемитский корень со значением «ковать»; кузнечное же дело, как повествуют предания, – занятие магическое, представляющее опасность для окружающих. Кроме того, библеисты усматривают этимологическую связь имени «Каин» с древнееврейским глаголом «кана» («канити») – «приобрести себе, сделать своим» [3, с. 95]. Известный российский ученый Д. Щедровицкий замечает также, что производное от «кана» слово «каин» означает медное или железное копье: это человек, как бы с оружием в руках охраняющий свою собственность и стремящийся к ее приумножению» [22, с. 63]. Таким образом, имя «Каин» не только согласуется со сферой материального, но и является адекватом натуры его носителя – завистливой, ревнивой, жестокой. В свете же нашей темы семантически значимым представляется даже расхождение между действительным занятием Каина (земледелец) и заложенным в его имени (кузнец), ибо соответствующее противоречие дает о себе знать и в случае с его быковским двойником (земледелец согласно занятию – рыбак согласно фамилии).

Что касается имени «Авель» (или «Гевель»), то исследователи считают, что оно «происходит от глагола «гаваль» – «дуть», «дышать» [22, с. 63]. «Я перевел бы это имя, – пишет Б.И. Берман, – словом «бренность». Гевель – это тот, чье существование обрывается, не обязательно насильственно, но по самой своей природе... тщетность, бренность, то, что рассеивается, как пар» [3, с. 96]. В отличие от Каина, производителя материальных ценностей, человека приземленного, целиком обращенного наружу, все понимающего «реально» и «конкретно», Авель – «человек духа, человек «воздушной легкости», не привязанный к земле, пастух» [22, с. 63]. Таков и его двойник Сотников, который – в отличие от Рыбака с его пятью классами, тяжелым трудом с малых лет, полагающегося исключительно на свои физические силы, на хитрость, смекалку и изворотливость, – имел гораздо больше возможностей, поводов и оснований для труда созерцательно-познавательного, для думания, для подготавливания себя к нравственному выбору и духовному подвигу, приведшему его на виселицу и – поднявшему, вознесшему над смертью и временем. Памятуя о соотношении понятий «пастушество», «пастырство», «учительство», прислушаемся к суждению знатока Священного Писания: «Конечно, задача человека – работать землю (не превращаясь, однако, в раба земли, о чем Всевышний особо заботится во многих местах Библии), но духовных высот скорее всего можно достичь, будучи пастухом... все праотцы – пастухи» [3, с. 96].

Сотников – воплощение стоицизма, который не может сформироваться сам по себе и не дается человеку изначально, без предварительной морально-интеллектуальной работы, он всегда результат последовательно обретаемой духовности, духовного мужества, нравственного мировидения, осознанной, воспитанной в себе жертвенности. Результат, говоря словами самого В. Быкова, «каторжно-плодотворной

работы души» [8, с. 452]. Достаточно проследить за экзистенциальными размышлениями Сотникова (которые, к слову, иногда действительно сближаются с экзистенциалистскими), за последовательностью его приоритетов – в зависимости от изменяющихся обстоятельств. Когда-то он боялся погибнуть, ибо собственный военный опыт постоянно убеждал его в неопровержимости далеко не новой мысли, «что единственная реальная ценность у человека в мире – его жизнь. Когда-нибудь в совершенном человеческом обществе она станет категорией-абсолютом, мерой и ценой всего» [9, с. 57]. Выходя живым из очередного боя, он таил в себе тихую радость, «что пуля миновала его» [9, с. 121], – при том что и на фронте, и в продолжение пяти партизанских месяцев он делал все ради исполнения своего гражданского и солдатского долга. И вот теперь, оказавшись на «своем главном рубеже» [9, с. 86], в пограничной (выражаясь языком все тех же экзистенциалистов) ситуации, когда человек «переставал быть человеком и превращался во временно живое существо, лишенное права и целиком отданное во власть банды наемников» [9, с. 85], когда об обыкновенной солдатской смерти и мечтать не приходилось, Сотников обнаруживает в себе новые возможности и качества. Отбросив какие бы то ни было иллюзии относительно собственного будущего, он – в положении смертника – утверждает в своей независимости от врага, в своем «преимущество перед другими и перед собой прежним». Последнем и неоспоримом – «преимущество смертника», «главной и уж определенно последней реальной ценности в его жизни» [9, с. 122]. «И Сотников просто и легко, как нечто элементарное и совершенно логичное в его положении, принял последнее теперь решение: взять все на себя», пожертвовать собой ради спасения других, смертью «осуществить то, что не успела осуществить жизнь» [9, с. 122]. А именно – придать смысл последней, опровергнуть ее случайность и абсурдность, как это сделал старик-полковник, искалеченный немцами во время пыток, едва живой и затем расстрелянный, но в течение нескольких минут перед расстрелом переживший подлинный триумф, совершивший подвиг отнюдь не меньший, нежели тот, который являет собой смерть бойца на поле боя. Не только пример отца, героя гражданской войны, но и этот запомнившийся Сотникову случай, вероятно, тоже сыграл воспитательную, «учительскую» роль в его духовном становлении, в его «восхождении».

Кстати будет напомнить: В. Быкова, по его собственному признанию, всегда привлекали нравственные аспекты человеческого поведения, глубоко интересовала природа прежде всего «подвигов духа». «Со времен Иисуса Христа и первых христиан, – скажет писатель в связи с другим своим произведением о «подвиге духа», повестью «Обелиск», главный герой которой тоже учитель, тоже «пастырь», – дух стал немаловажным фактором в борьбе за выживание наций или этносов, – не менее важным, чем физическая сила, которая в древности решала все. Да и в самой литературе все более притягательными становились, так сказать, подвиги интеллигентские, а не только солдатские. Последние были как бы тривиальным делом, тем более на войне. Если же подвиг совершает тот, кто предназначен совсем для другого, мирного дела, это уже является чем-то исключительным и имеет особое значение» [6, с. 338 – 339]. Значение, добавим, часто не практически-прагматическое, а экзистенциально-сущностное. Сотников совершает именно такого рода подвиг. Его смысл – в утверждении нравственного выбора, мощи человеческого духа. В придании мужества тем, кто идет на виселицу вместе с ним, и тем, кто остается.

Снова-таки, в связи с вышесказанным и по аналогии с фамилией Рыбака и именем Каина, обращает на себя внимание расхождение между мирной (учительской) профессией Сотникова и этимологией его фамилии. Последняя, совершенно очевидно, происходит от слова «сотник», имеющего несколько значений, но связанных исключительно с военным делом: «Начальник сотни воинов в древней Руси», «Командир сотни в стрелцких войсках Русского государства XVI – XVII вв.», «Военный чин в казачьих войсках дореволюционной России...» [18, с. 211]. Остается только удивляться быковскому мастерству повествования, логика которого – даже на таком глубинном, символическом уровне – последовательно ведет читателя к осознанию несправедливости и жестокости военной действительности, вынудившей человека отказаться от своего настоящего призвания и уготовившей ему совершенно иную судьбу.

Нельзя обойти вниманием и такую чрезвычайно впечатляющую и, разумеется, не случайную деталь: имя Рыбака (Коля) читатель в конце концов узнает – из воспоминаний персонажа о своем деревенском детстве, когда он, как и теперь, оказался перед «опасной крутизной обрыва» [9, с. 120], только тогда не растерялся, не испугался, нашел достойный выход; а вот имя Сотникова так ни разу и не прозвучит в повести. Вполне возможно, посредством этого приема (в ряду других художественных составляющих, включая аллюзии на Библию) автор декларирует философско-символическую обобщенность этого образа. Каждая деталь вообще чрезвычайно важна в быковской поэтике, в том числе в избранном нами ракурсе. В частности, в свете ветхозаветной притчи (и, разумеется, Библии в целом) с ее существеннейшим, сюжетно- и конфликтообразующим мотивом жертвоприношения не подлежит сомнению неслучайность зооморфного кода в быковской повести – образа овцы. Общеизвестно, что этот образ в мировой культурной традиции – в продолжение библейского смысла – по сегодняшней день прочитывается как символ невинной жертвы, *Agnus dei*. Ср., например: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец перед стригушим его был безгласен,

так Он не отверзал уст своих» (Ис 53:7). Или эпизод смерти Сотникова: поставить последнюю точку – выбить подставку из-под его ног – должен его «недавний товарищ» Рыбак, который в растерянности и страхе корчится внизу. А когда Сотников, опережая неизбежное, избавил Рыбака от этого последнего греха, «последнего и самого страшного теперь дела», тот «не решился взглянуть на его лицо» [9, с. 140] и видел только изувеченные ноги повешенного. Вернемся к одному из мест притчи о Каине и Авеле: «И сказал Господь Бог Каину: почему ты огорчился? и отчего поникло лицо твоё? если делаешь доброе, то не поднимаешь ли лица?..» (Быт 4:6–7).

Соответствующим ветхозаветной притче видится и финал «Сотникова». Вспомним слова Господа, обращенные опять-таки к Каину: «...что ты сделал? голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли; и ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей... ты будешь изгнанником и скитальцем на земле... И сделал Господь Бог Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» (Быт 4:10–15). Отсюда, как известно, пошло выражение «Каинова печать»; настигло это несмываемое клеймо и предателя Рыбака, тоже, условно говоря, «изгнанника и скитальца», чужого для всех и вся, теперь уже и добровольно уйти из жизни не могущего. Не все ли потому же, в библейско-символическом смысле, что сама земля не желает принять его оскверняющей, губительно-ядовитой крови? Известный английский этнограф и историк религии Д.Д. Фрззер сравнил этот мотив ветхозаветной притчи с обычаями, соблюдаемыми народами в самых различных местах земли. Оказывается, многими племенами и общинами убийца (тем более убийца кровного родственника) воспринимался и воспринимается как источник потенциальной угрозы для окружающих людей и для самой земли и подлежит изгнанию или изоляции. «Убийца – человек зачумленный, окруженный ядовитой атмосферой, зараженный дыханием смерти; одно лишь прикосновение его губит землю» [21, с. 50].

Проклятый и изгнанный, «пошел Каин от лица Господня...» (Быт 4:16). Будущее Каина незавидно: постоянное ощущение опасности, отчужденность и неприкаянность, существование в страхе перед людьми и со страхом перед собой и внутри себя, ибо сакрально, «мистически все люди суть как бы один человек... губящий ближнего губит самого себя» [22, с. 67]. Это хорошо показано в байроновской мистерии «Каин»: проклятия Каину звучат и из уст его матери («Да будут же над ним / Проклятья всех живущих...») [2, с. 82]), и из уст Ангела, исполняющего волю Бога («Проклят ты / Отныне всей землею...») [2, с. 84]), однако суть удела Каина, кажется, точнее всего передана его отцом («Я не клян. Его проклятье – совесть» [2, с. 82]) и самим братоубийцей («...ни Бог, ни собственное сердце / Уж не дадут забвения... / К востоку / Лежит нам путь. Там мертвый край, он больше / Пристоен мне» [2, с. 86 – 87]). Но точно так же незавиден удел Каина-Рыбака: он еще гонит от себя мысль о собственной причастности к расправе над Сотниковым, все еще пытается переложить вину «на время, на обстоятельства», на судьбу и войну, немцев и полицаев, но – он уже в одном строю с «победителями», и из этого строя пути назад нет. Приходит полное и ясное осознание, что «все кончено», что хоть его и «оставили в живых, но каким-то образом тоже ликвидировали», что «теперь он сплошь враг. Всем. И, вероятно, самому себе тоже» [9, с. 144]. Теперь «не было даже возможности исполнить свою последнюю волю» [9, с. 145] – свести счеты с жизнью, которая становилась невыносимее смерти, «оборачивалась катастрофой». Грязная уборная могла бы стать местом его конца, но даже в этом ему отказано. Поистине, «его проклятье – совесть...».

Но едва ли не самое главное, что роднит произведение белорусского писателя с ветхозаветной притчей и ее различными литературными интерпретациями, – это извечная проблема личного выбора, проблема из проблем, в соответствии с решением которой все мы без исключения являемся или наследниками Авеля, или наследниками Каина. И в библейской истории, «внутри» ее сюжета, «непостижимым образом даруется человеку возможность свободного выбора между добром и злом» [22, с. 83]. И героями В. Быкова – Сотниковым, Рыбаком, Пётрой и другими – необходимость этого выбора осознается. И, что главное, осознается нами, читателями.

Здесь может возникнуть вопрос: не противоречит ли прочтение повести В. Быкова в ветхозаветном контексте контексту новозаветному? Как мне представляется, нисколько не противоречит. Более того, этико-содержательные аспекты ветхозаветной истории, похоже, изначально учитывались писателем. Сошлюсь на авторское высказывание, пренебречь которым было бы с моей стороны непростительно. В «Долгой дороге домой» В. Быков совершенно недвусмысленно – и именно в связи с этим своим произведением – «Сотников», его замыслом и сутью, – отсылает нас к истории первого братоубийства: «Повесть «Сотников» (в первом варианте «Ликвидация») родилась не столько «из головы», сколько из чувств, вызванных скорее не войной, а нашей современностью. Конечно, можно сказать, что сюжет библейской притчи об Авеле и его брате Каине живет в человечестве издавна и проявляется регулярно, в войну тем более. Но если в иные времена брат убивал брата из корыстных побуждений – ради наследства или богатства, то в войну – ради элементарной, биологической цели выжить. Это будто оправдывало или, во всяком случае, позволяло что-то понять в ряду тогдашних мотивов и следствий» [6, с. 310] (далее писатель распространяет смысл притчи на мирную, в первую очередь литературную, действительность). Но дело не только в этом авторском признании. На мой взгляд, повесть В. Быкова органично синтезирует в

себе аллюзии на компоненты и Ветхого, и Нового Завета – вполне может быть, в некоторых рассмотренных мною планах независимо даже от намерений писателя, но, разумеется, благодаря его непревзойденному таланту.

М.М. Бахтин писал в свое время, что проникновение в смысловые глубины художественного произведения и понимание его жизни в будущем возможны только при условии размыкания исторических рамок, ибо произведения живут «в столетиях, в большом времени». Добавлю: и в большом пространстве, в мировом культурном контексте, в активном полилоге с инонациональным искусством. И если с течением времени общими усилиями белорусских исследователей будет написана интерконтекстуальная история отечественной литературы, Василь Быков займет в ней исключительное место – вследствие своего внимательнейшего инициативно-творческого отношения к мировому эстетическому опыту, универсальности своего человековидения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамовіч, А. Здалёк і зблізку (Беларуская проза на літаратурнай планеце) / А. Адамовіч. – Мінск, 1976.
2. Байрон, Д.Г. Каин // Байрон Д.Г. Избранные произведения: В 2 т. / Д.Г. Байрон. – Т. 2. – Москва, 1987.
3. Берман, Б.И. Библейские смыслы. Книга первая / Б.И. Берман. – Москва, 1997.
4. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Синодальное издание.
5. Брунэль, П. Што такое параўнальнае літаратуразнаўства? / П. Брунэль, К. Пішуа, А.-М. Русо. – Мінск, 1996.
6. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому / В. Быкаў. – Мінск, 2002.
7. Быкаў, В. Прыпавесьці / В. Быкаў // Дзеяслоў. – 2004. – № 10.
8. Быкаў, В. Публіцыстыка // Быкаў, В. Збор твораў: У 6 т. / В. Быкаў. – Т. 6. – Мінск, 1994.
9. Быкаў, В. Сотнікаў // Быкаў, В. Збор твораў: У 6 т. / В. Быкаў. – Т. 2. – Мінск, 1992.
10. Быкаў, В. Трэцяя ракета // Быкаў, В. Збор твораў: У 6 т. / В. Быкаў. – Т. 1. – Мінск, 1992.
11. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Т. 9. – Л., 1991.
12. З Васілём Быкавым гутарыць Юрась Залоска // Крыніца. – 1996. – № 19 (3).
13. Камю, А. Творчество и свобода: Статьи, эссе, записные книжки / А. Камю. – Москва, 1990.
14. Лосский, Н.О. Бог и мировое зло / Н.О. Лосский. – Москва, 1990.
15. Лявонава, Е.А. «Уся ісціна не вартая такой цаны...»: Творчасць Васіля Быкава і Жана Поля Сартра праз прызму традыцыі Фёдара Дастаеўскага: філасофска-эстэтычныя перасячэнні // Лявонава, Е.А. Агульнае і адметнае: Творы беларускіх пісьменнікаў XX стагоддзя ў кантэксце сусветнай літаратуры / Е.А. Лявонава. – Мінск, 2003.
16. Михеев, К. Стихи Мнемозине / К. Михеев. – Москва, 2002.
17. Олдридж, Д. После потерянного поколения: Сборник статей / Д. Олдридж. – Москва, 1981.
18. Словарь русского языка: В 4 т. – Т. 4. / Гл. ред. А.П. Евгеньева. – Москва, 1988.
19. Толстой Л. – Страху Н.Н. // Толстой, Л. Собрание сочинений: В 22 т. / Л. Толстой. – Т. 17. – Москва, 1984.
20. Тураев, С.В. Гёте и формирование концепции мировой литературы / С.В. Тураев. – Москва, 1989.
21. Фрээр, Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете / Д.Д. Фрээр. – Москва, 1986.
22. Щедровицкий, Д.В. Введение в Ветхий Завет / Д.В. Щедровицкий. – Т. 1: Книга Бытия. Москва, 1994.

О.П. Кулик

ПАРОДИЙНАЯ НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА (И.И. ВАРШАВСКИЙ, Б.Г. ШТЕРН)

...фантастика – не литература, а мироощущение...
писателей-фантастов вообще не существует, а существуют хорошие и плохие писатели.

Б. Штерн «Автобиография»

В настоящее время наблюдается рост интереса к фантастической литературе как среди читателей и критиков, так и среди литературоведов. Перед современным фантастоведением возникает множество вопросов, требующих тщательного изучения. Так до сих пор не существует единого мнения по поводу того, что такое фантастика: «специфический метод художественного отображения жизни» [1, с. 887], «разновидность художественной литературы» [2, с. 461], «способ художественного мышления» [3, с. 27]

или жанр. Нет четкой модели развития фантастики, не определены критерии для разграничения ее жанровых разновидностей, недостаточно развита терминология (особенно характерно для Беларуси), в российском литературоведении более или менее тщательно изучено творчество нескольких фантастов (И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие), что отнюдь не способствует получению полной картины развития жанра.

Целью нашего исследования является выявление особенностей пародийных новелл в творчестве И. Варшавского и Б. Штерна¹.

Илья Иосифович Варшавский (1908/1909–1974) пришёл в литературу довольно поздно: первый рассказ «Роби» был напечатан в 1962 году, первый сборник рассказов «Молекулярное кафе» вышел в 1966 году (правда, в 1929 году была книга очерков «Вокруг света без билета», написанная в соавторстве с братом Дмитрием и редактором газеты «Смена» Николаем Слепневым). Он был первым руководителем Ленинградского семинара молодых писателей-фантастов (на этом посту его сменил Б. Стругацкий).

Для научной фантастики 1960-е годы являются периодом расцвета: после известных событий снимается негласный запрет на фантастику, уходит в прошлое теория «ближнего прицела», которая оставляла ей лишь популяризаторскую и прогностическую функции, что было официально прописано в Литературной энциклопедии, издававшейся в 1929–1939 годах. Успех советской космической программы и множество открытий в других научных областях явились еще одним толчком для научной фантастики. Такого многообразия не знали даже 1920-е годы – период становления данного вида литературы в Советском Союзе.

Сочетание сатиры и фантастики не ново, но от их соотношения зависит жанровая принадлежность произведения (фантастика как прием или тема). Такого рода сатирические рассказы (фантастика – прием) присутствуют у Варшавского («Бедный Стригаило»).

А.М. Бритиков назвал новеллы Варшавского «антифантастическими» [7, с. 268], подразумевая их пародийный характер. Действительно, писатель пародирует как расхожие литературные шаблоны фантастики и детектива («Инспектор отдела полезных ископаемых»), так и манеру отдельных авторов («Новое о Шерлоке Холмсе», «Фантастика вторгается в детектив»). В последних двух рассказах получилась очень тонкая стилизация произведений А. Конан-Дойля и Ж. Сименона. Комический эффект достигается за счет обнажения приема («Секреты жанра», «Предварительные изыскания», «Лекция по парапсихологии»), путем доведения фантастической идеи до абсурда («Джамбли», «Неедяки»).

Рассказы И. Варшавского предельно сжаты и лаконичны; сюжеты, поначалу развивавшиеся по всем правилам жанра, получают неожиданную, часто парадоксальную концовку, что заставляет увидеть ситуацию в новом свете. Человек, который утверждал, что познал в своих видениях антимир, на самом деле переусердствовал со спиртным («Человек, который видел антимир»), и наоборот, признанный врачами шизофреником, пациент психиатрической клиники действительно общался с иной цивилизацией («Взаимопонимание невозможно»). Часто фантастический элемент дискредитируется путем переведения ситуации из разряда реальных в разряд сна, мысленного разговора («Старики»).

По стилю и тематике новеллы И. Варшавского напоминают рассказы Р. Шекли и Р. Брэдли, но если последним присуща тихая грусть и сожаление по отношению к происходящему, то у Варшавского это ирония, переходящая в открытый смех. Подобный «оптимистический пессимизм» присутствует и у следующего автора.

Первые рассказы Бориса Гедальевича Штерна² (1947–1998) появились в середине 1970-х – период кризиса жанра: время социального оптимизма и веры в будущее сменилось разочарованием. Традиционные научно-фантастические темы в этот период (завоевания космоса, роботы и др.) как таковые не представляют особого интереса, научная фантастика используется как антураж, вновь усиливается пародийная линия.

Произведения Б. Штерна литературоцентричны (даёт о себе знать филологический факультет Одесского государственного университета): с одной стороны он пародирует известные литературные штампы («Рейс табачного контрабандиста», «Спасать человека»), с другой – по-новому обыгрывает образы, ставшие нарицательными («Шестая глава «Дон Кихота», «Галатея»), что наполняет произведения новыми смысловыми проекциями. По-новому решаются традиционные научно-фантастические проблемы («Дом», «Безумный король»).

¹ Отдельные статьи и предисловия к сборникам рассказов не дают полного представления об их творчестве (В.Л. Гопман «В жанре рассказа» [4], предисловие Е. Брандиса, В. Дмитревского к сборнику «Человек, который видел антимир» [5], упоминания в книгах Б.В. Ляпунова «В мире фантастики» [6] и А.Ф. Бритикова «Русский советский научно-фантастический роман» [7]).

² Признан лучшим фантастом Европы (Еврокон-1984), до него этой чести в Восточной Европе удостоивались лишь братья Стругацкие и Станислав Лем.

Эти авторы очень близки по духу. Определенные сходства можно обнаружить на всех уровнях текста (идейном, образном, стилистическом).

Во-первых, авторы иронизируют над наивностью, с которой персонажи рассказывают о событиях. Читатель может оценивать изображенную ситуацию по-другому. Разница в восприятии и порождает эффект иронии.

Во-вторых, общим является пессимистическое восприятие прогресса. Технический прогресс, по мнению авторов, не влечет за собой прогресс в духовном развитии, скорее, наоборот, часто он сопряжен с нравственной деградацией общества. Для персонажей характерна тоска по «естественности»: небо, солнце, общение, натуральные продукты³.

Проблема эмоций также входит в сферу интересов писателей: человек без чувств, без воспоминаний (пусть даже мучительных) становится биологическим механизмом. Механистичность мышления воплощают как люди, так и компьютеры.

Довольно сильна мысль об ответственности ученого за свои открытия. Чистая наука становится бесчеловечной, цель нельзя оправдать средствами. Этические проблемы для Варшавского и Штерна представляют больший интерес, нежели научные.

Образ маленького человека раскрывается так же, как в классической литературе, что не совсем характерно для литературы фантастической. Авторы намеренно избавляются от пафоса, свойственного изображению гордых покорителей космоса. Мелочным, бездушным, лишенным фантазии выскочкой-карьеристом может быть и ученый, и писатель-фантаст, и обыватель.

Рассказы Варшавского и Штерна, при всем их своеобразии, обладают художественной близостью: разрабатывая традиционные для научной фантастики темы, авторы стремятся найти для них оригинальные и порой парадоксальные решения. Большинство рассказов имеют пародийную окраску и являются литературоцентричными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нудельман, Р.И. Фантастика / Р.И. Нудельман // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / под ред. А.А. Суркова – М.: Советская Энциклопедия, 1972. – Т. 7. – С. 887 – 895.
2. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: «Советская Энциклопедия», 1987. – 752 с.
3. Неелов, Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неелов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.
4. Гопман, В.Л. В жанре рассказа // В.Л. Гопман – Электр. данные. – Режим доступа: <http://oldsf.ru/ilya-varshavskii/o-varshavskom/v-l-gopman-v-zhanre-rasskaza.html>. – Дата доступа: 26.03.2010.
5. Варшавский, И.И. Человек, который видел антимир // И.И. Варшавский – М.: Знание, 1965. – 134 с.
6. Ляпунов, Б.В. В мире фантастики // Б.В. Ляпунов – М.: Книга, 1975. – 208 с.
7. Бритиков, А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман // А.Ф. Бритиков – Л.: «Наука», 1970. – 448 с.

З.І. Трацяк

НОВАЯ ШЛЯХІ АСЭНСАВАННЯ СПАДЧЫНЫ М. ГАРЭЦКАГА АБ ПЕРШАЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЕ Ў КАНТЭКСЦЕ ДАСЛЕДАВАННЯЎ, ПРЫСВЕЧАНЫХ АМЕРЫКАНСКАЙ І ЗАХОДНЕЕЎРАПЕЙСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Беларуская літаратура, прысвечаная падзеям Першай сусветнай вайны, з'яўляецца неад'емнай часткай сусветнага літаратурнага працэсу. Нягледзячы на тое, што яе аб'ём адносна небагаты ў параўнанні з заходнеўрапейскім і амерыканскім прыгожым пісьменствам, варта адзначыць: яна не саступае лепшым замежным узорам. Відавочна, што прычынай такой невялікай колькасці літаратурна-мастацкіх твораў аб падзеях 1914–1918 гадоў, па-першае, стаўся той вал падзей, які абрынуўся, пачынаючы з 1917 года, на Беларусь, і выклікаў да жыцця шэраг новых тэм, што заклікалі Першую сусветную ў свядомасці пісьменнікаў і паэтаў, а таксама і патэнцыяльнага чытача. Па-другое, палітычныя і эканамічныя прычыны, па якіх распачалася сусветная вайна, не закраналі глыбінных інтарэсаў большасці беларусаў, бо ў іх выпадку надзённымі былі пытанні аб набыцці нацыянальнай незалежнасці і сродкаў існавання. Пацверджаннем гэтаму можа стаць цытата са знакамітага дакументальна-мастацкага дзённіка М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)»

³ Подобные настроения описывались уже у раннего Г.Дж. Уэллса в повести «Рассказ о грядущих днях» (1899).

(1926): «... Усё цяпер згіне, як згіну, можа, і я сам, ва славу ... на славу ... чаго? Вызвалення "малых" народаў? А ці вызваліцца мой народ? Што яму дасць гэтая вайна?» [1, с. 327].

Пад час дэтальнага даследавання беларускай літаратуры аб Вялікай вайне можна назіраць шэраг тыпалагічных схаджэнняў з творамі амерыканскіх, англійскіх, нямецкіх, французскіх і іншых аўтараў. Варта адзначыць, што яна не абмяжоўваецца толькі вышэй узгаданай кнігай М. Гарэцкага і яго апавяданнямі на дадзеную тэматыку («Літоўскі хутарок», «Рускі», «На этапе», «Генерал»). Далей артыкул будзе ў асноўным прысвечаны аналізу рознапланавых навуковых крыніц, што могуць спатрэбіцца для адэкватнага вывучэння «ваеннай» спадчыны пісьменніка ў кантэксце заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратур. Відавочна, што акрамя аўтабіяграфічнай кнігі «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага, мастацкую форму і змест якой параўноўваюць з падобнымі катэгорыямі ў рамане А. Барбюса «Агонь. Дзёнік узвода» (1916), дзёніку «У сталёвых навальніцах» (1920) Э. Юнгера, асобных творах Э. Хемінгуэя, у беларускай літаратуры склаўся пласт паэтычных твораў, што практычна выпалі з параўнальна-гістарычнага вывучэння. У якасці прыкладаў мы прывядзем некалькі цікавых паралеляў: нізка вершаў «Песні вайны» (1914) Я. Купалы і зборнік «Вобразы вайны» (1916) Р. Олдынтана; асобныя вершы З. Бядулі, А. Гаруна, Я. Коласа і творы брытанскіх «акопных паэтаў» (Р. Брука, З. Сэсуна, І. Гарні, І. Розенберга і інш.). Такім чынам, нам бачыцца актуальным даследаванне беларускай літаратуры аб Першай сусветнай вайне ў кантэксце здабыткаў заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратур.

Нельга не заўважыць, што адэкватнае вывучэнне тыпалагічных схаджэнняў у творах беларускіх, заходнееўрапейскіх і амерыканскіх мастакоў слова (М. Гарэцкага, А. Барбюса, Э.М. Рэмарка, Р. Олдынтана, Э. Хемінгуэя і інш.) немагчыма без звароту навуковых крыніц, якія ўмоўна можна падзяліць на тры асноўныя групы:

- працы заходнееўрапейскіх, паўночнаамерыканскіх аўтараў (радзей навукоўцаў з іншых краін);
- даследаванні савецкіх і расійскіх літаратуразнаўцаў;
- манаграфіі, артыкулы і дысертацыі беларускіх навукоўцаў.

Аб'ектыўнай прычынай такога падзелу мы лічым больш часты зварот замежных даследчыкаў (асабліва англійскіх, нямецкіх, французскіх, бельгійскіх і амерыканскіх) да праблем адлюстравання падзей Першай сусветнай вайны ў літаратурна-мастацкім творы (у розны час даследаваліся асноўныя прыёмы адлюстравання баявых дзеянняў і іх уплыў на асобу чалавека, вобраз аўтара, падаваліся тыпалогія літаратурнага суб'екта, асаблівасці пабудовы сюжэта, кампазіцыя, па-засюжэтныя элементы, мастацкія прастора і час, і, абавязкова, тыпалагічныя схаджэнні, узаемаўплывы ў прозе аб Вялікай вайне).

Найбольшую цікавасць для даследчыка шматграннай мастацка-дакументальнай літаратуры аб Першай сусветнай вайне на сённяшнім этапе ўяўляюць наступныя працы замежных аўтараў:

– «*Кэмбрыджскі даведнік па ваеннай літаратуры*» [2], дзе прасочваецца эвалюцыя працэсу адлюстравання ваенных дзеянняў у літаратурна-мастацкім творы ад часоў антычнасці і Сярэднявечча да перыяду ўзброенных канфліктаў ва В'етнаме і Карэе ў другой палове ХХ стагоддзя. У працы шматаспектна разглядаецца паняцце «вайна». Асобны раздзел прысвечаны аналізу псіхалогіі чалавека на полі бою і па-за яго межамі, у тым ліку пад час Першай сусветнай вайны, што паклала пачатак узброеным канфліктам сучаснасці (знаёмства з дадзенай часткай дазваляе больш глыбока даследаваць успрыманне ваенных дзеянняў персанажамі М. Гарэцкага). Кніга можа зацікавіць і выкладзенымі ў ёй аўтарытэтнымі меркаваннямі аб асноўных этапах развіцця «ваеннай літаратуры», што былі прапанаваныя Т. Тэйт, Дж. Рыдам, П. Квінам і інш.

– «*Даведнік па літаратуры аб Першай сусветнай вайне*» [3], што выйшаў у выдавецтве Cambridge University Press у 2005 годзе (пад рэдакцыяй В. Шэры). Кніга вылучаецца найбольш поўным (на сённяшні момант) аглядам літаратурна-мастацкіх твораў у розных нацыянальных літаратурах, прысвечаных падзеям той вайны і яе наступствам. Асобую ўвагу трэба надаць такім раздзелам як «Вялікая вайна і літаратурны мадэрнізм у Брытаніі», «Вялікая вайна і еўрапейскі авангард», «Міфы, успаміны і помнікі» (раздзел прысвечаны эвалюцыі поглядаў аб падзеях 1914–1918 гадоў у пасляваенных літаратурна-мастацкіх творах), «Амерыканская літаратура аб Першай сусветнай вайне». Адным з недахопаў «Даведніка» В. Шэры называе адсутнасць у ім раздзела, прысвечанага мастацкаму пераасэнсаванню падзей 1914–1918 гадоў у творах аўтараў-выхадцаў са шматнацыянальнай Расійскай імперыі. Рэдактар падкрэслівае надзённасць такога даследавання і тлумачыць яе ўзросшай цікавасцю заходнееўрапейскіх і амерыканскіх літаратуразнаўцаў да дадзенага (практычна не вядомага ім) пласта літаратуры [3, с. 10].

– «*Вялікая вайна ў брытанскай літаратуры*» А. Барлоў (2002) [4], дзе падаецца даследаванне асноўных літаратурных плыняў і накірункаў у англійскай літаратуры напярэдадні, пад час і пасля заканчэння Першай сусветнай вайны, вылучаюцца асобныя жанры брытанскай ваеннай літаратуры: эпістальныя творы, дзёнікі, створаныя ў акопах, мемуары, песні, паэтычныя і праязныя творы. Аўтар даследавання праводзіць шэраг паралеляў з творчасцю нямецкіх і французскіх пісьменнікаў. Апошні раздзел даведніка прысвечаны ўздзеянню Першай сусветнай вайны на літаратуру і масавую культуру наступных

дзесяцігоддзяў. У кнізе пададзена храналагічная табліца, у якой адлюстраваны асноўныя падзеі Вялікай вайны і час публікацыі значных літаратурна-мастацкіх твораў на дадзеныя тэматыку.

– «*Мадэрнізм, мужчынскае сяброўства, і Першая сусветная вайна*» С. Коул (2003) [5]. На прыкладзе англійскай літаратуры разглядаюцца такія катэгорыі як «франтавое сяброўства» і «адчужэнне чалавека ад звычайнага жыцця» ў сучасным яму грамадстве (дадзеныя паняцці ў аднолькавай ступені актуальныя і для заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратур, і для беларускага мастацтва слова). Кніга вылучаецца аналізам змен у разуменні паняцця «франтавое сяброўства», што адбыліся пасля заканчэння Першай сусветнай вайны (паступова яно страчвае вагу ў вачах ветэранаў вайны, якія бачаць, што іх цёплыя адносіны, заснаваныя на бездапаможнасці перад зыходам у нябыт, знішчае сацыяльная і эканамічная няроўнасць). С. Коул адзначае, што мужчынскае сяброўства набывае асаблівае гучанне ў кантэксце даследавання мадэрнісцкіх плыняў у заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратуры першай трэці XX стагоддзя. Распрацоўваецца праблематыка «згубленага пакалення» ў дачыненні непасрэдна да англійскай літаратуры.

– Артыкул «*"Дзе смерць становіцца абсурдам і жыццё яшчэ большай недарэчнасцю": літаратурныя погляды на Вялікую вайну 1914–1918*» Р.П. Лесэніха [6]. У невялікай па аб'ёме працы аўтар праводзіць грунтоўнае параўнальна-гістарычнае даследаванне заходнееўрапейскай літаратуры аб Першай сусветнай вайне, у якім разглядаюцца літаратурна-мастацкія творы ў асноўным антываеннай накіраванасці Э. Томаса, Ф. Мейннга, З. Сэсуна, І. Розенберга, Р. Олдынтана, Э.М. Рэмарка, Б. Шоу, А. Барбюса і інш., а таксама іх уплыў на развіццё сусветнай ваеннай літаратуры наступных дзесяцігоддзяў. Па назіраннях аўтара існуюць і творы, якія даюць іншую трактоўку падзеям Першай сусветнай вайны, што пачынае лічыцца неабходным этапам у гісторыі чалавецтва, калі грамадству становяцца бачнымі глыбінныя працэсы яго развіцця. Ваенныя падзеі малююцца як найважнейшы станоўчы элемент у перыяд сталення чалавека. Акрамя таго, літаратурныя творы, нават пра вайну, робяцца мастацтвам, што не можа не прыносіць эстэтычную асалоду (асобныя творы Ч. Кэрынгтана, А. де Мантэрлана, якія застаюцца практычна неведомымі айчынныму чытачу).

– Артыкул Э.Дж. Лэнгэла «*Аўтабіяграфічныя творы нямецкіх і брытанскіх пісьменнікаў аб Першай сусветнай вайне*» [7] – праца пабудаваная на параўнанні твораў, што належаць да розных плыняў: да «літаратуры расчаравання» (literature of disillusionment) і літаратуры, створанай «салдатамі, якія з задавальненнем зазнавалі яе» [7]. Першыя накірунак прадстаўлены імёнамі Э.М. Рэмарка, Г. Каросы, В. Акермана, другі – Э. Юнгера, Ч. Кэрынгтана. Асаблівую актуальнасць гэты артыкул набывае пад час даследавання аўтабіяграфічнай кнігі М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» у кантэксце іншых твораў дадзенага жанра замежных аўтараў.

– «*Амерыканскі раман і Першая сусветная вайна*» С. Купермана (1968) [8]. Падаецца агляд творчых здабыткаў такіх амерыканскіх пісьменнікаў як Э. Хемінгуэй, Дж. Дос Пасас, У. Фолкнер, У. Марч, Т. Бойд, Л. Столінгс, Дж. Сцівенс, Э.Э. Камінгс, У. Кэзер і інш. Па меркаванні аўтара, вайна разглядаецца мастацкамі слова як разбуральны пачатак, што назаўжды паўплываў на асобу творцы (погляды амерыканскіх пісьменнікаў супадаюць з назіраннямі М. Гарэцкага). Даследчык заўважае, што персанаж-салдат успрымаецца аўтарам як спакутаваны Збавіцель. Такі «Хрыстос у хакі» (Jesus in khaki) [8, с. 18] прымае смерць на вайне, каб выратаваць іншых, ці падкрэсліць амаральны пачатак узброенага канфлікту. С. Куперман адзначае, што амерыканскія пісьменнікі праводзяць паралелі паміж Ісусам і Невядомым салдатам, што пакутуе ад законаў татальнай вайны, якая зводзіць да мінімуму значнасць яго смерці і пераўтварае яго ў безасобовую ахвяру (тыя ж паралелі можна заўважыць у лёсе Хомкі Шпака – персанажа аповесці М. Гарэцкага «Ціхая плынь», 1930).

– «*Дома, на вайне. Сямейнае жыццё і Першая сусветная вайна ў амерыканскай літаратуры*» Дж. Хейтак (2003) [9]. У кнізе праводзіцца даследаванне тыповай для амерыканскага грамадства праблемы вяртання маладых людзей з еўрапейскіх палёў бою, дзе яны набылі дэструктыўны жыццёвы вопыт, што супярэчыў нормам быцця і каштоўнасцям іх бацькоў, якія выпрацоўваліся стагоддзямі (падобная сітуацыя адлюстроўваецца і ў раздзеле «Пабыўка» з дакументальна-мастацкага дзённіка М. Гарэцкага). Асобую ўвагу аўтар надае творчасці Э. Хемінгуэя і, перш за ўсё, яго раману «Бывай, зброя!» і апавяданню «Салдацкі дом», у якіх найбольш поўна разглядаюцца праблемы сямейнага жыцця ў першай трэці XX стагоддзя.

– Артыкулы «*Вялікая вайна і лёс літаратурнага твора*», «*Калі скончылася вайна: вяртанне да непрадузятасці*», «*"Век джазу" і "страчанае пакаленне": новы перагляд*», «*Вайна як метафара: прыклад Эрнэста Хемінгуэя*» з фундаментальнай працы «Кэмбрыджская гісторыя амерыканскай літаратуры» пад агульнай рэдакцыяй С. Берковіча (Том шосты: проза, 1910–1950, кніга пабачыла свет у 2002 годзе) [10], дзе падаецца комплексны агляд амерыканскай літаратуры як напярэдадні, так і пад час і пасля заканчэння Першай сусветнай вайны. Аўтары даследаванняў звяртаюцца да тых асаблівасцей літаратурна-мастацкіх твораў, што характарызуюць менавіта творы пісьменнікаў і паэтаў ЗША.

Плённае вывучэнне ўзаемадачынненняў беларускай, амерыканскай і заходнееўрапейскай літаратуры не магчыма і без выкарыстання некаторых прац савецкіх літаратуразнаўцаў: Дз. Затонскага [11, 12, 13], З. Маянц [14], І. Кашкіна [15] і інш. Падрабязней засяродзім увагу на кнізе П. Топера «*Дзеля жыцця на зямлі. Літаратура і вайна. Традыцыі. Раішэнні. Героі: Манаграфія*» (1985) [16] і артыкуле М. Анастасьева «*Першая сусветная вайна і літаратура*» (1984) [17].

У манаграфіі П. Топера робіцца спроба даследаваць савецкую літаратуру аб Вялікай Айчыннай вайне ў кантэксце замежных. Аўтар звяртаецца да традыцый адлюстравання вайны ў праявітых і паэтычных творах XVIII – першай трэці XX стагоддзяў. Калі гаварыць аб даследаванні літаратуры аб Першай сусветнай, даследчык канцэнтруе ўвагу на раманах А. Барбюса «Агонь» і «Яснасьць», «Смерць героя» Р. Олдынтана, «На Заходнім кірунку без змен» і «Вяртанне» Э.М. Рэмарка, «Бывай, зброя!» Э. Хемінгуэя і інш. Асабліва негатыўны водгук атрымала аўтабіяграфічная кніга Э. Юнгера «У сталёвых навалніцах», бо яна быццам бы ўтрымлівала комплекс мілітарысцкіх ідэй і «прызнанне вайны натуральным станам, што абумоўліваецца біялагічнымі, а не сацыяльнымі прычынамі ..., і эстэтызацыю жаклівага, ... і расізм, і думку аб велічы гібелі ў безнадзейным баі» [16, с. 123]. Справа ў тым, што перад літаратуразнаўцам стаяла мэта пацвердзіць тэзіс аб імперыялістычным характары вайны 1914–1918 гадоў. Гэта вымушала яго весці даследаванне па шляху падгонкі існуючага літаратурнага матэрыялу. Права на карэкцыю, а тым больш на перагляд фактаў, не існавала.

М. Анастасьеў у артыкуле «Першая сусветная вайна і літаратура», як і П. Топер, разглядае творчасць Э. Хемінгуэя, Р. Олдынтана, Э.М. Рэмарка. Даследчык спрабуе высветліць, што яднае пісьменнікаў, якія нягледзячы на ваенны вопыт рознага кшталту, стварылі кнігі-помнікі «згубленаму пакаленню». Асаблівую ўвагу ён надае натуралістычнаму адлюстраванню рэчаіснасці, ступень якога можа адрознівацца ў залежнасці ад мэта праяваў: так, Э.М. Рэмарк не бачыць ваенных падзей без жаклівых падрабязнасцяў жыцця і смерці, у той жа час А. Цвейг, наадварот, канцэнтруе ўсю ўвагу чытача не на жудасных здарэннях на полі бою, а на зменах у псіхалагічным стане ўдзельніка вайны (тое ж можна сказаць пра творчасць М. Гарэцкага).

Расійскі даследчык літаратуры аб Першай сусветнай вайне М. Шмыроў у артыкуле «*Вайна і некаторыя тэндэнцыі развіцця мастацкай культуры*» (2002) [18] падкрэслівае, што дэкаданс, сімвалізм і футурызм былі асноўнымі накірункамі ў еўрапейскай мастацкай свядомасці ваеннага часу, якія былі «своеасаблівым сродкам рэвізіі і пераасэнсавання ідэйных і светапоглядных асноў еўрапейскай цывілізацыі, што трапіла ў тупік» [18, с. 547]. Аўтар падкрэслівае, што літаратура аб вайне больш не карысталася «салоннай ветлівасцю»: творы Л.-Ф. Селіна, Я. Гашака, Э.М. Рэмарка. Значным фактам М. Шмыроў лічыць развіццё прынцыпа татальнасці ў мастацкай літаратуры (ім актыўна карыстаўся і М. Гарэцкі).

Расійскі даследчык Ю. Салонін звяртаецца не толькі да асаблівасцей адлюстравання Першай сусветнай вайны ў творах нямецкага пісьменніка Э. Юнгера, але і разглядаў уплыў падзей 1914–1918 гадоў на асобу творцы-літаратара. Так у артыкуле «*Эрнст Юнгер: ад уяўлення да метафізікі гісторыі*» [19] ён праводзіць думку аб тым, што жнівень 1914 года «парваў культурна-гістарычную кантынуйнасць удасканалвання цывілізацыі і светабудовы» [19, с. 22] і прымусіў чалавека-пісьменніка прымірыцца, а пазней і зжыцца з логікай абсурда быцця.

Айчынныя даследчыкі шмат часу таму пачалі разглядаць праблему ўзаемадачыннення беларускай літаратуры аб Першай сусветнай вайне з творами на гэтую ж тэматыку ў замежным прыгожым пісьменстве. Для прыкладу возьмем артыкул А. Адамовіча «*Узаемадзеянне беларускай і рускай "ваеннай прозы" з еўрапейскай літаратурнай і гуманістычнай традыцыяй*» (1977) [20]. Мэтай працы было параўнанне беларускіх і рускіх праявітых і паэтычных твораў, прысвечаных Вялікай Айчыннай вайне. Аднак, тэрмін «ваенная проза» А. Адамовіч распаўсюджвае таксама і на творы аб Першай сусветнай. Таму у поле яго зроку трапляюць творчыя здабыткі не толькі В. Быкава, К. Сіманова, Ю. Бондарова, Я. Брыля, але і кнігі А. Лебядзенкі, М. Гарэцкага, Р. Олдынтана, А. Цвейга, Э. Хемінгуэя і інш.

Цікавае ў дадзеным выпадку выклікае і праца М. Тычыны «*На фоне "агульнаеўрапейскага прагрэсу"*» (1982) [21] са зборніка літаратурна-крытычных артыкулаў «Час прозы» (1988). Даследчык падкрэслівае, што вайна 1914–1918 гадоў «падвяла рысу пад працу дзеячаў беларускай культуры і літаратуры» [21, с. 25], яна дапамагла выявіць і нацыянальна-спецыфічныя і агульнасусветныя рысы ў тагачаснай беларускай літаратуры, прынесла актуальную тэматыку і праблематыку. М. Тычына засяроджвае ўвагу на кнізе М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне», ён праводзіць паралелі паміж галоўным персанажам гэтага аўтабіяграфічнага твора і героямі Э.М. Рэмарка, Э. Хемінгуэя, А. Барбюса, Р. Олдынтана і А. Цвейга. Падобную праблематыку даследчык працягвае разглядаць і ў рускамоўным выданні «*Народ і вайна: Нацыянальны характар як аб'ект адлюстравання. Вопыт гістарычна-тыпалагічнага аналізу беларускай ваеннай прозы*» (1985) [22].

І. Шаблоўская прысвяціла шмат часу даследаванню актуальных пытанняў ўспрымання сусветнай літаратуры ў беларускай культурнай прасторы. Нягледзячы на тое, што яе манаграфія «*Самай высокай мерай: сучасная проза еўрапейскіх сацыялістычных краін пра вайну*» (1984) [23] прысвечана характа-

рыстыцы твораў балгарскіх, беларускіх, венгерскіх, румынскіх, славацкіх і югаслаўскіх пісьменнікаў пра Другую сусветную, аўтар спрабуе прасачыць, як кнігі Э.М. Рэмарка, Л. Рэна, Р. Олдынтана, Р. Ралана аб Вялікай вайне паўплывалі на стварэнне літаратурна-мастацкіх твораў, прысвечаных падзеям 1939–1945 гадоў.

Неабходна звярнуць увагу яшчэ на адну кнігу І. Шаблюўскай: «Сусветная літаратура ў беларускай прасторы. Рэцэнцыя. Тыпалогія. Кантакты» (2007) [24]. У ёй былі сабраны артыкулы і тэксты выступленняў на сімпозіумах і канферэнцыях розных гадоў. Цікавасць для нас уяўляюць наступныя артыкулы «Амерыканскі war novel і беларуская ваенная проза (тэрмін і яго змест)», «Успрыняцце амерыканскай літаратуры ў беларускім асяроддзі» і «Вялікая кніга Яраслава Гашака» (прысвячаўся раману «Прыгоды ўдалага ваякі Швейка на сусветнай вайне»).

Асобна неабходна разгледзіць працы Е. Лявонавай, звязаныя з параўнальна-гістарычнам вывучэннем твораў аб Першай сусветнай вайне ў беларускай, амерыканскай і заходнеўрапейскай літаратурах. У артыкуле «"Вайна нас змыла". Эрых Марыя Рэмарк і літаратура "страчанага пакалення"» (2002) [25] аўтар зазначае, што творчасцю нямецкага мастака слова захапляліся А. Адамовіч і Б. Сачанка, праводзіць аналогіі паміж яго ваеннымі раманами і мастацка-дакументальнай кнігай М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне». Дачыненне творчасці гэтага пісьменніка да сусветнай літаратурнай традыцыі разглядаецца і ў артыкуле «"І няма нічога вышэйшага ..." Творчасць Максіма Гарэцкага ў кантэксце заходнеўрапейскай літаратуры пра Першую сусветную вайну» (2003) [26]. Нельга не звярнуць увагу яшчэ на адзін артыкул Е. Лявонавай: «"Усё паклаў на алтар праўды ..." Яраслаў Гашак і яго раман "Прыгоды ўдалага салдата Швейка"» (2003) [27]. У працы даследуецца лёс беларускамоўных перакладаў гэтага антываеннага рамана, яго ўплыў на мастацкае спасціжэнне свету беларускімі літаратарамі.

Фігура М. Гарэцкага з'яўляецца знакавай для беларускай літаратуры аб Першай сусветнай вайне. Існуе шэраг прац (акрамя пералічаных вышэй), што даследуюць сувязь яго ваеннай прозы з сусветнай літаратурай: «Праблема "чалавек і вайна" ў творах М. Гарэцкага і А. Барбюса. Аўтарэферат дысертацыі на артыманне навуковай ступені кандыдата філалагічных навук» (1986) Т. Тарасавай [28]; артыкулы Дз. Бугаёва «Самаадданае служэнне Бацькаўшчыне (Пра Максіма Гарэцкага і яго наватарскую ролю ў гісторыі беларускай літаратуры)» (1985) [29], Г. Кажамякіна «Максім Гарэцкі і сусветная літаратура» (2002) [30], М. Кенькі «Творчасць Максіма Гарэцкага ў кантэксце еўрапейскай літаратуры ХХ ст.» [31] і інш.

Такім чынам, нягледзячы на значную колькасць літаратуразнаўчых прац, прысвечаных вывучэнню беларускай літаратуры аб Першай сусветнай вайне ў кантэксце амерыканскай і заходнеўрапейскай літаратуры, на сённяшнім этапе ўзнікае новы шэраг пытанняў, які патрабуе далейшага аналізу гэтай праблемы:

– тыпалагічныя сувязі беларускай літаратуры аб падзеях 1914–1918 гадоў з творами заходнеўрапейскіх і амерыканскіх аўтараў;

– агульныя для беларускага, заходнеўрапейскага і амерыканскага прыгожага пісьменства шляхі адлюстравання вайны;

– асаблівасці асэнсавання Першай сусветнай у творах айчынных пісьменнікаў (перш за ўсё М. Гарэцкага), якія становіцца мажлівым заўважыць толькі праз прызму сусветнай літаратуры аб трагічных падзеях 1914–1918 гадоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне / М. Гарэцкі // Збор твораў. У 4 т. Т.3. – Мн. Мастацкая літаратура, 1985. – С. 5 – 129.
2. The Cambridge Companion to War Writing. Ed. by K. Mc Loughlin. – Cambridge University Press, 2009. – 287 p.
3. The Cambridge Companion to the Literature of the First World War. Ed. by V. Sherry. – Cambridge University Press, 2005. – 325 p.
4. Barlow, A. The Great War in British Literature / A. Barlow. – Cambridge University Press, 2000. – 205 p.
5. Cole, S. Modernism, Male Friendship, and the First World War / S. Cole. – Cambridge University Press, 2003. – 310 p.
6. Lessenich, R.P. 'Where Death Becomes Absurd and Life Absurder': Literary Views of the Great War 1914–1918 / Lessenich R. // Mode of Access: <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/less3Sources/HTML-Pages/HTML-Pages/thegr68.htm>. – Date of Access: 21.01.2010.
7. Lengel, E.G. German and British Memoirs of the First World War / E.G. Lengel // Mode of Access: <http://www.firstworldwar.com/poetsandprose/ww1lit.htm>. – Date of access: 27.01.2010.
8. Cooperman, S. World War I and the American Novel / S. Cooperman. – Baltimore. The Johns Hopkins Press, 1969. – 271 p.

9. Haytock, J. At Home, at War. Domesticity and World War I in American Literature / J. Haytock. – The Ohio State University Press, 2003. – 145 p.
10. The Cambridge History of American Literature. General Editor S. Bercovitch. Volume Six: Prose Writing, 1910–1950. – Cambridge University Press, 2002. – 620 p.
11. Затонский, Д. От Ника Адамса к Роберту Джордану / Д. Затонский // Искусство романа и XX век. – М., Художественная литература, 1973. – С. 337 – 358.
12. Затонский, Д. Эрих Мария Ремарк, или Двадцать лет спустя / Д. Затонский // Художественные ориентиры XX века. – М. Советский писатель, 1988. – С. 313 – 348.
13. Затонский, Д. Эрнест Хемингуэй / Д. Затонский // Зеркала искусства. Статьи о современной зарубежной литературе. – М., Советский писатель, 1975. – С. 211 – 228.
14. Маянц, З. Человек один не может ... Эрнест Хемингуэй. Жизнь и творчество / З. Маянц. – М.: Просвещение, 1966. – 309 с.
15. Кашкин, И. Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк / И. Кашкин. – М., Художественная литература, 1966. – 295 с.
16. Топер, П. Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои: Монография / П. Топер. – М., Советский писатель, 1985. – 656 с.
17. Анастасьев, Н. Первая мировая война и литература / Н. Анастасьев // Вопросы литературы, № 9, 1984. – С. 51 – 87.
18. Шмырёв, М. Война и некоторые тенденции развития художественной культуры / М. Шмырёв // Мировые войны XX века. В четырёх книгах. Книга 1. Первая мировая война. Исторический очерк. – М. Наука, 2002. – С. 546 – 570.
19. Солонин, Ю. Эрнст Юнгер: от воображения к метафизике истории / Ю. Солонин // Э. Юнгер В стальных грозах. – С.-П. Владимир Даль, 2000. – С. 11 – 34
20. Адамович, А. Взаимодействие белорусской и русской «военной прозы» с европейской литературной и гуманистической традицией / А. Адамович // Избранные произведения в двух томах. Том 2. Повести. Интервью. Статьи. Выступления. – Мн. Мастацкая літаратура, 1977. – С. 483 – 486.
21. Тычына, М. На фоне "агульнаеўрапейскага прагрэсу" / М. Тычына // Час прозы: Літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мн., Мастацкая літаратура, 1988. – С. 25 – 37.
22. Тычына, М. Народ и война. Национальный характер как объект изображения. Опыт историко-типологического анализа белорусской военной прозы / М. Тычына. – Мн., Наука и техника, 1985. – 327 с.
23. Шабловская, И. Самой высокой мерой: Современная проза европейских социалистических стран о войне / И. Шабловская. – Мн., Университетское, 1984. – 207 с.
24. Шаблоўская, І. Сусветная літаратура ў беларускай прасторы. Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты / І. Шаблоўская. – Мн.: Радзіла-плюс, 2007. – 303 с.
25. Лявонова, Е. «Вайна нас змыла». Эрых Марыя Рэмарк і літаратура "страчанага пакалення" / Е. Лявонова // Роднае слова, № 1, 2002. – С. 67 – 71.
26. Лявонова, Е. «І няма нічога вышэйшага ...» Творчасць Максіма Гарэцкага ў кантэксце заходне-еўрапейскай літаратуры пра Першую сусветную вайну» / Е. Лявонова // Агульнае і адметнае. – Мн., Мастацкая літаратура, 2003. – С. 65 – 72.
27. Лявонова, Е. «Усё паклаў на алтар праўды ...». Яраслаў Гашак і яго раман «Прыгоды ўдалага салдата Швейка» / Е. Лявонова. – Роднае слова, № 2, 2003. – С. 22 – 25.
28. Тарасава, Т. Праблема "чалавек і вайна" ў творах М. Гарэцкага і А. Барбюса. Аўтарэферат дысертацыі на атрыманне навуковай ступені кандыдата філалагічных навук / Т. Тарасава. – Мн., 1986. – 21 с.
29. Бугаёў, Дз. Самаадданае служэнне Бацькаўшчыне (Пра Максіма Гарэцкага і яго наватарскую ролю ў гісторыі беларускай літаратуры) / Дз. Бугаёў // Чалавечнасць. – Мн., Мастацкая літаратура, 1985 – С. 4 – 50.
30. Кажамякін, Г. Максім Гарэцкі і сусветная літаратура / Г. Кажамякін // Веснік БДУ. Серыя 4. Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – №2, 2002. – С. 8 – 12.
31. Кенька, М. Творчасць Максіма Гарэцкага ў кантэксце еўрапейскай літаратуры XX ст. / М. Кенька. – Беларусь паміж Усходам і Захадам. Праблемы міжнацыянальнага, міжрэлігійнага і міжкультурнага ўзаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу. Частка 2. – Мн. Нацыянальны навукова-асветны цэнтр імя Ф. Скарыны, 1997. – С. 198 – 203.

АСЭНСАВАННЕ ПРАБЛЕМЫ «ВАЙНА І ДЗЯЦІНСТВА»Ў АПОВЕСЦІ В. КАЗЬКО

Другая сусветная вайна была асаблівай, бо не мела сабе роўных ва ўсёй гісторыі чалавецтва. Яна стала адзінаборствам розных светапоглядаў, канцэпцый жыцця. Фашызм выступіў са сваёй філасофіяй адносінаў да чалавека. Яшчэ напрыканцы XIX стагоддзя ўзнікла тэорыя няроўнасці рас, якую выкарысталі германскія ідэолагі. Л. Плоткін адзначаў: «Містычны культ блакітнавокага...арыйца, што стаіць па той бок добра і зла, узыходзіў да тэорыі Ніцшэ» [1, с. 7]. Даследчык акцэнтаваў увагу на прапагандзе знакамітым філосафам культу вайны. На самой справе фашызм узяў за аснову сваёй ідэалогіі сумесь розных тэорый і поглядаў, якія выкарыстаў на карысць асабістых ідэолагаў і выканаўцаў.

Пасля заканчэння вайны настала неабходнасць пераасэнсавання ролі чалавека непасрэдна ў ваенных падзеях, у сусветным працэсе. Самым распаўсюджаным пунктам погляду на вынікі вайны стаў наступны: «Вайна выступае як бяздушная і безаблічная гіганцкая машына па вынішчэнні чалавека» [1, с. 125]. Менавіта дадзенай акалічнасцю тлумачыцца гуманістычны пачатак пасляваеннай літаратуры, удумлівы аналіз антычалавечай прыроды вайны.

Адным са шматлікіх аспектаў адлюстравання ваеннай рэчаіснасці стаў яе паказ праз прызму ўспрымання маленькага чалавека. Праблема «вайна і дзяцінства» вывучалася і асэнсоўвалася крытыкай, у прыватнасці, у манаграфіях і артыкулах С. Андраюка, В. Бечыка, А. Адамовіча, Э. Гурэвіч, П. Дзюбайлы, В. Каваленкі, М. Тычыны, П. Васючэнкі.

Тэма ваеннага дзяцінства ў літаратуры набыла сваю завершанасць з прыходам пісьменнікаў, якія ўвайшлі ў вайну дзецьмі. П. Васючэнка канстатуе: «Літаратары – «дзеці вайны», далёкія ад адзначанай гераізацыі ваенных падзей, унеслі свой настрой, знайшлі свой ракурс бачання трагічных падзей. Пакаленне беларускіх празаікаў у асобах В. Адамчыка, В. Казько, І. Пташнікава, Б. Сачанкі, Я. Сіпакова, М. Стральцова, І. Чыгрынава вылучылася падабенствам жыццяпісаў, лёсаў, пошукам формаў мастацкага асваення матэрыялу, адназначнасцю антываеннага гучання твораў. У полі гэтага бачання – цэлы комплекс праблем эстэтычнага, маральнага, філасофскага характару» [2, с. 3–4].

Такім чынам, праблема ваеннага дзяцінства ў літаратуры з'яўляецца шматаспектнай. Перш за ўсё асэнсоўваецца сувязь двух несумяшчальных пачаткаў: вайна і дзяцінства. Другім аспектам выступае дзіцячае ўспрыманне падзей як спосаб асэнсавання быцця. Выбар дзіцяці ў якасці апавядальніка ці назіральніка падзей падкрэслівае, паводле вызначэння П. Васючэнкі, «пранікальны» характар паказу і пераасэнсавання ваеннага мінулага. Дзіцячаму ўспрыманню ўласцівы эйдэтызм – чыста вобразнае асваенне навакольнага асяроддзя. Да яго ў якасці замацавання дадаюцца яшчэ і элементы гульні.

У 1970– пачатку 1980-х гадоў у беларускай літаратуры ўзнікае філасофскі аспект як структурная асаблівасць прозы (у тым ліку і прысвечанай ваенным падзеям). В. Локун піша: «...Звязаны ён галоўным чынам з творчасцю А. Адамовіча, В. Казько, В. Быкава» [3, с. 5]. Змяніліся прыярытэты ў разуменні розных філасофскіх, маральных і эстэтычных катэгорый: дабро і зло, жыццё і смерць, свабода і несвабода, драматычнае і рамантычнае, трагічнае і гераічнае.

У традыцыйна псіхалагічнага і гуманістычнага пачаткаў пры абмалёўцы чалавека ў творах Чорнага працягваецца творчасць В. Казько. У аўтара назіраецца тэндэнцыя да шырокай чалавечай змястоўнасці: «Герой...таксама ўбірае ў сябе вопыт сваіх суайчыннікаў і шырэй – усяго чалавецтва» [4, с. 39]. Герой пісьменніка – асоба, у якой жывуць два «я», якая знаходзіцца ў стане душэўнага крызісу. «Нельга не верыць... што ён укладвае ў свае творы зусім матэрыяльны боль, кроў, слёзы...» [5, с. 277].

У многім тэндэнцыі мастацкага асваення рэчаіснасці бяруць пачатак з біяграфіі самога В. Казько: існаванне ў дзіцячым доме, праца на Кузбасе, вучоба ў Кемераўскім горным індустрыяльным тэхнікуме, праца на шахце, у геалагаразведцы. У аповесці «Высакосны год» (1972) аўтар бярэ за аснову руху сюжэту некаторыя ўражанні сваёй маладосці. У выніку ўтвараецца фон, на якім адбываецца рэтраспектыўны пошук героем часу і сябе ў ім. Аднак нельга сцвярджаць, што аўтар і яго герой – тоесныя асобы, хоць аповесць варта лічыць аўтабіяграфічнай. У дадзеным творы назіраецца пэўная публіцыстычнасць маналагаў, што сведчыць пра некаторую надуманасць пры абмалёўцы падзей. Фінал твора паказвае на неадназначнасць душэўнага стану героя: вопыт ваеннага дзяцінства не вычарпаў сябе.

У «Аповесці пра беспрытульнае каханне» (1975) В. Казько адмаўляецца ад «я-формы» апісання. Галоўны герой, Андрэй Разорка, уцякае ад самога сябе. Падаплёкай кахання героя выступае пачуццё адзіноты. Каханне адначасова з'яўляецца і выйсцем з палону дум пра мінулае, аднак самае светлае пачуццё падаецца ілюзорным, недаўгавечным.

Андрэй Разорка страціў у час вайны бацькоў і застаўся круглым сіратой. Ён не можа знайсці ўнутранага заспакаення і ў мірны час. Яму цяжка ў пасляваенным свеце. Ён злы на свет і на людзей. Але паступова хлопчык пачынае адчуваць, што адзінае выратаванне для яго – не паддацца стыхійнаму прыцягненню да жорсткасці, стаць насуперак злему лёсу, кінуць яму выклік дабрыйні.

Своеасаблівым падагульненнем вопыту «ваеннага дзяцінства» з'яўляецца аповесць «Суд у Слабадзе» (1978). Кампазіцыйны цэнтр аповесці – выбух памяці галоўнага героя Лецечкі, які правёў пэўны адрэзак часу ў «кіндэрхайме».

У аповесці людзі ідуць на суд над здраднікамі і карнікамі не таму, што яны цікавяцца справядлівацю прысуду закона. Для іх вельмі важнае асабістае дачыненне, бо яно дае выйсце пачуццю болю. В. Каваленка зазначае: «Вобраз Лецечкі ў аповесці «Суд у Слабадзе» – адзін з самых глыбокіх вобразаў ва ўсёй савецкай прозе чалавека, які трагічна перажыў вайну» [6, с. 282]. В. Казько завастрае трагізм сітуацыі пры дапамозе невырашальнасці канфлікту. Лецечка сам не хоча жыць, бо моцны яго душэўны боль: «Больш крыўдна было іншае: не паспеў нарадзіцца, а ўжо нібыта пракляты кімсьці, за якія грахі? Не паспеў нарадзіцца, не паспеў нічога спазнаць пра сябе, а ўжо гавораць час паміраць...» [7, с. 28].

Так званае «падвойнае бачанне» адпавядае працэсу ўмоўнай вобразнасці: выкрыстанню міфа, казкі, сінкрэтызму ўспрымання рэчаіснасці. Побач з гэтым існуе ірацыянальнае быццё: чорны сабака ў «Аповесці пра беспрытульнае каханне», міф пра «апошняга немца» ў «Высакосным годзе»: «У В. Казько элемент гульні разам з іншымі праявамі дзіцячасці паддаецца эффекту адчужэння» [2, с. 53].

Паказ ваеннага мінулага ў «падвойным бачанні» з'яўляецца працягам літаратурных традыцый пры адлюстраванні чалавечага быцця: паводзін ў памежнай сітуацыі, смерці, ахвярнасці, пачуцця віны і інш. Такім чынам, рэчаіснасць уяўляецца як супастаўленне палярных паняццяў і сіл быцця: «...Ён і сам жыў у тых сорах трэцім і сорах чацвёртым, але не хацеў верыць і таму жыццю. Ён адмаўляўся, адракаўся ад яго. Імкненне спазнаць дарэшты тое жыццё і адмаўленне ад таго, што такое можа быць, адначасова жылі ў ім, але існавалі як бы асобна адно ад другога. З такой дваістасцю чалавек здольны глядзець толькі сон, здольны толькі ў сне так верыць і не верыць у яго прывідную, нерэальную рэальнасць» [7, с. 152].

Чалавечая душа з'яўляецца сродкам спасціжэння літаратуры. В. Казько шукае разгадку жыццёвых чалавечых драм: «Аднак не заўсёды гэты працэс азначаны ў самім тэксце. В. Казько яго агаліў, не пабаяўся падзяліцца з чытачом яго таямніцамі і яго часам неадольнымі цяжкасцямі» [8, с. 100].

Паказ асаблівасцей псіхалагічнага стану чалавека, напрыклад, дваістасць натуры Лецечкі («Суд у Слабадзе»), дасягаецца шляхам выкарыстання колеравага фону, найчасцей сіняга і чырвонага: «Жыць за кожную высмактаную ў яго гарачую чырвоную кроплю крыві. Жыць...» [7, с. 53].

Асаблівасць чалавечага характару перадаецца праз выкарыстанне ўнутраных дыялогаў: «– І там і там нуда мая, туга мая, душыць, цісне, што не ведаю я нічога: адкуль прыйшоў і куды пайду» [7, с. 142].

У творах назіраецца вялікая колькасць маналогаў, у якіх асэнсоўваецца сутнасць жыцця: «Калі ўжо жыць апошнія дні, дык жыць так, каб усім чарцям моташна было, і да чаго ж добра, што ён дажыў да гэтага дня, не памёр... Трэба быць разам з усімі, моцным, дужым трэба быць...» [7, с. 42].

У аповесцях ужываецца надзвычай багатая сімволіка: значным дасягненнем пры абмалёўцы чалавечага быцця выступае выкарыстанне сімвалаў сонца і дарогі: «І вась Лецечка пільнуе сонца. Не хочацца яму паміраць, жудасна паміраць. Ведаць пра тое, што ён памрэ на ўсходзе сонца. Сонца ўзйдзе, а цябе ўжо няма, нідзе няма» [7, с. 8]; «Была, была ў яго такая дарога ў сакавіку сорах чацвёртага ці ў жніўні сорах трэцяга – гэтага ён не памятае. Для яго тады не існавала пары года. Час быў падзелены на святло і змрок. А дарога была адначасова ў святле і ў змроку...» [7, с. 120].

Для раскрыцця быццёвых пытанняў, адлюстравання ўнутранага стану чалавека, атаясамлівання яго ў акаляючым свеце выкарыстоўваецца прыём паказу пахаў, якія суправаджаюць чалавечае жыццё: пахаў прыроды, зямлі: «Ён ужо даўно ўмеў пазнаваць жыццё і жывое па пахах, па колеры, таму што... ён часта сядзеў вась тут, на ганку, і сустракаў раницу...» [7, с. 13].

Такім чынам, сутнасць асобы фарміруецца пад уплывам агульначалавечых сувязей, якія дэтэрмінуюць паводзіны чалавека, а таксама пры дапамозе маральных якасцей, якія могуць змяняць гэты набыты пачатак. Дух свабоды як рухавік грамадскай і ўнутранай свядомасці выклікае феномен масавых рухаў. Героі В. Казько – людзі ўнутрана свабодныя, якія стаяць па-за часавымі межамі. Трагічнасць апаведу абумоўлена выкарыстаннем дзіцячай тэматыкі пры абмалёўцы ваеннай рэчаіснасці. Літаратура, якая служыла на карысць асобе, «імкнулася вырвацца са строга дэтэрмінаваных прасторава-часавых і іншых прадметна-лакальных вызначэнняў, узняцця да ўсведамлення сутнасці праблем быцця свету і чалавека» [9, с. 7].

ЛІТАРАТУРА

1. Плоткин, Л. Литература и война: Великая Отечественная война в русской советской литературе / Л. Плоткин. – М.-Л.: Советский писатель, 1967. – 357 с.
2. Васючэнка, П. Пошукі страчанага дзяцінства: беларускія праязікі «сярэдняга пакалення» аб Вялікай Айчыннай вайне / П. Васючэнка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 80 с.
3. Локун, В.І. Маральна-філасофскія пошукі беларускай ваеннай і гістарычнай прозы: 1950–1960-я гг. / В.І. Локун. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 109 с.

4. Гурэвіч, Э. Пафас гераізму / Э. Гурэвіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 208 с.
5. Шупенька, Г. Прага мастацкасці / Г. Шупенька. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1996. – 461 с.
6. Коваленко, В.А. Общность судеб и сердец / В.А. Коваленко. – Мінск: Наука и техника, 1985. – 351 с.
7. Казько, В. Судны дзень / В. Казько. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1998. – 478 с.
8. Егоренкова, Г. Звено связующее: литературно-критические статьи / Г. Егоренкова. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1990. – 255 с.
9. Гаранин, Л.Я. Философские искания в белорусской литературе / Л.Я. Гаранин. – Мінск: Наука и техника, 1984. – 222 с.

Н.Б. Лысова

ЯК ЖЫЦЬ У ЛІТАРАТУРЫ, АБО АСАБЛІВАСЦІ СТЫЛІСТЫКІ АДНОЙ НОВАЙ КНІГІ

«Аляксандр» у перакладзе з грэчаскай мовы – «абаронца людзей».
А «Аляксандр Аляксандравіч» – гэта мацнейшы за абаронцу?
Ці – проста нашчадак абаронцы, а можа паслядоўнік
гуманістычнай традыцыі...

Гэта кніга стала знакавай для мяне, крытыка, – дэбютная кніга маладой беларускай пісьменніцы Наталкі Харытанюк «Трынаццаць гісторый пра мёртвага ката». У ёй, як у люстэрку, адбіліся праявы новай літаратуры, стала відавочным, як будзе развівацца будучая літаратура. Кніга складаецца з трынаццаці апавяданняў, зачыну і эпіграфу, верша ў прозе і маленькай п’есы. Кніга мае мноства герояў і аднаго Героя – Яго, або Гары. Апавяданні аб’яднаны не толькі Героем, сузіральнікам, дарадчыкам, настаўнікам, сябрам, але і асобай аўтаркі, што адкрывае чытачу сваю творчую лабараторыю, свой метаад пісьма. Кніга пераўтвараецца ў маналог аўтаркі, пры гэтым яна не баіцца выглядаць рамантычнай і недарэчнай, незразумелай і гулівай, жорсткай і закаханай, не баіцца быць пачынаючай або ўпершыню ствараць асабісты вялікі твор. Метад, якім створана кніга, нагадвае знакамты дадаісцкі «метаад нарэзак», які падхапілі пісьменнікі постмадэрнізму і які так сугучны метаду мантажа ці кліпавасці нашай культуры глабальных камунікацый. Беларуская пісьменніца кампануе апавяданні рознай танальнасці, сюжэтныя і не сюжэтныя, рэалістычныя і сімвалічныя.

Улічваючы ўсё, што сабрана пад вокладку гэтай маленькай, і па колькасці старонак, і па накладзе, кнігі, пачынаеш разумець, што гэта – раман. Па-першае, таму што раман, як род літаратуры, аб’ядноўвае лірыку, драму і эпас. Менавіта – эпас, і самыя пранікнёныя старонкі кнігі (апавяданні «Дзяды: частка восьмая», «Фурманка святога Міколы») – гэта радавод: аповед аб сваіх дзядках, аб іх духоўным існаванні, паміж вераю і кнігамі, сярод людзей і прывідаў, аб іх заветах, якія напісаны дзеяннямі, вобразам, словамі. Нездарма крытыка і раней адзначала менавіта эпічную якасць творчасці маладой пісьменніцы, падкрэсліваючы, што яна валодае «рэдкамі талентам цікава апавядаць нявыдуманых гісторый, адначасова пераўтвараючы іх у высокую літаратуру» [1, с. 317].

Кніга створана з апавяданняў, напісаных у розныя часы (у тым ліку і зусім новых твораў), але яны па-мастацку аб’яднаны галоўнымі героямі, тэматыкай і споведдзю, разважаннямі пісьменніцы. І другі сэнс раманага вызначэння новага твора звязаны з аўтарскім выкладаннем свайго рамана з Гары. І пачуццёвы сюжэт кнігі нельга не заўважыць, пачынаючы з першага апавядання «Аблокі», дзе аўтарка і Гары гуляюць ў шахматы, ці пазнаюць адзін аднаго, і свет, і сутнасць творчасці, і магчымасці перамогі, і прычыны паразы. «Гульня ў шахматы» – вядомы сімвал барацьбы і пазнання, робіцца вобразам спаборніцтва мужчыны і жанчыны, у якім няма тых, хто прайграе, перамагае толькі жаданне: «А без жаданняў – і шахматы не шахматы, думаю я. І старая дзіцячая гульня ў інь ян – без жаданняў – таксама ніякая ўжо не гульня. А так халодныя цені аблокаў» [2, с. 13]. Пасля прачытання апавядання ў галаве вашага крытыка загучалі і бабкоўскія вершы пра жарсць і немагчымасць кахання на «мяккіх аблоках», і ахмадулінскія – пра тое, што «так і не ведаю, ці перамагла, ці была любоў...» і што пры гэтым «зразумёў, жалобна мурлыча, сібірскі кот» (тым больш, што кніга-та пра мёртвага ката!).

Асацыяцыі з літаратурнымі творамі нездарма з’явіліся адразу. Таму што (і гэта трэці доказ жанру), кніга «Трынаццаць гісторый пра мёртвага ката» – раман з літаратурай, з яе знакамітымі аўтарамі і іх творами, вобразамі. Тут і Р. Скаварада, і Дж. Сэлінджэр, і А. Памука, і Р.М. Рыльке, і В. Вулф, і Э.А. По, і іншыя. У кнізе ёсць апавяданне «Палімсэст», у якім аўтарка распавядае аб сваім жыцці ў двух светках адразу – рэальным і кніжным, дзе рэальная птушка за вакном можа пераўтварацца ў вулфаўскую міс Дэлаўэй, Крумкача По або Уродачку Сыса і г.д. Апавяданне «Палімсэст» аб асаблівай якасці памяці чалавека, якая можа дараваць імгненні невымоўнага вялікага сэнсу. Але толькі такому чалавеку, які ідзе калідорамі сусветнага кніжнага Вавілоу ў пошуку Слова, ідзе адвечным шляхам, накаваным бацькамі і

дзядамі. Ідзе таму, што «літаратура можа быць і ў жыцці, што мастацтва, выдумка могуць раптам сустрэць цябе за паваротам, варта толькі па-іншаму думаць пра кнігі» [2, с. 41].

Пакаленне беларускіх пісьменнікаў, што ўваходзяць у літаратуру ў апошнія дзесяцігоддзі, можна назваць мастацкім і кніжным. Мастацтва слова ці гульня са словам пачынаюцца ўжо з імёнаў новых пісьменнікаў, якія мяняюцца на англійскія, польскія, украінскія і г.д. (Марыйка і Наталка, Вальжына і Анка, Макс і Тэда). Да гэтага дадаецца інтэрпрэтацыя прозвішчаў (Бываноў). Паміж прозвішчам і жыццём заўжды існуе сувязь (жыццё па Імені, а не жыццё Імені), ці адлюстраванне адносінаў да рэальнай культуры.

Філалагічным пакаленнем называліся пісьменнікі-шасцідзясятнікі, бо за іх плячыма звычайна былі пасляваеннае дзяцінства і філалагічны факультэт. Калі характарызуецца іх творчасць, то часцей падкрэсліваецца менавіта палітычны момант уваходжання ў жыццё і літаратуру (вайна і «адліга»). Так, амаль кожны з іх ужо ў сваёй стылістыцы абапіраўся на вопыт сусветнай літаратуры (беларускай, рускай, французскай, амерыканскай, антычнай і г.д.), але зместам творчасці заставаўся вопыт сям'і, краіны, зямлі беларускай. Таму іх творы становіліся ў адзін шэраг з традыцыйнымі класічнымі творамі пісьменнікаў-народназнаўцаў. А вось іх літаратурныя імёны адпавядалі запісам у пашпарце і тамчаснаму беларускаму правапісу (у процілегласць даваеннаму пакаленню пісьменнікаў з іх рэвалюцыйна народнымі псеўданімамі – Бядуля, Колас, Купала, Танк і г.д.).

Сённяшняе новае пакаленне пісьменнікаў, да якіх належыць і наша аўтарка, кроўна (ці жыццёва) звязана не толькі з роднай краінай. Да таго ж яны жывуць у «сусветнай павуціне». Дзеянні апавяданняў нашай кнігі адбываюцца і ў Ірландыі, і ў краіне Грыга, і ў Украіне, і на радзіме Рыльке, і на Беларусі. Аўтары новай літаратуры схіляюцца да метафарычнага выкладання сваёй нацыянальнай прыналежнасці. Мэта новай літаратуры – не ў народназнаўстве, а ў пазнанні сучаснага чалавека. Пацверджаннем гэтага з'яўляецца п'еса з кнігі Наталкі Харытанюк «Трынаццаць гісторый пра мёртвага ката». Дзеянне п'есы адбываецца ў Мінску (аб чым сведчыць назва – «З менскага нататніку: п'еса для танцораў»). У п'есе Гары пытаецца ў аўтарцы, дзе яе дом. На што тая адказвае: «Мой дом там, дзе ўсё пачалося» [2, с. 70]. Пытанне застаецца ў п'есе без канкрэтнага адказу, а можа адказ усё ж ёсць – пачалося ўсё са Слова.

Вернемся да асноўнай тэмы. Тэма «мёртвага ката» абвясчаецца ў прадмове да кнігі разам з імёнамі Скаварады, Ван Сіджы і, канешне, Гары: «...мая кніга будзе пра той гэст, з якім Гары прамаўляе сваё улюбёнае слова. Пра здзіўленне, якое не вымагае ніякіх пошукаў і тлумачэнняў. Пра радасць, з якой Гары не разумее і нават не спрабуе зразумець. Пра мёртвую котку, якой хацеў стаць студэнт-філосаф – і якой баюся да канца стаць я» [2, с. 6].

Назву «Мёртвы кот» мае і трэцяе апавяданне кнігі пра маёра Вайтовіча і дзяўчыну Ліну, што маюць забароненую расцяжку з такой здзіўнай фразай «Мёртвы кот – хіба яму прызначыш цану?» [2, с. 29]. Гераіня апавядання пры гэтым чытае Дж. Керуака і марыць аб вольнасці. Такім чынам, тэма «мёртвага ката» з філасофскай на пачатку – з жадання пісьменніцы пазбавіцца суб'ектыўнасці, растварыцца ў сваіх героях, убачыць свет чужымі вачыма – пераўтвараецца ў аднайменным апавяданні ў сацыяльную – у жаданне вольных паводзін маладосці, якую так эстэтычна і філасофскі абвясчалі калісьці лідэры біт-пакалення Дж. Керуак, А. Гінзбург, У. Берроуз. У апошняга, дарэчы, ёсць аўтабіяграфічнае апавяданне «Кот унутры», дзе ўжо стары пісьменнік гаворыць аб сваім крэда як чалавека («я зразумеў, што мне наканавана роля Вартаўніка, які стварае і выходзіць нейкую істоту – часткова гэта котка...») і як пісьменніка, для якога каты сталі кампаніяй, блізкімі, яго ўспамінамі, персанажамі з мінулага, рэальнымі або выдуманымі. Яны адлюстроўваюць яго пачуцці на «экран» сваіх паводзін, бо: «Мы – каты ўнутры. Мы каты, якія не могуць гуляць самі па сабе, і ў нас ёсць толькі адно прыстанішча» [3].

У. Берроуз, апелюючы да Р. Кіплінга, канстатуе чалавечую наканаванасць, абмежаванасць, немагчымасць быць вольнымі. Пісьменнік пакалення «дзяцей прыроды», прызнаецца ў нерэалізаванасці сваіх лозунгаў і намераў. Кіплінгскі кот, які гуляе сам па сабе, ці тыя, хто жадаў ім стаць, з іх імкненнем да вольнасці, мадэрнізму, абнаўлення, засталіся ў XX стагоддзі. За імі прыйшлі тыя, хто жадаў вольнасці не сацыяльнай, а інтэлектуальнай, хто жадаў паглядзець (ці перастаць глядзець) на свет вачыма «мёртвага ката».

Напрыканцы стагоддзя ці напачатку новага XXI стагоддзя ўсё часцей з'яўляюцца героі «патубаковага свету», свету фантазіі і сноў, свету неяўнага і містычнага. Так герой апавядання «Трубы» сучаснага яўрэйскага пісьменніка Э. Керэта гаворыць словамі свайго героя: «На свеце не было чалавека, які хацеў знікнуць гэтак моцна, як хацеў знікнуць я, і менавіта дзеля гэтага я і вынайшаў трубу» [4, с. 9]. Герой Керэта знаходзіць трубу, знікае ў ёй і там робіцца... анёлам, бо: «Рай – месца для тых, хто наагул ня здольны быць шчаслівым у зямным жыцці» [4, с. 10]. У рэальных трубах ці на шасэйных дарогах так многа мёртвых каткоў, можа, так жывуць сярод нас анёлы? А мноства нешчаслівых людзей жадаюць стаць пісьменнікамі.

Літаратура перыяду асветы і навейшага часу зрабілася ўтопіяй у пошуках востраву ці вобразу сацыяльнага шчасця, ідэалізаванага свету. Рэальнасць, са свайго боку, крычала, што гэтага не можа быць.

Тыя, хто пачуў, стваралі антыўтопіі – жорсткія рэалістычныя ці натуралістычныя кнігі. Балансаванне паміж утопіяй і антыўтопіяй і было прынцыпам развіцця літаратурнага працэсу. Але ўсякае хістанне калі-небудзь скончыцца падзеннем або ўзыходжаннем. Напэўна, менавіта такой і будзе літаратура будучага – вульгарна-натуралістычнай (змешанай з зямным брудам) і містычна-фантастычнай (літаратурай сноў і інтэлектуальных размоў, якія патрабуюць тлумачэння-перакладу для недасведчаных).

«Мёртвы кот» – тэма маладой рамантычнай пісьменніцы і тэма яе ідэальнага героя Гары, філосафа з арыенцірам на ўсходняе асэнсаванне свету. Дарэчы, суайчыннік Дж. Керуака Дж. Сэлінджэр таксама спрабаваў знайсці ва ўсходнім будысцкім вучэнні сутнасць творчасці і таксама апеліраваў да вобраза «мёртвага ката» (аб чым узгадвае і герой кнігі Гары ў апавяданні «Аблокі»). Пры гэтым амерыканскі пісьменнік імкнуўся схвацца за дзэнскімі коанамі ад навакольнага «дзікага захаду». Літаратурнаўцы тлумачаць «Дзевяць апавяданняў» Дж. Сэлінджэра як шыфраваную канцэпцыю традыцыйнай індыйскай паэтыкі «дхвані-раса». Сэлінджэр, па сутнасці, робіць тое, дзеля чаго мудрацамі старажытнасці ствараліся і чыталіся ці слухаліся творы – пераходзіць ад фармальна-лагічнага да паэтычна-асацыятыўнага, ці да выхаду за межы побытавага мыслення – да невымоўнага.

Маладая беларуская аўтарка гісторый пра «мёртвага ката» прызнаецца напрыканцы сваёй кнігі ў тым, што жадае адкінуць звычайную лагічную канструкцыю апавядання дзеля «безнадзейнага» пошуку няўлоўнага сэнсу жыцця: «І я перастала цэліцца. Я забыла пра кропку, якую калісьці так хацела паставіць у гэтай гісторыі. ... Урэшце, не ў гісторыях самае каштоўнае. Каштоўнае ў гэтым нататніку было толькі нешта няўлоўнае – успамін – як пляма ісфаханскага джэму» [2, с. 97]. Не знойдзена ні сацыяльнай, ні інтэлектуальнай вольнасці, і мэтай гэта не з'яўлялася. А крытыку, традыцыйна арыентаванаму на лагічнае мысленне, напэўна, застаецца толькі аналізаваць свой вопыт сугестыўнага мыслення, чытаючы новую кнігу новай беларускай літаратуры. Да гэтага мы і пяройдзем.

Чаму Н. Харытанюк вызначыла менавіта «трынаццаць апавяданняў»? Сімволіка трынаццаці накіроўвае чытача да хрысціянскай тэматыкі. Але апавяданняў біблейскіх у кнізе няма. Ёсць тэма Яго, Бога, у сувязі з шостым апавяданнем кнігі «Райнэр. Марыя. Рьльке». Можна шостае апавяданне ёсць «залатая сярэдзіна» кнігі і самае галоўнае ў пошуку невымоўнага сэнсу. Лічба трынаццаць трансфармуецца ў апавяданні ў «троіцу» ці адзіны вобраз – Райнера, звычайнага маленькага чалавека, Марыі, Музы, Каханай ці Маці яго натхнення, і Рьльке, пісьменніка, які размаўляе з Богам, сыходзіць ад людзей і вяртаецца да тых, хто яго чакае. Да апавядання аўтарка надае паэтычныя радкі Р.М. Рьльке аб душы, якой чалавек не валодае. Так, жывы чалавек толькі абалонка душы. Але аднойчы гэтая шкарлупіна-цела спадае, як камень з душы, і ляціць «туды, дзе нікога ніколі не было. Куды не даходзяць людзі» [2, с. 45].

Апавяданне «Райнер. Марыя. Рьльке» мае тры часткі: Зыход; Вяртанне; Чаму камень такі цяжкі? Паэт, у творчасці якога тэма «не асабістай смерці спела і сталела ... даўно, з "Часаслова", пазней яе заслалі "Элегіі", за ангелічнай ананімнасцю якіх заставаўся незаўважаным іх асабовы, блізкі, інтымны сэнс. Смерць... лёгкая і радасна станцавала ў эўрытмеўме "Санетаў"» [5, с. 255], пасля сваёй смерці ўваскрэсае ў душах блізкіх. Тэма ўваскрэсення падкрэслена атмасферай падзей апавядання. Дзеянне другой часткі гэтага апавядання «Вяртанне» адбываецца вясной, цёплым аметыставым вечарамі, калі ідзе падрыхтоўка да Свята і ў хаце пахне свежым хлебам і чысцінёй. Такім чынам – перад чытачом паўстае новая літаратурная інтэрпрэтацыя «тайнай вячэры», дзе галоўным героем становіцца Рьльке, паэт, які столькі радкоў прысвяціў невымоўнаму сэнсу жыцця, у творчасці якога «смерць не аплакваецца знешне з моцна трымаючага сябе жыцця, а святкуецца знутры, як абуджэнне» [5, с. 255].

«Чаму камень такі цяжкі?» – задае пытанне пісьменніца, і сама ж адказвае на яго другімі сваімі апавяданнямі, што маюць рэалістычны, сюжэтны характар. Апавяданні пра юнакоў, якія будуць планы, мараць, а ў выніку вырастаюць у вар'ятні («Рыбкі»); пра пачынаючую настаўніцу, якая чытае насуперак усяму (студэнцкай аб'якавасці і педагогічнаму кантролю) сваю лекцыю па гебраістыцы («Кабала»); пра маладую дзяўчыну, якая не можа адмовіцца ад сваёй Радзімы, нават калі гэтага хоча яе замежны сябар («Лялечны дом»).

Жыццё выпрабуе герояў Н. Харытанюк на мажлівасць супраціву абставінам, шэрасці, няпраўдзе. Яны імкнуцца падняцца да вышэйшага сэнсу жыцця, але ім перашкаджаюць камяні-путы, сацыяльныя і культурныя. Яны падобны да рыбак у акварыюме. Аўтарка таксама выкарыстоўвае гэты вобраз, але, нам падаецца, як лінгвістычную гульню (сапраўдны акварыум і «Акварыум» як назва кафе, дзе збіраецца моладзь). Маладыя героі апавяданняў жывуць як у акварыюме – у замкнутай прасторы, якая адначасова дорыць ім ілюзію неабмежаванасці: «Уявіце сабе рыбу, якая жыве ў акварыюме і для якой яе асабісты свет бясконцы; ... бо адлюстраваны ў вадзе сцены акварыюма бясконца працягваюць саму воднае асяроддзе. Куды б рыба ні паглядзела – паўсюль вада» [6, с. 94]. Філосаф М. Мамардашвілі параўноўвае «рыбак у акварыюме» з чалавекам у культуры, фізічная і сацыяльная абмежаванасць якога заўсёды суседнічаюць з ілюзіяй інтэлектуальнай і творчай вольнасці. Філосаф папярэджвае аб тым, што нават калі гэтую шклянную перагародку разбіць праз пэўны час, гэта не гарантуе шчасця рыбкам, яны могуць загінуць. Але апавяданні Н. Харытанюк аб пошуках шчасця, нават, «калі памерла яшчэ адна рыбка...» [2, с. 81].

«Трынаццаць гісторый пра мёртвага ката» завяршаюцца апавяданнем – зваротам да пісьменнікага нататніка («Трынаццатая гісторыя»). Аўтарка раскрывае свой метадад працы праз пастаянныя запісы абставін, вобразаў, фразы і г.д. Сёння ў беларускай літаратуры сталі распаўсюджаныя так званыя «адкрытыя» жанры эсэ, дзённіка, зацемкаў. Аўтары новых кніг не хаваюць свой падрыхтоўчы матэрыял, робяць відавочным тэхналогію сваёй творчасці. Для аўтараў «чарнавы матэрыял» робіцца больш значным, чым завершаны (адрэдагаваны, мастацкі) тэкст. Што за гэтай тэндэнцыяй – хуткабягучая сучаснасць з яе звычайнымі фрагментамі навін, куплетаў, SMS-ак, або нешта іншае. Як адказ на наша пытанне – «Трынаццатая гісторыя» Н. Харытанюк аб жыцці ў сваёй сяброўкі-персіяначкі, аб знаёмстве з Гары, аб задумках будучых апавяданняў і аб тым, што жыццёвы вопыт вышэй за літаратурныя запісы, і пісьменнік павінен знаходзіць у ім гуманістычны сэнс.

ЛІТАРАТУРА

1. Абрамовіч, П. «Жанчыны выходзяць з-пад кантролю». Бліц-крыт / У. Арлоў, П. Абрамовіч, С. Кандраценка, М. Аляшкевіч // Дзеяслоў. – 2007. – № 3. – С. 314 – 320.
2. Харытанюк, Н.М. Трынаццаць гісторый пра мёртвага ката / Наталка Харытанюк. – Мінск: І.П. Логвінаў, 2010. – 98 с.
3. Берроуз, У. Кот внутри / Уильям Берроуз / Пер. с англ. Дм. Волчека. – Тверь: Митин Журнал и «Kolonna Publications» совм. с изд. «Ганимед», 1999.
4. Керэт, Э. Кіроўца аўтобуса, які хацеў стаць Богам / Э. Керэт / Пер. з мовы іўрыт П. Касцюкевіча. – Мн.: І.П. Логвінаў, 2007. – 200 с.
5. Рильке, Р.М. Сонеты к Орфею / Р.М. Рильке / Пер. К. Свасьяна // Стороны света. Литературный журнал. – С.-Пб., 2009. – № 11.
6. Мамардашвили, М. Введение в философию, или То же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» / М. Мамардашвили // Искусство кино. – М., 1993. – №2. – С. 93 – 98.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭССЕИСТИКА

Ю.И. АРХИПОВ (МОСКВА)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

ГЕРМАНИЯ, ОСЕННЯЯ СКАЗКА: РАЗМЫШЛЕНИЯ И БЕСЕДЫ В ВЕЙМАРЕ

Первым фильмом, который мне, тогда шестилетнему, выпало посмотреть (существует ли еще тот кинотеатр в Таганроге?), был «Александр Невский». Должно быть, поэтому родина для меня начинается с Переславы Залесского, с Плещеева озера, из которого святой князь со дружинники тянул свои рыбацкие сети.

А Германия начинается, конечно же, с Веймара. Тоже невелик городок, не более нашенского Переславы, и тоже – превеликое чудо. Вполне рукотворное, впрочем, – сотворенное умной властью.

У основания удачи стояла та, чье имя теперь носит грандиозная Веймарская библиотека, – герцогиня Саксен-веймарская Анна Амалия, ровесница нашей Екатерины Великой. Местная правительница тоже рано, двадцати с небольшим лет, овдовела. И у нее тоже был единственный сын, Карл Август, отнюдь не разделивший, однако, судьбу российского Павла. Анна Амалия сознательно и последовательно готовила его к восшествию на трон по достижении совершеннолетия. Любительница муз, она пригласила в воспитатели к сыну самого знаменитого в ту пору немецкого писателя Виланда (нашему Жуковскому, не раз бывавшему в Веймаре, было, таким образом, на чей опыт опереться). Плоды просвещения сказались: едва ли не первым деянием восемнадцатилетнего Карла Августа стало приглашение в Веймар тоже молодого, но уже известного всей Германии Гёте, удостоенного здесь не только почестей, но и прибыльных должностей. Патрицианский дом Гёте, расположенный неподалеку от дворца, стал в Веймаре чем-то вроде второй правящей резиденции. А всего-то в километре от него, в роскошном парке над Ильмом, помещалась и его «дача» – достославный «садовый дом» поэта, ставший одним из символов города. По совету Гёте вскоре был призван Гердер, возглавивший городской собор и местную евангелическую консисторию, а затем и Шиллер, усердно трудившийся для необыкновенно расцветшего (ныне – Национального) театра, директором которого был все тот же Гёте.

Так крошечный Веймар превратился в культурную столицу Германии, в «Немецкие Афины», место паломничества пишущей братии всей Европы (в том числе и русской: Карамзин, Батюшков, Жуковский, Одоевский, Киреевский, Шевырев, Гоголь, Тютчев, Тургенев здесь – многие не раз – побывали).

Немалую лепту в процветание Веймара внесла невестка Карла Августа, одна из дочерей русского императора Павла Мария. Мало того, что она была великодушным другом и покровительницей Гёте и Шиллера, чей – совместный с герцогами – склеп ныне покоится под сенью православной церкви, возведенной по завещанию после ее кончины. На долю Марии Павловны пришелся и «серебряный век» Веймара, установившийся, когда здесь поселился (воцарился!) приглашенный ею Ференц Лист.

Внук Марии Павловны Эрнст Вильгельм позаботился, в свою очередь, об эстафете: с его именем связан местный «бронзовый век» – это он пригласил в Веймар известнейшего искусствоведа и музейщика начала XX века графа Кесслера, а вместе с ним и выдающегося архитектора Ван де Вельде. Родоначальник «модерна» украсил город многочисленными виллами и доходными домами в этом причудливом стиле, еще не стеснявшемся быть красивым. На плечах Ван де Вельде взошли здесь создатели Баухауса – конструктивисты двадцатых годов во главе с Гропиусом, Шлеммером, Клее, Файнингером и Кандинским.

Следует добавить еще, что здесь в разные времена жилали сказочник Музеус, драматург Коцебу, поэт Фаллерслебен (автор текста «Германия превыше всего», ставшего гимном страны), исторический романист Вильденбрух, философ, властитель дум целой эпохи Ницше, основатель антропософии (роковой соблазнитель наших Андрея Белого и Волошина), Штейнер, драматург-сатирик Кайзер... Надо ли удивляться тому, что в старинной части городка чуть ли не каждый второй дом если не музей, то снабжен мемориальной доской. И памятников здесь не меньше, чем в ином мегаполисе. А уж местный литературный архив (носящий, разумеется, имена Гёте и Шиллера) – настоящая Мекка всех исследователей классической немецкой литературы.

Архив, отметивший в этом году свое столетие, никогда не пустует. Кто-то, помастителей, добирается сюда на свой кошт, а молодым исследователям или представителям стран победнее, местный Фонд Веймарской классики выдает стипендии.

Впервые такая стипендия досталась мне еще двадцать лет назад, незадолго до кончины ГДР. В середине девяностых я побывал здесь уже при новой власти. Миновало еще десять лет (многочисленные краткосрочные конференции не в счет, хотя они тоже были по-своему памятны), и я снова под крышей виллы Ницше. В этом стройном красавце-особняке, также построенном Ван де Вельде, великий мыслитель-

бунтарь провел свои последние, увы, по-прежнему беспокойные годы. Внизу теперь здесь музей, а на верхних двух этажах – уютно непрестанно сменяющих друг друга стипендиатов.

Вилла Ницше поставлена на холме, на самой высокой точке над городом. Из доставшейся мне на сей раз угловой комнаты в пентхаусе отлично видны не только улочки старого Веймара, но и окраинные «Черемушки», но и поля и леса за чертой города. И одинокая жутковатая башня Бухенвальда тоже видна – как вздетый упреждающий палец, выросший на далеком холме. Эту же башню видишь сидя в просторном зале Архива, когда отрываешь глаза от нетленных рукописей. Эдакое *memento mori*. Чтобы отрешенные от жизни гуманитарии не очень-то забывались.

Дарованные моему окну виды Веймара так и хочется запечатлеть. Почти каждая улочка здесь – как парад архитектурных эпох. Фрейдистским символом высится в самом центре старинная башня герцогского дворца – образуя с башней Бухенвальда многозначительную переключку. Город утопает в садах и живописнейших парках. Над их разбивкой потрудился еще и Гёте – недаром он с таким знанием дела описывает разнообразные земляные работы в романе «Избирательное сродство» («лучшем романе мировой литературы» – по уверениям Вячеслава Иванова.) Утопающая в лугах и парках долина Ильма, окаймляющая старинное ядро города, плавно переходит в обширнейшие парки при двух загородных дворцах – в Тифурте и Бельведере. Впрочем, москвичу трудно признать их загородными: от главного, городского дворца до них всего три–четыре километра по прямому, как лучи, дорогам. Излюбленный маршрут для прогулки приезжих, которую можно совершить – за немалую, впрочем, мзду – и в каком-нибудь историческом экипаже с расписным ухарем типа Фигаро на козлах.

В октябре парки Веймара утопали в золоте и багрянце. Месяц мне достался чудесный: вся Германия нежилась на солнце, такого теплого октября не было за все время измерений, ведущихся с незапамятных пор. Сказочная погода тянула из библиотек и архивов в рощи и кущи. И на живописнейшее кладбище, где не только литургия в православной церкви по воскресеньям, но и немало вокруг нее памятных могил – и немецких, и русских. Небольшие, огороженные и тщательно ухоженные кладбища советских солдат сорок пятого года здесь и в парке над Ильмом и в Бельведере. Двадцать лет назад на это были свои дежурные объяснения: в Веймаре тогда стояли наши военные части. Но теперь-то что? Простая, видимо, человечность. Не какая-нибудь высокопарная «всемирная отзывчивость», а скромная обязанность цивилизованного человека. Горько было вспомнить, с каким озлоблением многие встретили у нас попытки устроить такие же мемориалы немецких солдат. Так же мало повинных в развязанной войне, как любые солдаты во всем мире. Впрочем, и здесь нашлись улюлюкающие апостолы морализма, сбежавшиеся распинать Гюнтера Грасса за то, очевидно, что не сверг Гитлера в свои семнадцать лет. Филистер всегда и всюду прав в своем праведном гневе.

И всегда-то он склонен к тому, чтобы жить дежурными слоганами, клише. Сколько их тут сменилось за эти годы и в отношении России. То «хайль Горбачёв и перестройка», то «русская мафия всех страшней». Теперь вот новая напасть – *Beutekunst*. Уворованное, стало быть, искусство. То есть вывезенное в том же сорок пятом году нашими войсками из Германии в виде контрибуции и хоть какой-то компенсации за – совершенно несоразмерные – наши потери. Кто-то рьяный, прихватывая в союзники всякую нашу швыдкую нечисть, раздувает соответствующую кампанию. Какую газету ни раскроешь – обязательно наткнешься на тему. Повсеместно в музеях «выставки» пустых мест, на которых когда-то висели «уворованные» картины. Одну такую выставку «вопиющих пустот» я при случае посетил – в деревушке Хольцдорф, что в семи километрах от Веймара. Энтузиазма особого среди устроителей не заметил: так, покорный наклон головы перед очередной магической галочкой, которую необходимо проставить. Автоматизм рефлекса отметил и в бывшей герцоговой кирхе у почтенного кустодуса, дававшего в одно из воскресений пояснения к находящейся здесь «алтарной картине» (не иконе!) Кранаха. Почтенный доктор наук тоже не преминул походя, под понимающие усмешки слушателей, заметить: «Слава Богу, картину не уворовали советские».

А начнешь тему обсуждать с кем-нибудь из компетентных людей, непременно получишь в ответ: «Вам-то легко нам все вернуть – ведь у вас все наше пребывает в музеях. А у нас все ваше разошлось по частным рукам. Как же мы все это вернем – если частная собственность неприкосновенна?». То ли детский сад, то ли клиника. Вот что бывает, когда в тогу политиков у нас обряжаются не то жулики, не то недоумки. Даже разумных вроде бы и добродетельных немцев повергаем тогда в грех слепого ребяческого себялюбия.

Кранах, кстати, тоже местный житель, хотя и шестнадцатого еще века. (А в семнадцатом тут пожил Бах. А в соседнем Эрфурте Лютер метал чернильницу в черта. Не хватает только Дюрера для полной германской Валгаллы.) Кранаха тут немало – и в местном музее, и в местном театрике, устроенном под

крышей его дома, и вот – в церкви. Тут кранахово изображение распятого Христа занимает почти всю алтарную стену. Слева от Спасителя – веймарская герцогская чета, покровители художника, справа – его духовные наставники во главе с Лютером. Кровь из межреберья Христа по внятной биссектрисе ударяет прямо в темечко великому реформатору церкви. А чего, в самом деле, мудровать с аллегориями крестьянскому сыну Кранаху? Видимо, потому-то и возвысился так Гёте над своей нацией, что сумел преодолеть исконное немецкое прямодушие. Как сумел Пушкин преодолеть забубенную нашу бесформенность. Мудрый Иван Ильин в таком именно духе писал о национальных сверхгениях: «Пребывая в своеобразии своего народа, они осуществляют национальный акт классической глубины и зрелости и тем показывают своему народу его подлинную силу, его призвание и грядущие пути». (Насчет «грядущих путей», может, и романтизм, но ведь и без него, как без соли, исторического супа не сварить.)

Теперешний городок, конечно, во многом провинциальный, хотя и заметно приосанился за последние годы. Первый признак провинциализма – вуйаризм, как и у нас в деревне. Кто бы ни прошел мимо – долго смотрят вслед, пока не скроешься за поворотом. Даже если человек занят в палисаднике своей клумбой или, того более, милованьем с подружкой на садовой скамейке. То-то уже Тютчев находил город заспанным, словно бы досматривающим свой золотой сон. Но оживление вносят студенты – музыкального и архитектурного вузов. Странно, что из Лейпцига не переводят сюда и Литературный институт. Хотя самый блестящий профессор там – бывший местный научный работник Бернт Ляйстнер.

Навстречу попадают все больше буки. Но по давнему опыту знаю: стоит немца остановить вопросом да еще зацепить шуткой – и он не просто будет предельно любезен, но и, слово за слово, охотно расскажет тебе всю свою жизнь. Двадцать лет назад, помню, все жаловались на социализм: нищета, мол, и тюрьма. Теперь все жалуются на капитализм: слишком жестко расфасовывает всех по «шихтам», то бишь имущественным слоям. И все, чуть не хором: раньше-то лучше было. Уж так устроен человек. И у нас, переживших крутой перелом, такое же настроение, как начнем вспоминать былое. «Интересное кино: денег не было, свободы не было, счастье было» – прочел я у Сергея Каледина в «Огоньке», купленном в домодедовском аэропорту в дорогу. Немцы это утраченное счастье называют *Geselligkeit* – «общительностью», «приятным совместным препровождением времени». Теперь, мол, разбрелись по углам и снова «каждый умирает в одиночку».

Еще помеченная мной цитата – из книжки эссе Бориса Хазанова, изданной в Мюнхене. «Великое невезение, постигшее нас, заключалось не только в том, что мы родились в России...» – дальше можно было не продолжать чтение, уже этим обломком я был повергнут в тяжкое недоумение. И дело не только в том, что я-то всю жизнь считал, что если мне в чем-то и заведомо повезло, то, прежде всего, в том, что я родился в России. Но всегда крайне странными казались мне люди, так умеющие пришить себя к идеологии, в такую зависимость поставить себя от власти. До которой какое нам, в сущности, дело? Ну, как есть в лесу комары, так есть и всякие там неизбежные «обиды времени», но что же мешает нам оветаться «прохладой вечности», говоря цветаевскими словами. Если что-то мешает, надо жаловаться на себя, а при чем тут власть, коли она пребывает на другом полюсе жизни? Ну, не суйтесь туда, где нечего делать развитому человеку. Развивайте себя – задача благодарная и огромная, на всю жизнь хватит. Какой власти было бы не угодно, чтобы я как можно лучше переводил того же Гёте и как можно увлекательнее о нем писал?

Вот и в Германии у меня немало знакомых, не очень-то и заметивших перемену режима. Как трудились над своим Заданием, так и трудятся. Как были востребованы своим временем, так востребованы и теперь – потому что взоры их устремлены больше в вечность. А ей, матушке, весьма безразлично земное политическое копошение. Таковы, к примеру, те, с кем я познакомился еще двадцать лет назад – литературовед Йохен Гольц и поэт Вульф Кирстен. И тогда они были на хорошем счету и теперь в директорах и лауреатах. И тогда и теперь не имея никакого касательства к политической конъюнктуре.

На вокзале в Веймаре я первым делом купил «Шпигель» – нельзя быстрее подключить себя к тому, чем живет страна, как посредством этого еженедельника. Это как если бы «Литературная Газета» выходила не на шестнадцать, а на сорока восьми полосах. Правда, мой приемник на московской кухне всегда настроен на «Немецкую волну», но этого мало. И трапезы у меня не лукулловы, да и все больше времени там захватывает агрессивная русская редакция, которая мне вовсе не интересна. (Вот, холодная война вроде бы кончилась, а они все расширяются, к чему бы это?)

Итак, в первый же вечер листаю «Шпигель».

Опрос населения: надо ли всюду открывать мечети, раз такой наплыв в стране мусульман. «Да» и «нет» разошлись почти поровну.

Общественность клеймит интендантшу берлинской оперы за трусость: какой-то лихой горе-режиссер уснастил постановку Моцарта сценами кощунственного издевательства над Христом, Магометом, Буддой; христиане и буддисты стерпели, а мусульмане пригрозили погромом – и она постановку отменила. Ату ее – потому как свобода искусства превыше всего! Постоим, де, «за наши европейские ценности!» (Публицисты-либералы даже не понимают, что поют славословицу закату Европы.)

Деятели культуры (оперные дивы – в первых рядах) выступают за чистоту немецкого языка, оскверняемого в порыве глобализма примитивными жаргонными американизмами.

Реформаторы немецкого правописания из Мангейма представили новые правила – эксперты по-дозревают их в сговоре с издателями словарей: слишком похоже на пресловутый «откат».

Опубликован новый («коллективный») перевод Библии – довольно нелепый, судя по цитатам, зато силившийся быть политкорректным: слово *Негг*, имеющее два значения («Господь» и «господин»), заменено во многих случаях на «Божественное Существо» – дабы угодить феминисткам. Что-то подобное проделано с текстом Писания, и чтобы не обидеть геев. (Апокалипсис уж «при дверях»!)

В Веймаре (!) призвали на помощь науку, чтобы установить, какой из двух черепов, приписываемых Шиллеру, на самом деле принадлежит ему.

В списке бестселлеров второй год подряд роман Даниэля Кельмана «Обмер мироздания» – презабавное жизнеописание двух великих немецких «обмерщиков» времен Веймарского классицизма – Гаусса и Александра Гумбольдта.

Во Франкфурте состоялась раздача литературных премий. Друга моего Мартина Вальзера обнесли, отдали главную премию Катарине Хакер, сопернице Еллинек по порнухе с чернухой. (Вальзер мне по телефону: «Что поделать – таков дух времени».) Самую большую в денежном выражении премию – имени Йозефа Брайтбаха – вручили моему знакомому веймаранину, поэту Вульффу Кирстену.

Главный специалист по Шиллеру в Веймаре – доктор Йохен Гольц. В гэдээровское время он, будучи научным сотрудником Института немецкой литературы, возглавлял здесь и профсоюзы, а ныне – президент Общества Гёте и директор Архива Гёте и Шиллера. По старой памяти он пригласил меня на обед. Из вежливости спросив: «Как предпочитаешь поесть – по-итальянски, по-китайски, по-тюрингски?». Местный патриотизм в выборе блюд, мной проявленный, явно пришелся ему по душе. В старинном трактирчике «Острый угол» на наше счастье отыскался свободный столик.

Мне, конечно, интересно узнать, как он, работающий в системе пестования Веймарской классики вот уже сорок лет, нашел сравнительно недавние, последнего десятилетия, перемены?

И вот монолог-ответ доктора Гольца:

При всех режимах Веймарская классика – если не алиби, то вывеска. Тогда были свои трудности, теперь – свои. Похоже, что культуре вообще назначено проползать между Сциллой идеологии и Харибдой рынка. Конечно, тоталитарный аппарат всегда отвалит вам денюжат поболее любого мецената (сразу вспомнилось, как иные наши поэты обсели, как мухи, одного сладкого среднеазиатского бая – Ю. А.), но только за неукоснительно точное выполнение социального заказа, который нередко бывает понят убого. И тогда примитив душит морально. Теперь вот не надо ломать голову над каждым словом, боясь в сетях самоцензуры. Зато нужно непрестанно крутиться в поисках спонсоров. А они нам ой как необходимы. На европейских аукционах то и дело всплывают рукописи даже Гёте, не говоря уже о гейдельбергских или йенских романтиках. Нам купить их, как правило, не на что. Не можем пока даже заменить старинные аппараты микрофильмирования. Пытался я тут зацепить великого менеджера Лотара Шпета, главу цейссовского концерна – дудки. Слава Богу, есть еще гамбургский табачный король Реемтсма. Благодаря ему мы привели в надлежащий вид поместье Виланда Османштедт, что в восьми километрах от Веймара и входит в золотое кольцо его классических объектов. Он же добивается сейчас перевода в наш музей архива Виланда из швабского городка Биберах. Но и Реемтсма не всемогущ. К тому же у него свои пристрастия и предпочтения. Вполне достойные, впрочем: Виланд, Барлах, Арно Шмидт. Но у нас ведь главная забота и боль – Гёте. И у меня нет сейчас другой мечты, как найти своего Реемтсму для Олимпийца. Иной раз удается залучить в союзники того или иного влиятельного политика – особенно перед очередными выборами. Но они, по большей части, предпочитают потратиться на что-либо более броское. Так, благодаря им, мы обзавелись недавно дорогущим полотном Файнингера – для нашего музея Баухауса. И это красиво, конечно, но ведь есть у Фонда Веймарской классики надобности понасушнее. Ради них становимся почти следопытами. А выйдя на след, соблазняем потом стариков и старушек – наследников. Вот я только что вернулся из Соединенных Штатов: там отыскался последний потомок фон Вольцогена – да, того самого веймарского сановника, что приезжал в Петербург к императору Павлу сватать его дочь Марию, ставшую у нас в итоге великой герцогиней саксен-веймарской Марией Павловной. Та его дипломатическая удача навсегда внесла имя Вольцогена в реестр самых знатных горожан Веймара. В его американском архиве немало интереснейших для нас документов эпохи. Но купить их мы пока не в

силах, добиться завещания в нашу пользу тоже не удастся. Будем работать. А текучка – это обмен микрофильмами с другими музеями и архивами; и тут мы, разумеется, в выигрышном положении – таких богатств, как наши, нет больше нигде. Из нового направления работы – заметное расширение спектра наших интересов в сторону современности. Стали даже покупать рукописи у именитых современных писателей – в таком обширном хозяйстве, как наше, все пригодится.

Настрадавшемуся от бездомности русскому литератору всегда, я думаю, любо побывать в логове наших немецких коллег. О жилищах Ленца и Энценсбергера, Вальзера и Веллерсхофа я мог бы, кажется, написать поэму. Вот и Вульф Кирстен, первый нынешний поэт не только Веймара, но и, пожалуй, всей Германии, живет красиво: на верхнем этаже изумительного шедевра все того же Ван де Вельде или кого-то из его учеников, в просторной квартире, где в сосредоточенном рабочем порядке пребывают десятки тысяч книг, а прелестные акварели Курта Квернера выселены на уютную и тоже просторную кухню.

Семидесятидвухлетний Вульф Кирстен – уроженец деревушки близ Дрездена. В Веймаре он поселился сорок лет назад, получив место редактора в местном отделении издательства «Ауфбау». Он пользовался «с трудом разрешенным» признанием и в ГДР, где получил, в частности, государственную премию за книгу стихов «Земля близ Мейсена» (1986). Название многозначительное. Кирстен – поэт именно что земляной, почвенный, подхватывающий традиции «магической органичности» Иоганнеса Бобровского, культового классика поэзии ГДР. Его рано заметили и в ФРГ – о нем, к примеру, восторженно отзывался Мартин Вальзер в своей на шумевшей программной речи «Говорить о Германии» (1988). Там он сумел подчеркнуть главное достоинство Кирстена – творческую память и отзывчивость самого языка, истинного и единственного домена поэта. Подобно нашему Личутину, Кирстен стремится сохранить для современности великое множество старинных, областных, диалектных слов и речений, обретающих под его пером новую свежесть и сочность. Гётевское «Остановись мгновение, ты прекрасно!» – это девиз и Кирстена. А самое прекрасное для него – все обыденное, глухотное, затерявшееся вдали от столичного глянца. Сами названия никому не ведомых хуторов или обветшалой утвари обретают в стихах Кирстена право на бессмертие – как и множество полузабытых или совсем забытых самобытных писателей, которых он воскрешает в своей эссеистике. Вульф Кирстен может быть таким судьей, ибо он – «редкое доказательство, что еще возможен немецкий язык, за который не стыдно» (Мартин Вальзер).

Мы устроились для беседы за чайным столиком в кабинете поэта.

Юрий Архипов: Что это за премия – Йозефа Брайтбаха, которую вы получили? Почему вдруг она оказалась такой солидной? Ведь насколько я помню, Йозеф Брайтбах никогда не принадлежал к писателям выдающимся, даже особо заметным?

Вульф Кирстен: Что правда, то правда. Средний поэт, средний прозаик и эссеист. Был замечен разве что в эстетствующем галломанстве. Зато он был необыкновенно тщеславен. Всю жизнь пытался если не получить, то хотя бы выдвинуть себя на Нобелевскую премию. А когда ничего из этого не вышло, то решил перещеголять всех в своем завещании: основал премию со своих (неизвестно откуда взявшихся) доходов с самым большим денежным содержанием. На этот раз премия досталась мне, что, конечно, весьма приятно – ибо поэту на гонорары не прожить, – хотя и удивительно.

Ю.А.: Почему удивительно?

В.К.: Потому что я как был белой вороной в ГДР, так ею и остался в новой, старой стране. Тогда правила одна литературная мафия – партийная, теперь другая – снобистская, экспериментаторская, которой я тоже не ко двору. Она, эта камарилья, похожа у нас на какое-то тайное общество наподобие франкмасонского, со своими списками протезируемых и выдвигаемых. Возьмите хоть самую авторитетную в Германии Бюхнеровскую премию. В этом году камарилья (в которой, поговаривают, решающее слово имеют такие люди, как Петер Хандке и Михаэль Крюгер) присудила ее Оскару Пастиору, выходцу из Румынии, забавляющемуся разламыванием слов и смыслов, чтобы высечь из этого занятия те или иные случайные эффекты. Он, кстати, очень похож на вашего Айги – даже внешне. К поэзии, на мой взгляд, это полумеханическое камлание имеет самое отдаленное отношение.

Ю.А.: А в идеологическом отношении кто сейчас на коне?

В.К.: Те «демократы», что ратуют за глобализацию. К ним я опять-таки не принадлежу. Нас, почвенников, пытающихся этому безумию как-то противостоять, жалкая фракция в Дармштадской академии языка и литературы. Во всех почти комиссиях, ведающих премиями, – они. Отделы литературы ведущих газет и журналов – в их руках. Даже рецензию на что-либо не угодное им не протащишь. Они вошли во вкус денег и либо не замечают, что *только* рынок губит литературу, либо ничего не имеют против такой погибели. Раскручивая одних, они задвигают тем самым других на задворки. Так что вполне возможно, что лет через сто или двести будет открыт какой-нибудь новый Гёльдерлин, наш современник. Ведь у читателя нет ни времени, ни возможностей самому производить отбор. А эти деляги выхватили кого-нибудь из потока почти наудачу – и скорее в рекламный оборот. Не попавший в обойму автор, будь он

хоть семи пядей во лбу, теперь не имеет шансов. Ну, наскребет где-нибудь экземпляров триста, в каком-нибудь мелком издательстве – из числа тех, что «не подлежат рецензированию в крупной газете» (есть и такая формула). И почувствовав, что это предел, вскоре впадет в отчаяние.

Ю.А.: А разве в ГДР было лучше?

В.К.: Даже тогда было проще. Хотя я бесконечно далек от того, чтобы ратовать за возвращение той системы, но кое в чем, как ни странно, в ней было больше гибкости. Например, тогда мог состояться такой великий поэт, как Иоганнес Бобровский, который был бесконечно далек от официальной идеологии социалистического реализма. Тогда в любом большом издательстве на поэзию отводилась определенная квота, и редакторам-асам то и дело удавалось протащить того или иного «уклониста» от правильной линии. Печатали ведь и Петера Хухеля, и Гюнтера Кунерта, и Фолькера Брауна, и Петера Хакса. Удалось бы им теперь сделать такую карьеру? А ведь все это – истинные поэты, далекие от партийного спроса и заказа. А теперь всем правит господин Случай. Повторяю: меньше всего на свете мне хотелось бы вернуть те времена, но и одобрять новое зло у меня нет никакого желания.

Ю.А.: Да, и у нас в литературных кругах – через двадцать почти лет с начала «перестройки» – тоже все больше утверждается мнение, что ни одна общественная система не сменяет другую, так сказать, в однозначном порядке. Что-то меняется к лучшему, но – будто кто-то всевластный следит за равновесием – что-то и явно к худшему.

В.К.: Ну, разумеется – ведь мы сидим в одной лодке. Главная, на мой взгляд, вина современных политиков – и редакторов тоже, – что они исключили из своего репертуара слово-понятие «национальный». Под национальным они теперь понимают националистическое и сразу шарахаются в ужасе. А такое исключение органики парализует или корежит нормальное течение истории – и мстит за себя в выходках экстремистов. Понятно, что немцам трудна эта тема после двенадцати лет кровавого национал-социалистского шабаша, но столь же понятно, что немецкая история началась отнюдь не в 1933 году и отнюдь не в 1945 году кончилась. Или мы имеем мужество трезво обсуждать любые проблемы, или история проедется по нам, трясущимся от страусинового страха, катком глобализма или чего-нибудь в этом роде.

Ю.А.: Но вот ведь у вас за углом, рядом с католической церковью, помещается в красивом солидном здании редакция газеты «Вера и родина». Значит, дело не выглядит так безнадежно?

В.К.: Тираж у газеты ничтожный, а здание у них чудом сохранилось с прежних времен. Нет, это не показатель – и на молодежь они не влияют.

Ю.А.: А в литературе, в частности, в поэзии как дело обстоит с молодежью? Есть ли обнадеживающие имена?

В.К.: Такие имена, конечно, есть. Могу назвать, к примеру, Лутца Зайлера из Потсдама или Яна Вагнера и Рольфа Хауфса из Берлина. Чуть ли не королем современной поэзии и «новым Гофмансталем» критика величает Дурса Грюнбайна, хотя я лично отношусь к нему достаточно сдержанно. Но, повторяю, удастся ли им осуществить себя в полной мере и пробиться к читателю, угадать никому не дано. Все решает теперь его величество Случай. Или те крупье, что незаметно крутят рулетку современной литературы.

Ю.А.: Но здесь, в Веймаре, Вы вроде как в башне из слоновой кости. Каждый день так или иначе соприкасаетесь с золотым веком немецкой культуры. Не дает ли это чувство некоего духовного комфорта?

В.К.: Наслаждаться золотым веком Веймара мне мешает его железный век – Бухенвальд. Я уже много лет подолгу пропадаю там, в бывшем концлагере, веду даже раскопки. Вместе с сыном, историком, перерыл весь архив. Вот недавно издали вместе с ним антологию художественных и публицистических текстов, написанных узниками Бухенвальда. Да, да, созданных там и тогда – жизнь нигде не прекращается, как и творчество. На мой взгляд, здесь есть потрясающие сочинения. Это не литература, а вопль. Может быть, в художественном отношении они уступают ужасам Кафки, но ведь их читаешь совершенно иначе, когда знаешь, в каких условиях и перед лицом каких опасностей автор сочинял эти стихи, рассказы, очерки, дневники. Меня волнует и судьба тех узников, которые в сорок пятом году сменили заключенных нацистского режима. Об этом не любят вспоминать, но ведь концлагерь на прелестной горе Этtersберг пустовал всего несколько месяцев, а потом заполнился снова. На сей раз теми, кто был не угоден освободителям и той власти, что они установили. И ужасы повторились.

Ю.А.: Что Вами движет в этой, уже не вполне литературной работе?

В.К.: Да, в сущности, то же, что и в поэзии. Желание спасти все страдающее и живое от небытия, от забвения.

**КОГДА НАЧАЛЬСТВО УШЛО: О СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И
ЛИТЕРАТУРНОМ РЫНКЕ**

Была у Василия Розанова книга с таким названием. Намеченный им мотив так и просится в уши в последние годы. Подзатынувшиеся годы постперестройки. Думаешь ли о разгуле преступности, захлестнувшей Россию, или о шабаше бескультурия на ТВ и в печати, невольно задаешься вопросом: а где же та верховная волевая сила, что призвана направлять всякое общество в хоть сколько-нибудь разумное русло? Иными словами, куда подевалось начальство? Не в том фельдфебельском советском смысле слова, по нему-то мы не скучаем, а в изначальном христианском, к которому мы так рьяно теперь по видимости припадаем. Ведь Начальником у святых отцов именовали не кого-нибудь, а Христа.

Русско-немецкие, как и в целом русско-западные литературные отношения – частность, которая может показаться не шибко значительной в ряду насущных проблем. Но это как посмотреть. Если продолжать и дальше подмену культурного обмена одним заимствованием товаров, то мы не заметим, как и сами одичаем, да ещё подтолкнем к пропасти тех интеллигентов в Европе, кто, следуя традиции, по-прежнему чаёт духовного «света с Востока».

О, как мы не любили это самое начальство в советские годы! Какие источали по его адресу сарказмы, сидя на редсоветах, что тогда были в заводе при всех центральных издательствах. Держиморды, тупицы, сатрапы, засевшие в своём ЦК как в кафковском «Замке»... Шайка невежд, отсекающая нашего читателя от всего лучшего, что создала западная классика XX века...

Да только в наши дни, оглядываясь назад, приходится признать: чуть ли не всё лучшее из области этой самой классики, было переведено и издано именно тогда – до так обнадёжившей и так обманувшей нас, наивных, перестройки. Одна серия «Мастера зарубежной прозы» издательства «Радуга» чего стоит. Если и ныне понадобится перелистать какой-нибудь давно не издаваемый шедевр, то обращаешься, как правило, к ней.

Теперь не то. Магазины завалены книжной продукцией, но искать среди них шедевры современной словесности – что иголку в стоге сена.

Нынешний книгообмен с немецкоязычными странами выглядит особенно удручающе. А жаль. Ведь наша мысль – в том числе и славянофильская – выросла от немецкого корня. Кант, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше придали в свое время остойчивую структуру русской культуре. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов с лихвой вернули должок. Святая, по слову Томаса Манна, русская литература по сей день питает своими соками лучшие творения немцев. Гюнтер Грасс, Мартин Вальзер, Зигфрид Ленц, Ганс Магнус Энгенсбергер, Мартин Мозебах этого не скрывают.

«Англичане вечно были к нам холодны, сколько мы со времён Грозного их не домогались, французы только давали себя любить, а вот немцы отвечали пылкой взаимностью, хоть и доходившей иной раз до свары». Подобные высказывания приходилось слышать и от Битова, и от Зульф리카рова, и от Чухонцева, и от многих других наших видных писателей. Похоже на соборное мнение. И оно, видимо, справедливо.

Литература, прежде всего, – показатель духовно родственных отношений. А без этих связей, без надёжных союзников и соратников в деле Традиции нам не выстоять перед натиском новых орд, стремящихся к очередному переделу таинственной карты планеты. Так что культурные сношения с давними и во многом близкими по духу партнёрами – самая что ни на есть геополитическая насущность. Но достаточно ли пестуем мы их в наши дни?

Людям даже много читающим, но не владеющим обоими языками, русским и немецким, и не воспитавшими свой вкус под водительством умной критики, может показаться, что дело обстоит вполне благополучно. Переведено и переводится в обе стороны немало, и вроде бы предъявлено и предъявляется друг другу всё, что заслуживает внимания.

На самом деле благополучие это – мнимое, потому что сугубо количественное. Важно ведь, что именно переведено и какого достоинства переводы. В области духа – и особенно взаимовлияния – имеют значение только ценности первого ряда: тесно на Олимпе, а жизнь коротка.

И если держаться достохвального гамбургского счёта, то свершения посредников между нашими литературами ещё весьма и весьма далеки не только от идеала, но и от нормы.

Сосредоточусь, в основном, на наших винах перед Германией. Вернее – перед теми русскими читателями, что желали бы познакомиться с классикой немецкого романа XX века, но не успели с этой целью выучиться по-немецки.

Зато они наслышаны о том, что этому роману принадлежит едва ли не ведущая роль в мировом литературном процессе столетия. И слух этот верен. Впитав достижения русского романа «золотого», а отчасти и «серебряного» века, соединив их с собственными навыками философской рефлексии, немецкоязычная проза в минувшем веке вышла в бесспорные лидеры на Западе. Пятеро немцев – Томас Манн, Герман Гессе, Альфред Дёблин, Ганс Хенни Янн, Арно Шмидт плюс шестеро австрийцев – Роберт Музилл,

Франц Кафка, Герман Брех, Йозеф Рот, Хаймито фон Додерер, Томас Бернхардт – составили такую когорту выдающихся прозаиков (возглавляемую магом языковой экспрессии швейцарцем Робертом Вальзером), какую не соберут ни французы, ни даже испанцы с латиноамериканцами, ни даже, даже англичане с американцами. (Разве что русские романисты могли бы выставить сопоставимую по мощи десятку.)

Каждый из перечисленных мастеров определил своим творчеством что-то существенное в облике западноевропейской литературы XX века. Соответственно каждый заслуживал бы полного собрания сочинений на русском – раз уж мы такая «литературоцентристская» страна. А как обстоит дело в действительности?

Увы, о сколько-нибудь полных собраниях зарубежных авторов у нас не приходится и мечтать. Даже Райнер Мария Рильке, величайший (среди прочего «величайшего», что о нём можно сказать) литературный адвокат России перед всем честным миром, переведён дай Бог если наполовину. Из нашего списка прозаиков русские многотомники (хоть и с усечённой эссеистикой и без большинства писем) только у Томаса Манна и Кафки. Относительно благополучны (без дневников, большинства статей и писем) ещё Музиль и Гессе. С остальными совсем худо – не представлена и десятая часть наследия. От них взято – словно «для галочки» – по одной книге, во многих случаях далеко не главной. А ведь такие вещи, как диалогия Додерера («Штрудльхофштиге» и «Демоны»), «планетарная» эпопея Дёблина «Моря, горы, гиганты» или «субъективная» эпопея Янна «Река без берегов», принадлежат к самым значительным литературным памятникам века. Не иметь их русских изводов – это всё равно как если бы немцы проигнорировали «Жизнь Климса Самгина» или «Тихий Дон». Нет в полном объёме и обаятельнейшей прозы Йозефа Рота – о яркой и пёстрой жизни, кстати, многоязычного населения русско-австрийской границы накануне первой мировой войны. Тоже своего рода совокупный эпос, где герои кочуют из одной книги в другую, подобно «йокнапатофной» эпопее Фолкнера, которая всё же переведена у нас образцово.

Ни в одной «цивилизованной» стране Европы, на которую мы так привыкли (в ценообразовании, прежде всего) равняться, такой скандал невозможен. И всего печальнее, что после падения идеологических препон делается ещё меньше, чем прежде, при насупленно бдительных коммунистах. Его величество Рынок оказался посуровее её светлости Идеологии.

А если ещё хоть что-то и делается для стирания вопиющих белых пятен в этой области, то исключительно благодаря энтузиазму испытанных идеалистов-переводчиков. Неумоимо продвигает «неконъюнктурного» Петера Хакса Э. Венгерова, благо блистательно переведённый ею «конъюнктурный» «Парфюмер» Зюскинда хоть как-то её подкармливает. Умудряется пристроить пьесы Музиля и воспоминания Брода о «пражском кружке» Н. Фёдорова. Находит провинциальных издателей Т. Баскакова для того, чтобы хотя бы мизерными тиражами, но продлить русскую жизнь таким виртуозам пера, как Дёблин («Двенадцать прыжков Ван Луния») и Арно Шмидт («Каменное сердце»). Свою посильную лепту в это почти затухающее культурное дело вносят переводчики-поэты – В. Вебер, В. Куприянов, В. Микушевич. Это благодаря их мастерству и настойчивости выходят иногда новые переводы Рильке и Бенна.

Слово «энтузиазм» обронено мной неслучайно. Мало кто догадывается, за какие копейки приходится ныне трудиться мастерам слова. За печатный лист сложнейшего текста – пусть хоть Гёте – ни одно издательство сейчас не заплатит больше трёх тысяч рублей. Для сравнения: столько берёт квалифицированный (или считающий себя таковым) педагог за один только урок иностранного языка. Попробовал бы он сколько-нибудь приемлемо перевести двадцать страниц Гёте хотя бы за неделю.

Ныне живущие и тоже немало пишущие прозаики Германии, конечно, не такие богатыри, как перечисленные классики века. Что поделать, во всём мире литература переживает далеко не звёздный свой час. Есть, однако, и в наши дни в Германии несколько авторов, чьё значение в литературной и даже общественной жизни страны столь велико, что нам, добрым соседям, следовало бы переводить каждую их новую книгу. Однако мы давно уже забыли и про Мартина Вальзера, и про Зигфрида Ленца, и про Петера Хандке, хотя их новые книги по-прежнему возглавляют списки бестселлеров в Германии, как и полвека назад. Не привлекают нас почему-то и лауреаты самой престижной в Германии премии имени Бюхнера. Даже если идеологически они нам как родные: Мартин Мозебах, к примеру, не просто признанный наследник Томаса Манна в качестве мастера семейной саги, но и известный в своей стране православный мыслитель, отстаивающий православное дело в печати (в статьях не только о литургии, но и о Пушкине, Флоренском и других русских авторах).

Помогает делу, слава Богу, ещё только Нобелевская премия. Благодаря ей наши издатели милостиво соглашаются иной раз печатать переводы из Гюнтера Грасса (Б. Хлебников, М. Рудницкий) и Эльфриды Еллинек (А. Белобратов, Т. Набатникова).

На прочие уговоры германистов наши издатели, как правило, не ведут и ухом. О своих мытарствах на этой горькой стезе могла бы поведать ещё одна пламенная энтузиастка – переводчица Галина Косарик, неустанно тасующая издателей в поисках козырного туза для своей славно задуманной, но слабо осуществляемой серии «Современная немецкая проза». А у нее в заглавнике немало интересного. Хотя

бы – очаровательный Кельман, весёлый роман которого о братьях Гумбольдт больше года раскупала вся Германия: по остроумию и стилистической находчивости он вполне мог бы (и в переводе тоже) соревноваться с «Козлёнком в молоке» Юрия Полякова.

Увы, издатели наши к немецкой литературе относятся с предубеждением. Они, похоже, всё многоцветье зарубежной литературы хотят свести к одному англо-американскому колеру. Иной раз кому-то из германистов ещё удаётся подцепить на крючок кого-то из философствующих снобов (и тогда появляются Ницше, Фрейд, Витгенштейн, Хайдеггер), но никогда – циников, наваривающих деньгу.

Остаётся надеяться на возрождённое недавно Государственное издательство «Художественная литература». Когда-то оно было флагманом издательского дела в отечестве, образцом культуры этого дела, начальником ответственных начинаний. Сейчас самое время – руководствуясь строго продуманной программой – спасти великую традицию разума в литературном хозяйстве. Пока еще не вымерли мастера-мастодонты. Молодёжь-то, призывники Потребления, предпочитает работать на фирмы коммерческого уклона, получая за перевод стандартной деловой бумаги в десятки раз больше, чем за любой самый изысканный сонет. И непрерывно теряя свою литературную квалификацию в погоне за материальными благами.

А что же родина Гуттенберга? Как там переводят и издают новую и новейшую русскую литературу?

Что до классики XX века, то дело обстоит гораздо благополучнее, чем у нас. Явных провалов нет. Хотелось бы больше внимания к таким «самобыткам», как Шмёлев, Шергин, Кржижановский или Дурьлин, но, возможно, это дело времени. Во многих случаях оставляет желать лучшего качество переводов, но есть и подлинники мастера. Великолепно переводят поэзию Ингольд и Ницберг, прозу – Решке, Урбан, Эрб, Ничке, Ракуза. Нет сомнений, что все оставшиеся лакуны в ближайшее время будут достойно закрыты.

А вот с текущей литературой почти такая же беда, как у нас. Стихия рынка и в Германии многим застит глаза. Ведь немцы очаровательны ещё тем, что во многом по-милому провинциальны. А первый признак провинциала – сугубое почитание «известности». А известность, как известно, не Царство Божие, она берется не духовным усилием, а скорее и проще всего – скандальным нахрапом. Вот и пестрят на книжных прилавках Германии едва ли не чаще других опусы тех современных русских авторов, кого сколько-нибудь серьезная русская критика держит за докучливое охвостье литературы. Распутина, Личутина, Лихоносова, Зульф리카рова, Крусанова, Евсеева здесь не увидишь. Только-только начинают издавать Ю. Полякова. Оправдательное извинение у издателей всегда одно: «Мы издаём только то, что хотят переводить наши переводчики». А переводить Токареву, Рубину, Улицкую, Дашкову, Донцову или Маринину куда прибыльнее и легче, чем мастеров языковой экспрессии, ориентирующихся на Лескова и Платонова, Бунина и Булгакова.

К тому же наша ушлая «группа захвата» во главе с Вик. Ерофеевым быстро усвоила нехитрые технологии зарубежного успеха: всласть «поработать» с переводчиками, прикинуться гонимыми борцами за права человека, внушить бедным немцам в бесчисленных интервью мысль об особой значимости своей в истории русской литературы (по схеме: «Гоголь, Платонов и я») и т.д. Так, помнится, устроители мюнхенского фестиваля поэзии лет десять назад мне говорили: «Кого бы еще из России позвать, кроме Пригова и Айги? Мимо этих-то ребят мы теперь уж никогда не проскочим – на такой постамент они сумели себя воздвигнуть!».

Результат один, и плачевный: немецкий читатель, воспитанный на русской классике, и доверчиво тянущийся по привычке к переводам с русского, бывает горько разочарован. Об этом внятно и убедительно писал не так давно в «Литературной Газете» проживающий в Аугсбурге наш известный поэт-переводчик, а теперь ещё и издатель Вольдемар Вебер.

Что тут можно поделать? Заниматься просвещением бесполезно – на это уходят века. Выход один, и его давно уже отыскивали европейские народы и государства. У них, в Европе, есть государственные программы поддержки своих избранных литераторов за рубежом. Те же наши переводчики с немецкого давно бы померли с голоду, если бы им не подбрасывали время от времени какие-то вспоможения немцы, австрийцы и швейцарцы – из своих культурных фондов. Если бы не приглашали их в свои бесплатные дома творчества, не давали поощрительные стипендии для работы в архивах и библиотеках. Что-то подобное необходимо завести и у нас. Тот же Фонд Андрея Первозванного мог бы, вероятно, взять на себя регулярные семинары для переводчиков с русского – на базе, к примеру, Ясной Поляны или того же Переделкина. Глядишь, встречи и собеседования с ведущими нашими авторами и критиками как-то и поспособствовали бы пониманию и уважению истинных ценностей современной литературной России.

Бороться с цинизмом можно только одним способом – создавать островки идеализма. И постепенно расширять их. Приближая тот час, «когда народы, распри позабыв...».

СЛОВО ЖИВОЕ И МЁРТВОЕ

*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.
Нам не дано предугадать, как слово наше отзовётся...*

Богооткровенное Слово апостола Иоанна и духовидческое слово поэта-мыслителя Тютчева. Как вызывающий к нам, воспитывающий наше сознание Диалог. Объект и Субъект. Мысль поэта ведаёт об Абсолюте, влечётся к нему, но и пребывает – в так понятном, человеческом – смятении-сомнении: смогу ли достичь, достучусь ли словами. Как сердцу высказать себя? Как избежать словесной, давно изношенной шелухи, мёртвых слов, притаившейся в них гаденькой лжи...

Всё это не какая-то надмирная, отвлечённая диалектика-метафизика, предмет занятий людей странной профессии – философов. Касается любого из нас. Потому что вне слова любой из нас только овощ. А смысл своей жизни мы определяем, выбирая между словами тёмными и светлыми, мёртвыми и живыми, демоническими и божественными.

Мы ведь становимся людьми, когда в раннем детстве пробуждается наше сознание, когда из булькающих звуков выкристаллизовывается поименование. Самое простенькое поначалу: папа, мама, дом, собака. (Кто забыл – перечитайте повесть Андрея Белого «Котик Летаев»). Великое множество слов прибывает потом каждый день, слова тычутся друг в друга, радуя первооткрытием смысла, мучая бессмыслицей. Вскоре мы начинаем замечать, что у них, слов, всё разное – вкус, цвет, запах. Они словно приходят к нам из разных миров.

Замечательно пишет об этом в своей недавней книге «Семицветная радуга человеческого слова» протоиерей Артемий Владимиров (московское издательство «Артос», 2009). Он выделяет семь уровней бытования слова. Уровень самый низкий – **чёрное слово**. Чуть повыше – **слово праздное, или пустое**. Третий уровень, уже вполне положительный – **тёплое слово**. В шаге от него – **золотое слово**. Пятый уровень – **красное слово**, слово поэтов и трибунов, слово, которым, по Гумилёву, побеждали города. Шестой, «головокружительный», уровень – **слово вещее**. Слово пророков и вероучителей, к примеру, для православных – слово Отцов церкви. «И, наконец, – пишет священник (между прочим, филолог по образованию и член Союза писателей), – выход на околоземную орбиту и вообще за пределы видимого мира, в вечность, в мир духовный, – **святое слово...** Поразительно, какая полярность: от **чёрного** до **святого!**».

И ведь каждый, что удивительно, может, казалось бы, без труда подняться в эти заоблачные выси – только почитав на ночь Евангелие. Чтобы, правда, тут же и убедиться, какой на самом-то деле потребуется труд души, чтобы эту Книгу постичь. А тем более поднять свою жизнь с нею вровень.

По мере накопления в нашем сознании слов разных уровней мы вступаем, если верить философам, в Игру, когда смыслы – раздваиваясь, множась – начинают перекликаться, *подмигивать* (Ницше) друг другу. Вовлекая нас в водоворот загадок и противоречий. Обрекая нас на обидную беспомощность, когда пытаемся рассказать кому-то из старших о своих переживаниях и ощущениях.

Спасает от хаоса разноуровневых слов некое совершенство текста, приводящее их в гармонию. Оно возникает как чудо, как яркий луч света, обещающего покой и утешение. «Счастье есть!» (и не только в желудке), думаем мы тогда.

Таким счастьем стали для меня в детстве сказки Пушкина и наверняка не для меня одного. Они предшествовали даже райским песнопениям в церкви, куда бабушка стала меня водить очень рано, с двух с половиной лет. Она была, кстати, неграмотной, с четырёх-пяти моих лет я расписывался за неё на квитанциях. Однако молитва, **святое слово**, произносилась ею так прочувствованно, что высоко и надёжно приподнимала её над бессловесным низом и держала вдалеке от любой черноты.

К её, безграмотной женщины, высоте ещё предстояло (и предстоит!) восходить, однако, Пушкин, повторяю, первым и надежнее кого-либо указал направление движения.

Так ведь и во всём, какую область жизни ни взять – смысл, масштаб всему задаёт совершенство. Вот хоть любимейшая затея того моего большевского босоногого детства на берегу Клязьмы. Разумеется, мы часами пинали мяч, бегая без толку гурьбой, лишь смутно привлечённые какой-то ещё скрытой от нас красотой Игры. Позже, в Монино, я увидел на футбольном поле Всеволода Боброва, слушателя военно-воздушной академии, и это было как явление Пушкина. Однако чего-то важного, смутно ощущалось, всё равно не хватало. А именно: со-товарищей их, равновеликих Пушкину, равновеликих Боброву. Ведь один Пушкин – ещё не литература, и футбол – игра коллективная, где шедевром становится вдохновение, захватившее в свою орбиту целый ансамбль игроков. Всё прояснилось и стало камертоном качества на всю жизнь, когда рядом с Пушкиным встали Гоголь и Толстой (оказались, к счастью, в библиотеке отца) и когда я увидел в «Торпедо» великую трицу – Стрельцов, Иванов, Воронин.

Точно так же, возвращаясь из школы на Первомайке, я встречал у дома творчества киношников людей с этюдниками, малевавших наш раскидистый дуб над обрывом, с которого мы прыгали в реку. Я

любил задержаться около них, придирчиво разглядывая их запечатления, сравнивая их с натурой. Однако лишь после второго класса, когда я впервые попал в Третьяковку и увидел пейзажи Фёдора Васильева, Саврасова, Левитана, мне открылся смысл и этой великой Игры – тоже ведь света и тени.

Не скрою, с читательским началом мне повезло несказанно. Как и, повторяю, многим. Дивно, что «наше всё» именно Пушкин. Какому народу ещё так повезло?

Потом были, конечно, и другие книги. Обычные, «подростковые» – Дюма, Жюль Верн, Стивенсон, Майн Рид, Конан Дойль и прочие переводы. И тоже бесполезные для дела жизни. Отстаивать свою честь и себя научили. Прав Высоцкий, в одной из песен вспоминая, что ребятня послевоенной поры «толковищу вела до кровянки» всегда за правое дело. Сам он тоже держался всю жизнь «правой стороны» и объяснял непонятливым почему: «Потому что я нужные книги в детстве читал».

И всё-таки те книги, как они ни были в каком-то (переходном?) периоде увлекательны, никогда не привели бы меня на филфак, а со временем и в Союз писателей. Тут определяющим стал свет русской классики. Самым первым и ярким явилось потрясение – уже не счастье, как от Пушкина, а именно потрясение – от «Первой любви» Тургенева. Жили мы вдвоём с отцом, прелестницы вокруг него, послевоенного офицера, крутились самым прелестным, соблазнительным хороводом, и кое-кто из прелестниц оставлял, естественно, нежный след и в моём семилетнем сердце. Уяснить себе сладкую муть моих чувств я не мог – а тут вдруг Тургенев! Который всё про переживания мои знал и находил для них слова упоительно точные... Как тут не заболеть на всю жизнь литературой? Кстати, глубоко неправы, на мой взгляд, те родители, что подолгу, до старших классов, удерживают детей от классики. Она настолько многослойна и универсальна, и к тому же настолько пропитана совестью и высшей красотой, что давать (незаметно подсовывать?) её можно и нужно с самых первых шагов начинающего читателя.

Хотя понятно, что теперешним родителям это сделать ой как нелегко. Нелегко противостоять натиску телевизора и компьютера, наступающих в каждой детской комнате с двух сторон. С одной, как представляется, задачей – принизить растущего человека, опустить, как теперь говорят, ниже плинтуса и не дать приподняться. В сущности – убить его Дух в зародыше. Тоже своего рода абортарий – это непрерывное обезьянье-бесовское кривлянье на всех каналах с торжеством слов пустых и с постоянными вкраплениями слов чёрных. Чтобы вырастить «блондинок в шоколаде» и «качков» в духе приснопамятно шокирующей станицы Куцевской.

Последовательное искоренение слова высокого, а тем паче вешего и святого. Разве что десять–пятнадцать минут в неделю для галочки. Для отвода глаз – разные «Что, где, когда» и прочие псевдоинтеллектуальные игры. «Умники и умницы», «Самый умный» и прочая, прочая. Иные шоумены, самодовольно снисходительные зазывалы с расплывчатыми личинами-личиками (попробуйте отличить Диброва от Галкина) сулят куш, другие – памятные призы, третьи – автоматическое поступление в престижный вуз, минуя столь же чудовищное ЕГЭ. Какая-то дикая угадка вместо постижения всего духовно-словесного многоцветья. Назойливое внушение мысли о том, что механическое загрузивание памяти голыми фактами и мёртвыми словами – это и есть «ум». А ловкость в разгадывании кроссвордов – верх интеллектуального совершенства. Внизу пиф-паф для мальчиков и охота на олигархов для девочек, а сверху – натасканность в крестоловицах. И все довольны, про «высокое» не забыто. У «ящика», надо полагать, «своя игра», и весьма дальновидная.

Напоминает «заботу» нашего Государства о пенсионерах, о которой что ни день трубит телевизор. Прибавка к пенсии в триста рублей в то время, когда минимальная прожиточная корзина вырастает на шестьсот-семьсот. Щадящие якобы скидки цен на лекарства. В реальности: только в некоторых аптеках и только на некоторые лекарства – и на пять процентов! То есть платите, любезные старички и старушки, не тысячу рублей за пачку нужного вам препарата, а всего-то девятьсот пятьдесят.

В таких же примерно дозах можно внимать на ТВ живому слову живого писателя. Всегда кратенькому (на пять процентов!), да и то если получит премию и тем в глазах масс-медиа отличится.

И эти постоянные стенания и стоны по рейтингу. Лукавые уверения, что душа народа не принимает ничего серьёзного и жаждет одной их убогой развлекаловки. И не хочет читать ничего, кроме мусорных детективов и жёлтой прессы.

Между тем нарастает протест против этой дебилизации по американским лекалам. Только что закончившаяся ярмарка нон-фикшн – яркий тому пример. Народу там было и всегда-то в последние годы невпротолочь, но на сей раз – как в православном храме на Пасху, да простит меня Господь за кощунство. И, что отрадно, в основном – молодёжь, истово собирающая себе самые претенциозные книжные собрания.

Все толкуют ныне про социальную поляризацию, происходящую, де, со стремительностью бурной химической реакции. Народ и впрямь расслаивается на глазах, но делится он не только на пять процентов богатых и девяносто пять процентов бедных. А ещё и на умных и глупых – и вовсе не в тино-канделаковском или ксения-собчаковском понимании этих понятий, не на «успешных» и «лохов».

И тут бы Государству озаботиться не строительством очередных потёмкинских (или сколковских?) деревень, не переименованием милиции в полицию и прочими прожектами-причудами в том же духе, а совершенствованием ума и души молодых поколений. Возвращением в них жизненно важного слова живого. Пока не поздно.

Умница Владимир Биbihин, философ и переводчик, недавно скончавшийся, нашёл прекрасный эпиграф для одной из своих последних книг – «Чтение философии». Эпиграф из рассуждений французского мудреца Серебряного века Шарля Пеги: «Научить читать – вот единственная и вот истинная цель верно понятого образования; лишь бы читатель умел читать, и всё спасено».

Уяснить бы эту мысль ответственным лицам. Без читателя России пропасть. Без слова тёплого, золотого, красного, вещего и святого стране пропасть. Без него вырастет даже не чеховский дядя Ваня, ныне всеми театрами пародируемый, а «поганый вторяк голубого экрана», как нарекает этого грядущего хама чуткий к современности поэт Андрей Родионов.

На упомянутой книжной ярмарке никто из многотысячных толп, осаждавших прилавки, не искал там «милорда глупого». Этот импульс да распространить бы по всей стране.

МОЙ, ОН ЖЕ НАШ, ЧЕХОВ

Мой, моя, моё... Как же нас, эссеистов, всегда бранили в ИМЛИ за «ячество» академического склада литературоведы. Между тем, тут заявлена как раз скромность почти чеховская. Не претендуем, мол, на объективную Окончательную Истину (типа «Правды»), излагаем токмо свою точку зрения. Полагая, впрочем, что сумма таких вот отсебятин и может сложить вертикаль, восходящую к познанию чаемой объективности.

Но, разумеется, у завзятых, чистых «объективистов» свои права и достоинства. Особенно, если орудуют не кувалдой-догмой, а скальпелем-документом.

Как в недавней книге Алевтины Кузичевой о Чехове, изданной в почтенной серии ЖЗЛ. Небывало пухлый том в девять сотен страниц до предела нагружен документами. Настолько, что не осталось места для отсылок и сносок, хотя источники не скрыты, при желании любой дотошный «вед» без труда установит их идентичность. Располагает к доверию и самый тон письма: обращение с документами (и с героем) здесь самое бережное. То или иное состояние души биографируемого, побуждающее к тому или иному поступку и действию, просвечивается перекрестьем его признаний и свидетельских показаний сторонних лиц. В ход идут дневники, записные книжки, письма как самого Чехова, так и его близкого или дальнего окружения. Широко используется не только классика литературы о Чехове (Бунин, С. Булгаков, Волжский, Щепкина-Куперник, Книппер-Чехова, сестра, братья и прочая, прочая), но и архивный пласт данных, доселе мало кому известный. Собственных домислов автора книги почти никаких. Так что хрестоматийный упрек Пушкина (врёт, мол, подлецы, великий человек не вам чета) тут не применишь. Никакой конфузливости при чтении не испытаешь.

Вынашивалась книга, естественно, много лет, но поспела вовремя – к стопятидесятилетнему юбилею. Еще прежде вышел перевод книги англичанина Доналда Рейфилда «Жизнь Антона Чехова», быстро разошедшийся у нас тремя тиражами. Не удивительно: всяческая «клюква» ныне в цене. А Рейфилд держится того всепобеждающего ныне на Западе учения, что человек – существо, прежде всего, сексуально озабоченное, а всякая там духовная культура – не более чем плод сублимации. Кто принимал участие в каких-либо учёных конференциях на Западе, помнит, с каким недоумением вздымаются брови собравшихся, если кто-нибудь из ареопага посягнёт на безоговорочный авторитет батюшки Фрейда. И бесполезно взывать к Роберту Музилю, например, считавшему фрейдизм болезнью, за терапию которой он себя выдает. Или к Набокову, также весьма язвительно прохаживавшемуся по «ведомству венского доктора». В ином ключе, чем у Рейфилда, биографии там теперь редко пишут. Не «Жизнь», а сенсационная, с коммерческим душком, история для гламурного «Каравана». Зато позитивистская оснастка, как всегда у мужей абендланда, на высоте: сносок и отсылок тут больше сотни в каждой главе.

Одна из них, глав, увидела свет – как «пилотный проект»? – несколько раньше: в примечательном сборнике «Четырежды Чехов», выпущенном эфемерным издательством «Запасной выход» к другому, печальному, юбилею классика – к столетию его кончины. Кроме Рейфилда поучаствовали ещё трое – Александр Чудаков, Андрей Битов и Игорь Клев (он же и составитель). Каждый выступил в своём роде. Известный литературовед Чудаков, стяжавший к тому времени неожиданную славу ещё и мемуариста, дал в своём очерке живописнейшую картину жизни Таганрога чеховских времён. Клев не без привычных претензий на изящество поупражнялся на тему «Как уходили кумиры».

А вот Битов провозгласил столь нашему брату родственное «Моё!». Так, с вызовом, и назвал свой опус: «Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин». Увидев в зачинателе и завершителе золотого века русской литературы большое типологическое сходство. Тема, помнится, много и споро обсуждалась в

отделе теории литературы в ИМЛИ семидесятых годов (где, кстати, Битов был аспирантом, гримируя себя под Лёву Одоевцева из собственного романа). Тогда, правда, почти все спорщики сходились в том, что Чехов всё же, скорее, излёт великой традиции. Ныне Битов с этим выводом не согласен, и он, видимо, прав. Он даже настаивает чуть ли не на типологической идентичности двух гениев русской словесности. Начиная с астрологии, к которой Битов давно уже склонен (оба – Козы), и кончая редким-де в наших краях преодолением пусть и гениальной, но дикости. «Так вот что соединяет Пушкина и Чехова простым союзом «и»! Цивилизованность! Цивилизованные люди!».

Этой самой цивилизованностью Битов и объясняет особую, рекордную популярность Чехова на Западе. (Хотя вопрошение логики, почему тогда менее популярен Пушкин, остаётся без ответа.)

Битову приходится искать личной связи с классиком через дедушку своего и прадедушку. Мне повезло больше.

Во-первых, я тоже Коза. Во-вторых, часть детства своего (с пяти до восьми почти лет) провёл в Таганроге. Собирал по осени икебану из красно-оранжевых листьев (японский след!) около домика, в котором он родился: его Полицейская улица была совсем недалеко от нашей Монастырской (Александровской тож). Более того: когда умерла бабушка, отец был вынужден отдать меня на какое-то время в «детский сад санаторного типа». Не так давно я заметил в книжном магазине альбом «Таганрог» и обомлел. На глянцевого обложке издания красовалась фотография нашего приюта. С акацией под окном, около которого два года стояла моя кровать. Оказалось: лавка Чеховых, ныне филиал музея его имени. Город после войны лежал в руинах (весьма романтических, как нам казалось) и нас, беспризорных, сунули, ничего не объясняя, в уцелевший особняк. На заднем дворе, за кирпичной оградой, там виднелось солидное здание – «его» гимназия, куда я пошёл в первый класс. Огромный портрет (в пенсне, с прищуром) в фойе, «его» парта на музейном постаменте в одном из соседних классов.

А. Кузичева, собравшая много свидетельств о том, как тосковал и мытарился юный Чехов в лавке, где вынужден был весь день «присматривать», готовя уроки, словно бы углубила, спустя годы, и мою собственную меланхолию тех далёких лет. Вымахавшая за эти годы акация свидетель: всё-таки детдом – это тоже плен. «Мы пленённые звери, голосим, как умеем», – писал почти ровесник Чехова Сологуб.

Вообще-то я всегда мало верил, по правде говоря, в память стен. Пока не вразумил меня случай в одном Веймарском доме, в котором (за четыре года до Чехова) умер Ницше. Там теперь не только музей, но и приют германистов-стипендиатов со всего мира. Комнаты гостей дома находятся под самой крышей, этажом ниже – *Sterbezimmer* мыслителя-бунтаря. («*Ich sterbe*» были, как помнит и Клех, последние слова нашего классика.) Однажды ко мне подселили соседку – юную польскую аспирантку. Чуткой к старинным флюидам оказалась девушка: среди ночи стала вдруг оглашенно рычать и выть, то есть вести себя именно так, как заскорбевший главою Ницше под нами в последние годы жизни. Не мог не вспомнить я про ту таганрогскую чеховскую тоску, меня с ним связавшую.

Сдавая вступительный экзамен на филфак МГУ, я, конечно, выбрал темой сочинения «Антон Павлович Чехов как человек и писатель» (не писать же про Данко). Предался лирическим воспоминаниям (от себя не уйдёшь) и получил пятёрку, хотя сделал по рассеянности две ошибки. Факультет всё же творческий, и профессора были чуткие; сквозь рогатки нынешнего ЕГЭ я бы не проскочил.

С тех пор Чехов вошёл в число «вечных спутников», как назвал ещё один его младший современник Мережковский свою серию литературных портретов. Перечитывать что ни год нашу классику, снова и снова обливаясь слезами над их талантливым вымыслом, давно вошло в привычку. И почти всякий раз знаешь, какого рода удовольствие тебя ждёт. По-моцартовски солнечный Пушкин, по-куинджевски («Ночь над Днепром») волшебный Гоголь, по-гомеровски всеохватный демиург Толстой, по-вагнеровски диссонансный будоражка Достоевский, по-бидермайеровски благоуханный Тургенев...

И только принимаясь за Чехова, каждый раз не знаю, как-то он впечатлит на сей раз. То есть: вырос ли я достаточно за истекшее время, чтобы что-то ещё приоткрылось в этой загадочной простоте. «Где искусство настолько слито с жизнью, что не остаётся зазора», – как соглашаются между собой (совпадая и словами!) мои любимцы Свиридов и Бунин.

И чем больше проживаешь свою жизнь, тем сильнее Чехов манит к себе. И тем вернее утешает. Потому что это вечное, экклезиастово «Всё проходит» было и его настроением. И он как никто учит смирению перед неизбежным. И разделяет твою печаль по поводу мнимости, иллюзорности суетных дней. Печаль о том, что жизнь без сосредоточения утекает сквозь пальцы.

Чаще других я перечитываю любимый рассказ самого Чехова «Студент». Собственно, всегда на Страстную – наряду с «двенадцатью евангелиями», вменёнными в правило в это время каждому православному. Не рассказ, а чудо сжатости. По количеству тем и качеству аранжировки не уступит никакому роману мировой литературы.

Чехов и вообще-то гений сжатости, спрессовавший предшествующее художественное письмо и тем повернувший ход всемирного повествования. Взять хоть мучительнейшую тему «борьбы полов».

Тургеневские «Вешние воды», толстовская «Крейцера соната» и – чеховская «Ариадна» (или хоть та же «Попрыгунья»). Как суживающаяся воронка, нагнетающая напряжение потока.

Стоило в дальнейшем чуть сгустить чеховскую пристальность, и получался гротеск, возлюбленный двадцатым веком. Из «человека в футляре» Беликова получался «мелкий бес» Передонов. Еще нажим – и нарисовывались фантомы Франца Кафки (кочему судьба отпустила те же сорок с небольшим, что и его главным кумирам – Гоголю и Чехову).

Ещё сдвиг резьбы – и получался театр абсурда. Все они – от Ионеско до Беккета – признавали Чехова своим отцом. Потому что первым сделал главным действующим лицом непреодолимое пространство между героями. Первым научил героев ронять слова мимо друг друга, первым наполнил смыслами пустоту. Увидел в ней современное одиночество и – при всей видимой незаполненности – несвободу. Несвободу от омертвевших слов и привычек, от клише и бессмыслицы закосневших обыкновений.

«Творчество из ничего», как припечатал Чехова Лев Шестов? Нет, драма жизни, в эту самую ничегошность погружённой. Тоска по другой, лучшей, осмысленной жизни; ведь она – каждый чувствует – где-то рядом. Мисюсь, где ты?

Мартин Вальзер, один из двух–трёх лидеров современной немецкой литературы, начинал как литературовед (диссертация о Кафке), потом перешёл к социально-критической прозе и – вполне «абсурдистской» – драматургии. Как-то он признался мне, что где бы в Германии – хоть в Крефельде (почти Крыжополе, по-нашему) – ни ставили Чехова, он, узнав из газет о премьере, немедленно прыгает (в свои восемьдесят лет) в автомобиль и мчится через всю страну на очередное свидание с русским драматургом. Которого в Германии, как и во всём мире, ставят не реже, чем Шекспира. Чехов и несть ему конца. Почему так? «Потому что, – пояснил мне писатель, – у него не наши, абсурдистов, головные конструкции, хоть и из него высосанные, а живая при этом жизнь, все ещё завораживающая, питающая энергией».

На пути к энтропии Запад оказался впереди нас. И не нашёл лучшего от неё лекарства, чем Чехов.

ДВОЙНОЕ БЫТИЕ ГОТФРИДА БЕННА

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьёшься на пороге
Как бы двойного бытия!...

Ф.И. Тютчев

Когда в Германии говорят *Олимпиец*, подразумевают Гёте. Если же поминается *Двойная жизнь*, то на ум сразу же приходит Готфрид Бенн (1886–1956), последний по времени немецкий поэт, к которому приложим титул *великий*. Так – «Двойная жизнь» – он сам назвал свои мемуары. Так названы десятки, если не сотни книг и статей, ему посвящённых. Так поименовали Вальдемар Вебер и Игорь Большев свой представительный сборник переводов из Бенна, красиво изданный в Аугсбурге. Пятьсот страниц тома отведено прозе поэта, впервые выпущенной в таком объёме по-русски. Сто страниц (в Приложении) отдано поэтическим переводам, над которыми потрудились несколько поколений мастеров «высокого искусства» – от А. Штейнберга и С. Аверинцева до А. Пурина и А. Ницберга.

Чуть ранее в Питере в издательстве «Владимир Даль» вышел роскошно оформленный двуязычный том лирики Бенна, подготовленный старейшиной отечественного германистского цеха В.Б. Микушевичем. Тамашний переплёт украшает выразительный графический полупрофиль поэта.

Есть, таким образом, повод и для словесного его портрета.

Поэзия – та область культуры XX века, где русские, подобно шахматистам, могли бы состязаться со сборной мира. Если десять на десять (плюс двое запасных с каждой стороны), как это принято у палладинов Каиссы. Нет сомнений, что на место в этой золотой (или серебряной?) зарубежной дюжине претендовали бы четверо немцев – Райнер Мария Рильке, Стефан Георге, Георг Тракль и Готфрид Бенн.

До сих пор у целого мира нет сомнений и в том, что «первая доска» в этом раскладе должна принадлежать Рильке. (Вот и Бродский в одном из эссе утверждал, что лучшее стихотворение XX века было написано уже в 1904 году, и называлось оно «Гермес», и написал его Рильке.) Да только в самой Германии почти все ценители и знатоки ныне убеждены: первенство среди немецких поэтов минувшего века принадлежит Готфриду Бенну. («Тёмный» Тракль и «напыщенный» Георге заметно поотстали в этой гонке за признанием потомков.)

Споры, конечно, немного детские, праздные, но характерные. У нас ведь тоже знатоки иной раз схватываются по вопросу: кто выше, «главнее» – Блок или Есенин. А, может быть, Хлебников или Мандельштам?

Поздний Манделъштам, кстати, наиболее близкое русское соответствие Бенну. Хотя начинал он с естественной оглядкой на Рильке, но в стане тех, кто пытался дерзко противостоять красоте «германского Орфея». Рядом с ровесниками Траклем и Геймом, в среде экспрессионистов, провозгласивших в эпоху апокалиптических предчувствий накануне первой мировой войны «эстетику безобразия». Студент-медик Бенн отыскал это шокирующее безобразие в анатомичке, о чём и поведал изнеженным поклонникам духовного гламура в первом своём сборнике стихотворений «Морг» (1912).

И он, и его сподвижники экспрессионисты пытались своими изломами привычного синтаксиса добыть сверх-энергию архаики, очистив её от «заштемпелёванных» (Андрей Белый) напластований культуры. «Вернуться вспять, за первый день творенья» – вот к чему призывал Готфрид Бенн (в переводе А. Карельского). («Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись» – вторил ему Манделъштам.) Хотя и в стане экспрессионистов у Бенна была обособленная позиция. Не пафосная, а скептическая. Верфелевскому «Человек добр!» (так перекликавшемуся с горьковско-сатинским «Человек – это звучит гордо!») он противопоставлял своё шокирующее: «Венец творенья, свинья, человек!». (Передавая – через века и пространства – привет Державину и не только.)

От Рильке к Бенну – это и был главный тектонический сдвиг немецкой поэзии двадцатого века. От волнообразных прельщений отягчённой мистическими прозрениями звукописи к окрылённому идеей вещной «объективности» конструктивизму и даже, под конец, плавильне постмодерна. Оба, и Рильке и Бенн, сходились в том, что набор слов делает стихом интонация, то есть синтаксис. Эмблематично, однако, какими понятиями это обозначено, как это звучит у того и другого. Wortfolge («последовательность слов») у Рильке и Satzbau («строение фразы») у Бенна. (И, напомню, – «кровеносная система стиха» у Манделъштама.) Волнообразное «о» югендстиля в одном случае, и крепко-бетонное «а» в другом. При этом вызывающе жёсткие конструкции стиха манили Бенна только в период эффектной пробы пера, зрелый Бенн обрёл свою музыку, далёкую от какофонии. (Кое-кто из русских эмигрантов даже сближал его с Георгием Ивановым – самым, пожалуй, музыкальным певцом эпохи «Распада атома».) Собственно, в этом и был эффект, принесший признание: прозрачный и по-своему, по-новому мелодичный стих таил в себе преодоленную горечь экзистенциального отчаяния, которого не могло быть прежде – ни у одного поэта до обрушившихся на мир катастроф. И как-то неожиданно, но щемяще в эти его угловатые конструкции влетали и отзвуки романтического и даже сентиментального сердечного трепета. Розы, анемоны, резеда, асфоделии выглядят в жёстко аналитических, интеллектуальных стихах позднего, зрелого Бенна, как одуванчики, пробившиеся сквозь бетон. Думается, без них не иметь бы ему такого нарастающего успеха. Мир всё жестче, но тем ценнее сдавливаемые им, загоняемые в «перспективу угла», как говорил любимый Бенном Ницше, чувства. Тоже – двойная жизнь... Видимо, признаваемая, разглядываемая большинством теперешних читателей Бенна, раз у него ныне среди пишущих и читающих немцев такая слава.

До славы, однако, ещё надо было дожить, в этих самых катастрофах века уцелеть. В первую мировую Бенн – военный врач в армии, действующей на Западном фронте. (Где, по Ремарку, «без перемен» – в том смысле, что погибают каждый день, а Бенну доводилось вытаскивать раненых с передовой). Во вторую мировую – тоже, с тем же случайным везением. В промежутке – зигзаг судьбы. В начале тридцатых, после прихода Гитлера к власти Бенн не эмигрировал, «остался со своим народом» (это его выражение практически дословно совпало с известным ахматовским!) и поначалу, хоть и не надолго, даже повеяло в обещанное фюрером национальное возрождение. Он был не одинок – такие корифеи ума, как Хайдеггер или Юнгер одинаково с ним обманулись. Как и они, Бенн заплатил сначала за свою иллюзию – презрением коллег-эмигрантов (сын Томаса Манна Клаус, автор знаменитого романа «Мефистофель», даже направил Бенну обличительное открытое письмо, бурно обсуждавшееся в эмигрантской печати), потом заплатил и за своё разочарование – запретом на публикации в нацистском рейхе. От более тяжких преследований Бенна спасла всё та же «двойная жизнь»: бегство в армию, где врачи всегда востребованы, особенно в предвоенное и военное время. Запрет на публикации длился девять лет при нацистах и потом еще три года при освободителях, оккупировавших Германию и расчленивших, в частности, на сектора Западный Берлин, который Бенн избрал своим местом жительства.

Двенадцать лет без читателей, треть творческой жизни! Однако Бенна это не смущало и не угнетало. Все эти годы он работал напряженно и постоянно. Хотя и в стол. Ведь он не искал успеха у публики, ему было важно дать отчёт Музе. «Двойная жизнь», которая казалась ему совершенно нормальной в век сложных, двойных стандартов. Искусство – вот, по Бенну, единственный остров в этом колеблемом мире. И на служение искусству никто не может наложить запрет. А для забот брэнности нужно отвести минимум времени и сил. Бенну, признанному дерматологу и венерологу, предлагали расширить частную практику – после войны в раже «экономического чуда» западногерманские врачи делали головокружительные состояния. Но он предпочёл в отмеренно минимальное время обслуживать тех, кто лечился по государственной страховке, так что ему пришлось вести самый скромный бюргерский образ жизни. (Вот только по женской части, как и положено лирику, был «ходок», явно выбивался из мешанского строя.) И

в этом не было никакой «фиги в кармане», так свойственной, например, большинству советских писателей поздней «застойной» поры. Бенн был искренне убежден, что кесарево – кесарю, ибо так устроен (не нами) мир. Он никогда бы не согласился на роль приживальщика у каких-нибудь богатеньких и знатеньких графинь: по адресу Рильке в этой связи он нередко отпускал язвительные намёки.

Век-волкодав бросался на шею и Бенну. Приходилось ускользать то в офицерский мундир, то во врачебный халат. После улюлюкающей травли, развернувшейся в нацистской печати в связи с его юбилейным (пятьдесят лет!) сборником стихотворений, ему даже пришлось заняться генеалогией, чтобы доказать своё вполне арийское происхождение. Каких-то предков он отыскал и в Шотландии – в роде Бен Лермондов. Уж не родня ли он тому нашему поэту, тоже фаталисту и стоику, который подслушивал то, о чём звезда с звездой говорит?

Русская литература, русская культура и даже русская жизнь, кстати, всегда была предметом осознания, внимательной к деталям любви Бенна. Признание в этой любви он вложил в пространный верлибр, написанный в 1943 году – в разгар битвы с Россией! Называется эта поэтическая ретроспекция «Санкт-Петербург – середина столетия». Здесь, как в путеводителе, немало перечислено достопримечательных признаков «России Достоевского». Собор святого Исаакия, Александро-Невская лавра, церковь святых апостолов Петра и Павла, усыпальница императоров, крещенское водосвятие на Неве, янтарная комната в Царском селе, опера Глинки «Жизнь за царя», которую ещё, опершись о колонну, слушает Александр Сергеевич Пушкин (назван по имени отчеству!), а также трактирная услада на островах, куда, «угнетённый своей неподвижной идеей» любит захаживать Раскольников, к которому обращается «с разговором приличным» случайно подвернувшийся, слегка безумный, но, конечно же, прозорливый собеседник... А кончается стихотворение выделенной отбивом сентенцией-квинтэссенцией:

У каждого, кто утешает другого, –
Христовы уста.

(Перевод Вальдемара Вебера)

«Двойная жизнь», по Бенну, заключалась не только в расхождении быта и бытия, мира поэтических грёз и мира пивных кружек и сосисок с капустой. И в самом поэтическом сознании, считал он, некая двойственность неизбежна. Есть ведь в поэзии слой человеческий (как говорят философы, феноменальный) и слой над-человеческий, если угодно, божественный (ноуменальный). Прямых указаний на то, что поэзия – это двойная, предметная и мистическая жизнь языка, у Бенна, пожалуй, не найдёшь, но косвенных – сколько угодно. Хотя Бог, перед которым предстоял Рильке – «в каждой строчке», как уверяла его подруга Клэр Голль, – отодвинулся у него в суровую даль. Символистское амикошество с Богом Бенну претило. После испытаний тридцать третьего года в его поэзии и мировоззрении вообще наступила предельная, почти аскетическая трезвость (и – «неслыханная простота», прямо как у параллельными путями шедшего Пастернака). Уйдя – вынужденно – в себя, Бенн освободился и от самонадеянных влияний. Отныне ни красивых символических кулис, как у Рильке, ни жреческих поз, как у Георге, ни напевной ворожбы, как у Тракля. Заговорили совсем простые, но наполненные собственной метафизикой вещи. «С мыслями к вещам теперь не приблизиться» – сказал Бенн под конец жизни. А с чем? Только непосредственно, почти осязая словом, подслушивая молчание вещей. Разгадывая их элементарную простоту. Или ту космическую пустоту, которая их окружает?

Как и в случае Юнгера и Хайдеггера, обозреватели заговорили о *нигилизме* Бенна. Однако о том, умер ли Бог, поэт предоставил судить философу – Ницше. Nihil Бенна – скорее то бесконечное пространство, в котором есть место и Богу-творцу, но и творцу-поэту. У которого свой домен, где он сам – демиург. А что мы можем знать о том, чего не создали? О том, чего мы не знаем, мы можем только молчать – Бенн вполне соглашался тут с Витгенштейном. И, сын ортодоксального протестантского пастора, оказывался, таким образом, в преобладающем потоке западного времени, всё больше отодвигавшегося от профессиональных обязательств.

В послевоенные годы, когда вернулись в страну писатели антифашистского толка, многие из них пытались помочь Бенну вернуться в литературу, преодолеть публикационный запрет. Истинным профессионалам было слишком понятно, какой в его лице «пропадает» грандиозный поэт.хлопотал о нём тот же Клаус Манн (вернувшийся на родную землю офицером американских войск), сочувственный голос подавала и за граница – в лице Андре Жида. Однако Бенна коробили эти попытки. На той высоте (или глубине), где он себя ощущал, помочь могли только собственные усилия. И наградой там не публикации, рецензии и премии, а: «собой доволен ли взыскательный художник?» В высшей степени показательно то, как об этом писал в 1946 году своей дочери сам Бенн:

«Теперь о важном. Трөгательно, что ты ходила к Клаусу Манну, но если по мне, то делать этого не стоило. Ты, по-моему, не понимаешь главного: мне не нужна помощь ни Клауса Манна, ни Андре Жида, я полностью в ладу со своим положением и не делаю никаких шагов, чтобы изменить ситуацию. Я сполна использую свою внутреннюю и внешнюю позицию и вижу, что в продуктивном отношении это даёт мне куда больше, чем любой внешний успех. Я точно знаю, что делаю и чего хочу. И чего не хочу. А

чего я не хочу, так это преумножать всеобщую болтовню насчёт политического положения или духовного кризиса или экзистенциализма и прочих бюргерских развлекалок, ибо только в собственном труде или трудах можно что-то прояснить или решить, а как раз над этим я и тружусь - больше, чем когда-либо. Так что пусть они себе думают и говорят, что хотят, запрещают или прощают, всё это меня совершенно не трогает. Всё это лишь озлобление или месть и неспособность самим что-то производить, прикрытая, конечно же, идеологическими теориями и мнимо гуманными идолами, разукрашенная банальностями, ослепляющими толпу. А позади всего этого есть настоящая и объективно развивающаяся жизнь идей. Никто не в состоянии убить искусство, там, где оно обретает свою форму, оно становится вечным и переживает и политику, и историческую ситуацию».

Так, работая в отшельнической тиши, Бенн выработал свои представления о том, что стало его «брендом» в поздние годы. А именно: о *статических стихах* и *абсолютной прозе*. Аугсбургский сборник даёт наглядное представление о том, что это такое.

Современные стихи, по Бенну, должны быть «статичны», то есть строго очерчены, фундаментальны, чтобы противостоять разливанному хаосу современной жизни с её по-релятивистски размытыми критериями. Противостоять шарахающейся из стороны в сторону истории с её распадами и исчезновениями, когда «твердь рушится и исчезают виды». Удел человека в обступающей энтропийной пустоте – «очерчивать», ограничивать своё Я, добывая, вырывая у Ничто самодостаточность и свободу. Катить в гору свой камень. (Пучок ассоциаций – от «Камня» Мандельштама до «Мифа о Сизифе» Камю.) Об этом наглядно – в одном из программных стихотворений «Только две вещи» (перевод Вячеслава Маринина):

Жизнь – разных форм круженье,
в них – я и мы, и ты;
но вечной раны жженье:
в чём смысл всей суеты?

Вопрос по-детски сказан,
отыщешь не сразу ответ,
одно лишь ясно: ты обязан
– рассудком, страстью, мифом связан –
нести свой крест, иного нет.

Снега, моря, любая вещность –
всё сменит форму бытия,
две вещи вечны: бесконечность
и предначертанное «Я».

Если в послевоенной поэзии фигура Бенна высилась довольно одиноко, без явных последователей и учеников (лишь Пауль Целан обещал им стать), то в своей прозе этого времени он встал в ряд весьма мощных творцов – от Додерера и Дёблина до Янна и Арно Шмидта. Но и тут он вырисовался наособицу: его «абсолютная проза» («Роман фенотипа», «Птоломеец», автобиографическая исповедь «Двойная жизнь») не знала аналогов – и не знает их до сих пор. «Абсолютная проза» Бенна в каком-то смысле тоже статична: он добивался, чтобы каждая фраза заключала в себе смысловое начало и конец. Так что следующая фраза не «цепляется» за предыдущую, а тоже – отдельный смысловой блок. «Блочное» строительство своего рода, которое Бенн находил адекватным времени, сожалел только о том, что фразы нельзя располагать рядом друг с другом, как кирпичи или строительные блоки. (Хотя как раз в это время его младший – на тридцать лет – современник, великий экспериментатор Арно Шмидт пытался иной раз именно так оформлять свою прозу – но напечатанную на машинке.)

В целом, путь Бенна отмечен единством и сосредоточенностью самораскрытия. Если в самом начале он не возражал против причисления себя к экспрессионистам, то сорок лет спустя, на закате, он лишь стремился уточнить, что значит его «экспрессион». Этому – французскому – термину он теперь стал предпочитать описательное немецкое *Ausdruckswelt* («мир выражения»). Вкладывая в него два смысла: «трансценденцию творческой страсти» и «регрессию в предначальное, в рань Творения». Мыслительный круг замкнулся, оставив по пути одни из самых совершенных созданий, которые когда-либо знала немецкая поэзия. И один из самых своеобразных образцов, которые когда-либо знала немецкая проза.

В «скальдическом», по Микушевичу, упорстве познания, свойственном Бенну, было и впрямь что-то героическое. «Познай положение!» – призывает он в «Птоломейце», обыгрывая всегда любезную его сердцу древность. На сей раз – надпись на храме Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя». Но не только себя, но и окружающий мир, но и вселенское мироздание.

Замечательный писатель Дитер Веллерсхоф, один из наиболее приметных в поколении Грасса и Вальзера, вернувшись с фронта, поступил в боннский университет и защитил там диссертацию о полуза-

бытом тогда Готфриде Бенне. А после смерти поэта выпустил первую о нём книгу. В предисловии к ней он признаётся, что не знает другого немецкого писателя «в поколении отцов», который сумел бы столько объяснить ему о «времени и бытии», о колющей злободневности в просветах ценностей непреходящих: «Всё яснее становится, что Бенн – центральная фигура в новейшей истории немецкого духа, а сделанное им – концентрированное выражение проблематики целой эпохи».

У мира, по Ницше, есть только одно – эстетическое – оправдание.

Того же мнения держался и Готфрид Бенн. Хотя и был далёк от несколько барабанного пафоса своего философского вдохновителя. Очень верно заметил в своём предисловии к подготовленной им книге В.Б. Микушевич: «Героическая позиция Готфрида Бенна не приемлет пафоса, презрительно отвергает позу, даже если эта поза претендует... на позицию Готфрида Бенна, «воинствующую» и «нигилистическую». При этом «искусство для искусства» тоже неприемлемо, так как оно противопоставляет себя жизни, а для Готфрида Бенна искусство и есть жизнь, вернее, то, что от неё остаётся».

У русских читателей наконец-то появилась возможность убедиться в том, что от творческой стороны «двойной жизни» Готфрида Бенна и в самом деле осталось немало.

РЫЦАРЬ РИСКА (ЭРНСТ ЮНГЕР)

В предисловии к этой книге переводчик её Владимир Микушевич назвал Юнгера олицетворением минувшего века. Видимо, справедливо. Хотя и смахивает на натяжку: ведь «олицетворение» предполагает массовость, типичность явления. А в своём главном, личностном, Эрнст Юнгер (1895–1998) исключителен, единичен. Редьярд Киплинг или Николай Гумилёв всё-таки слишком слабые, расплывчатые уподобления. Константин Леонтьев и Ницше (также упомянутые в статье) – тени предков погуще, но они теоретики, рыцари письменного стола. А тут надо представить себе синтез вполне небывалый: сорвиголову Отто Скорцени, сошедшего с философской кафедры немецкого университета. И на уровне Гегеля обосновывающего разумную необходимость рукопашной самой что ни на есть brutальной. Да так, что сам Мартин Хайдеггер, ведущий философ века, ищет совета и собеседования в переписке.

Восемнадцать лет, начитавшись Достоевского, Юнгер сбегает во французский иностранный легион, чтобы раззудить плечо на прародине человечества – в Африке. В двадцать он доброволец на первой мировой – по призыву «рискующего сердца», для которого нет упоения хмельнее и слаще, чем бой. («Бой как внутреннее переживание» – такую напишет он книгу, одну из важнейших в итоговом двадцатитомнике). И по убеждению – ибо он самый заядлый националист, хотя в то же время и самый решительный антинацист гитлеровского толка. У тех на уме превосходство «породы», расы, и мировое господство, у него – честь и традиция, добытые тысячелетним вынашиванием и отстаиванием собственного лица народа, особенностей его культуры.

На фронте Юнгер был не просто храбр, его отвага была на грани безумия. Разведгруппа, которой он командовал, стала легендарной. Под его началом она превратилась в ударную роту, постоянно бросаемую в самое пекло. Сам Юнгер был многожды ранен, семь раз – тяжело. На операционном столе военного госпиталя, на волоске между жизнью и смертью он тоже «втягивался в водоворот старинных мелодий» – как герой его первой повести «Лейтенант Штурм», открывающей сборник. Тех мелодий, в которых улавливались отзвуки мифологем родной культуры, вобравшей в себя вклады Якоба Бёме, Дюрера, Баха, Гёте, Гёльдерлина, Ницше. «Голубой цветок» Новалиса как знак – то ли на погоны, то ли на памятник, это уж как фишка ляжет. Юнгера она увенчала всем набором высших военных наград Германии, включая основанный Фридрихом Великим «Пур лё мерит»: Юнгер стал последним в истории рыцарем этого почётнейшего ордена. Не обошли его, конечно, и литературные отличия: так, к своему столетию он получил Немецкую премию имени Гёте, с которым его соединила и общая издательская марка – штутгартского Клетта. (И мафусаильский возраст которого он превзошёл на целых двадцать лет!)

В 1920 году вышла книга фронтовых дневников Юнгера «В стальных грозах», накопившая к нашему времени десятки изданий в Германии и сотни во всём мире. Её нередко сравнивали с книгой Ремарка «На западном фронте без перемен». Сравнивали, противопоставляя. «Гуманистический туман» пацифиста Ремарка всегда казался Юнгере чем-то дрябло интеллигентским, поверхностно бабским. Гётевское «лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идёт на бой» было для Юнгера элементарным требованием духовной гигиены. Да, сильнейший выживает, по Юнгере, для господства – но над самим собой и над хаосом жизни. А побеждённому, если он сражён в открытом и честном бою, оказывается высокая честь: взойти в пантеон героев. Ведь сражаются на поле боя, как правило, не добро и зло, а две ипостаси объективного бытия. Заслуживающие взаимного уважения, если сделали всё для победы. Над письменным столом Юнгера среди гербариев с жуками и бабочками восемьдесят лет висела проржавевшая за эти длинные годы каска английского образца. «Просто я оказался быстрее», – давал писатель своим гостям спокойные пояснения.

Нигилизм Юнгера нередко шокировал обозревателей-прогрессистов, становился притчей во языцех мировой публицистики. Апологию своих взглядов оставил не только в своих работах – в частности, в книге «Рискующее сердце», считающейся его личным стилистическим шедевром. (Эту свою книгу Юнгер переписал дважды, отшлифовал до блеска – как доводил до блеска свои сапоги, по которым любил постукивать стеклом, стоя под пулями.) Жертвенный подвиг солдата Юнгер ставил иной раз выше всех произведений культуры – перспективней для созидательных накоплений крови, этой таинственной, мистически окрашенной материи. Как у духовного наставника своего Ницше или у величайшего поэта в своём поколении Бенна, нигилистический витализм Юнгера вырастал из глубокого интереса к биологии, естествознанию. И военные образы и пристрастия его того же происхождения. Недаром, склоняясь над микроскопом, он сравнивал этот инструмент с пушками и в своих эссе любил упомянуть о том, что на военной службе Ницше был артиллеристом.

Да, отстаивая сладостную сущность борьбы как сердцевины жизни, Юнгер входил в опасную близость к современным сокрушителям общепринятых моральных устоев. В его текстах готовы искать оправдания не только рыцари, но иной раз и террористы. Или какие-нибудь осквернители памятников «чужой» культуры. Но вот разница: те действуют исподтишка и пакостят, дабы только привлечь к себе внимание, стяжать «славу», ничем не рискуя, – как приснопамятные мазилы на недавней выставке псевдоискусства, сводившегося к кощунству. А Юнгер во время второй мировой войны, когда был пресс-секретарём маршала Роммеля, если уж и щеголял фразами типа того, что, мол, с эстетической точки зрения нет, может быть, ничего прекраснее мгновенного разрушения памятников тысячелетней культуры, то и выходил во время бомбёжки Парижа с бокалом вина на крышу – подставляя собственную голову под эти самые бомбы. А наши «сокрушители устоев» бегут потом в суд и Союз журналистов жаловаться на тех, кто их обличает в печати.

Составитель и переводчик этой приметной книги В. Микушевич включил в неё еще и такие важные для понимания Юнгера, «словарно» выстроенные статьи, как «Революция», «Пацифизм», «Национализм», «Кровь», «О духе». Завершает подбор рецензия немецкого классика на книгу воспоминаний Троцкого – того, за кем он, как и за судьбой русской революции, да и России в целом, следил всегда с пристальным интересом.

При всех естественных претензиях к нынешнему времени нельзя не порадоваться тому, что такие профильные для минувшего века фигуры предстают ныне в аутентичных переводах. Каких-нибудь двадцать лет назад об этом нельзя было и помыслить.

Что до Юнгера, то заслуги в его русском освоении принадлежат пока почти исключительно питерскому издательству «Владимир Даль». Будем надеяться, что оно не остановится на пяти уже выпущенных им книгах немецкого мастера. Ведь обидными пробелами всё ещё зияют такие важные его работы как: «Рабочий» – наиболее убедительный, может быть, опыт философии техники как основы современной цивилизации.

«Мир» и «Гордиев узел» – трактаты о мировой геополитике.

«Листья и камни» и «Чувствительная охота» – свод натурфилософских проникновений к утешительному миру микрокосмоса.

«Автор и авторство» – тщательно разработанная типология писательского ремесла.

«У стены времени» – попытка снятия противостояния рации и интуиции в футурологическом проспекте грядущего.

Словом, будущие встречи с Юнгером не за горами.

Эрнст Юнгер. Рискующее сердце.

Перевод с немецкого, составление, вступительная статья и комментарии В.Б. Микушевича.

«ЖИЗНЬ – ЭТО ВЫМЫСЕЛ, ДАННЫЙ ОТ БОГА...» (ЛЕОНИД ЛАТЫНИН)

Тихий праздник аскета. То ли сон, то ли явь. «И не чет и не нечет...». Что же тогда? Вычет, отвечает поэт. Это смолоду жизнь сулит прибавление, а кому-то («дай каждому, чего ему хочется») и умножение. С вершины лет зрелых ясно видится, что необманное действие тут одно – вычитание.

Как и положено поэту медитативного (читай попросту – умного) склада, Леонид Латынин с годами становится только лучше. «Моим стихам, как драгоценным винам...» (Цветаева).

Вот и он достиг тютчевско-пастернаковского возраста. Не так уж многим поэтам это было дано. Из почитаемых не только за возраст Фет ещё, Пастернак, Ахматова, Тарковский, Чиннов, Самойлов, Чичибабин. Среди ровесников Латынина – Чухонцев, Русаков, Кушнер...

В последних, лучших стихах Латынина то и дело обретаются с этими коллегами переключки. Итоговая – пока – его книга полна прозрачности и прощаний. И – прощений. Упований на прохладу вечности

как лекарства от всех обид. Мудрых примирений с неизбежным. Преображений. Преодоленной тоски. «Печаль моя светла».

В сущности, настроение «Вишнёвого сада». И вообще Серебряного века, которого Латынин сын или внук. Всё проходит. Не печаловаться с Экклезиастом нельзя. Но обрести спасение можно. Оно – в смысловом и чувственном исчерпании каждого мига бытия. В том, чтобы увидеть в каждом миге не дробинку времени, а саму вечность. Было и будет. Вечное и временное в поэзии Латынина не просто соприкасаются. Они милуются как в древних ликах икон, которые поэт так любил собирать ещё во студентах. Елеуса – если воспользоваться словом из этого ряда. Вечное милование, милосердие, милость.

Хотя, как многие русские люди его поколения, Латынин вне конфессиональных обрядовых строгостей и припаданий. Нынешней моды на сусальность в его стихах не найти. Его связь с русской верой, с живой историей отечества – на глубине. Или на воздушных путях, что веют над «пастернаковским полем», соединяющим писательские дачи с патриаршей резиденцией в Переделкине, где поэт постоянно живёт.

«Непраздний дневник» – праздник для читателей поэта, истинных любителей «старинного лада» поэзии, коих всё ещё немало, как бы ни искручивало себя время в пароксизмах прибыточного гона. Потребностей души и духа не затмить, как плоть не беснуется. За то мы и не отпадём никогда от Поэзии, вероятно, что уж очень скучны песни одной только голой земли. Перелистываешь – чем беспешнее, тем лучше – сборник Латынина и в очередной раз понимаешь: истинному поэту, как посланцу (ключарю!) Демиурга, дано впустить нас, земных и грешных, в запредельность иных миров. За то мы, повторяю, и любим так поэтическое слово, не затёртое сором и ненатурально мелодичное – за даруемую возможность сопридти в двух мирах. За литургийность. Внук священника Леонид Латынин снова и так внятно об этом напомнил.

Прямой наследник древних псалмопевцев, он утешает не расслабляя. Напротив – мобилизуя на подвиг, на крестный путь. «Узок наш путь и не терпит измены». То же пастернаковское: жизнь пройти – не поле перейти. Или лермонтовское: выхожу один я на дорогу. Но там ещё обтекаемая, убаюкивающая расплывчатость – туман, кремнистый путь, пустыня внемлет... У нас иное. Потеря становится больше, чем обретений. «Пустеют постепенно закрома, что наполнял духовный человек». Век-волкодав, ох как он стусил, изломал краски.

«Звезды на небе, под ними – дорога
Черным подобием вздувшейся вены».

Поэзии Латынина дано запечатлеть самое, может быть, непостижное – неуловимость, текучесть нашего времени, уплывающего в вечность. Хрупкость и трагизм ненадёжного времени, уплывающего то ли в рай, то ли в ад.

С виду вроде бы: просто отношения с любимыми и не очень, с близкими и чужими, с самим собой, не более других понятным, понятным. Но это не столько психология (время), сколько метафизика (вечность). Поэзия как обмен радостью от чувства наличия и того, и другого.

Не просто мудрая она, поэзия этого ладного сборника. Но соразмерно веку ещё и мужественная. Протягивающая руку помощи – чем всегда и был отличен, свидетельствую, мой былой однокурсник.

Со-ображать и со-беседовать вместе с поэтом призывает в своей конгениальной, как всегда, вступительной статье к сборнику Георгий Гачев.

Леонид Латынин. Праздник дневник. Москва, «Время», (Поэтическая библиотека), 2010, 640 стр.

«ВЛЕЧЁТ МЕНЯ СТАРИННЫЙ СЛОГ...» (БЕЛЛА АХМАДУЛИНА)

«Нас мало – нас только четверо...». Теперь уж не припомнить, кто из них, четверых, это сказал. И не придет в голову залезать по этому поводу в справочники. Потому как трое из этих четверых за минувшие полвека слишком явно поблекли. «Жизнь распахнулась» (Цветаева), читательская жизнь тоже; вся русская поэзия XX века у нас как на ладони, и слишком очевидно, что место «эстрадников» шестидесятых годов в ней где-то ближе к периферии. Попса она и в поэзии попса. Не даром Рождественский и Евтушенко более всего отпечатались в своем времени текстами песен, а Вознесенский «лёг» под Таганку, то есть предоставил вирши для самодельных песенок под гитару.

Но можно не только попу и услаждать себя голосом Тамары Гвердцели – оправдывая себя тем, что «она – совсем другое!».

Так же любима многими Белла Ахмадулина – вопреки всему, вопреки всем слабостям, срываю, просчетам: своим собственным или среды, компании, оседлавшей подмостки. Да, она бывала не чужда стратегическим расчетам успеха не хуже того же Евтушенко; да, она вкусово могла соскользнуть даже до уровня Вознесенского, любившего пощеголять метафорами типа «Чайки – это плавки Бога». (А у нее в

стихотворении, посвященном Геннадию Хазанову – что само по себе увесистый ляпсус – сказано «под Вознесенского»: «Светофоры добры, как славяне»). Да, она не брезговала щегольнуть в стихах тем, что вот, мол, небожитель, а стоит в очереди как все – «позади паренька удалого и старухи в пуховом платке». Могла, удостоив хождением в гости некоего вельможного литературоведа с его такой же начитанной и тоже склонной к снобизму женой, долго обличать их потом в поэме за то, что, гляньте, как ловко устроились в жизни: поэт страдает, а они-де наживаются на этих страданиях в окружении столового серебра, ковров и торшера. Ахматова, знавшая толк в истинной культуре и ее сложном устройстве, как мастер-часовщик в брегете, дружившая с Жирмунским, Виноградовым и Берковским, от такого виршеплетства «молодых» морщила нос, воспринимая даже фамилию Ахмадулиной как пародию на себя.

Все так, и все же, все же, все же... Ахмадулину нельзя не любить! За чистоту нежнейшего лепетанья, пусть и вычурного порой до приторности, словно напрашивающегося на пародию, но как-то таинственно защищенного от нее. За любовь – ко всем, ко всему небесному и земному. За единственную интонацию, которую ни с кем не перепутаешь. За врожденную естественность – это при всей-то вычурности – вот парадокс! Вычурным был также, к примеру, и Бальмонт, но он и жеманен, а Ахмадулина не придумывает себя, не «ломается» – было когда-то в ходу у нас такое словцо, применимое к задавакам. Она такая и есть. Такой создал ее Бог. Даровав нам в утешение. Любовь ведь можно выразить и открытками с голубками – и самую настоящую, истинную любовь, далекую от пошлости и скабрёза. «Иду – поить губами клюв птенца...». Вот именно!

О жест зимы ко мне.
холодный и прилежный

Жест, конечно же, – жест. Во всем жест. Поза. Маленькая хрупкая балерина нашей поэзии. «Всегда мила» (Вертинский). Танцует какие-то старинные менуэты – под вроде бы где-то – во сне? – уже слышанные, но и явно еще никогда не звучавшие такты. Новая, но и какая-то вечная чаровница. Может – статуэтка на комод. А может и белокрылый ангелок, склонивший беленое же чело над друзьями. Для коих какая отрада быть хранимыми – ею.

Я думаю: как я была глупа,
когда стыдилась собственного лба –
зачем он так от гения свободен?
Сегодня, став взрослее и трезвей,
хочу обедать посреди друзей –
лишь их привет мне сладок и угоден.

«А я люблю товарищей моих...». Это ее товарищество распространено на все пространство России и русской культуры. Никто из современных поэтов не посвятил столько стихотворных признаний в благодарности, нежности и любви к Учителям, предшественникам – Пушкину, Лермонтову, Тютчеву, Мандельштаму, Пастернаку, Ахматовой, Цветаевой. При этом Ахмадулина вовсе не склонна поиграть с чужими текстами, темами, интонациями, она не стилизует свой «мессидж» (как, например, Евтушенко в известном цикле о русских классиках XX века). Нет, она остается собой, это ее личное подношение – от девочки в белом школьном фартучке, «свободной от гения» – к ним, гениям, увенчанным дантовым лавровым венком. С Ахмадулиной так хорошо, потому что она, хоть и не от мира сего, но – своя и словно представительница наша в сонме тех, до которых нам, грешным, не дотянуться, как до ангела с крестом на Александрийской колонне. А она летает где-то там, с ним, с ними рядом, пусть и робея приблизиться, чтобы не сжечь себя на их небывалом огне. «Небывалая осень построила купол высокий...» (Ахматова). Да и все у них такое – небывалое. Но вот же выискался и снарядился от нас, обывателей, к ним, небывалым, посланец. С чистым горлышком скворец. Или щегол – если угоднее эта, мандельштамова, принадлежность.

... Как-то нам случилось пересечься на поэтическом фестивале в Германии, я переводил ее на сцене, потом мы много разговаривали в баре, вдохновленные рейнским. Среди прочего не удержался я – по нескромной русской привычке – и от правды-матки, поделился своим давним недоумением, вызывая на откровенность: как же, мол, Вы, вся такая хрустальная, терпите подле себя и поддерживаете в печати всем известного одного прощелыгу? Белла улынулась прямо-таки смущенно и сказала с легким, обращенным к моему неразумию укором: «Но как же иначе? Ведь он – мой товарищ».

Прозрачным крылом этой всепрощающей нежной приязни да укрыт будет всякий, кто обратится к ее стихам.

СЕРГЕЙ ЧУДАКОВ

«Другая», неофициальная, живопись эпохи застоя ныне пользуется большим спросом – за полотна Зверева и Целкова, Рабина и Шемякина на международных аукционах выкладываются миллионы.

У тоже «других», подпольных поэтов того времени резонанс несравненно меньший. Тем не менее, и они теперь на виду. Кому-то, как Пригову или Айги, удалось себя «раскрутить» после перестройки – даже и в международном масштабе; кто-то, как Кропивницкий, Алейников, Губанов, Сапгир, удостоился роскошных подарочных или академических изданий; а кто-то, как Всеволод Некрасов, Латынин, Олег Григорьев – изданий скромных, малотиражных. Хорошо, однако, что все они наконец изданы и дотошный читатель может их отыскать, чтобы самому решить, кто из них был отвергнут печатью в свое время несправедливо и глупо, а кому и поделом глухая безвестность.

Сергей Чудаков (ровесник Ахмадулиной, Чухонцева, Шпаликова, сгинувший неизвестно как в конце девяностых) принадлежит к разряду малотиражных. А ведь некогда он был фигурой легендарной – пусть и в узком кругу литературно-художественной богемы. Отдельные его строчки («Голубое озеро, красное вино...»), «Обожая Нону, я ее не трону...» и пр.) постоянно цитировались в удалых компаниях тех лет, становились своего рода фольклором – наряду со строчками Есенина или Высоцкого. Вот хоть те, почти слипшиеся от частого повторения, что так нравились Бродскому:

Пушкина играли на рояле,
Пушкина убили на дуэли...

Или:

переверните мир одной ресницей
друг сумасшедший брат мой бледнолицый

В стихах Чудакова тех лет, расхворавшихся в самиздате, то и дело возникает переключки с поэтическими кумирами интеллигентского подполья – с Мандельштамом, Цветаевой, Пастернаком, Хлебниковым, Ходасевичем, прочими мэтрами Серебряного века. Однако тон в этих пиитических беседах взят, как правило, самый ернический. Это словно бы классики, воспринятые Петром Потемкиным или Сашей Черным и переложенные на их язык. Вот, не угодно ли, Ходасевич:

Жизнь идет вытираются полта
входит август уходит июль
репетиция смертного поа
пожиранье аптечных пилюль

Или вот – Маяковский:

Миллионы
эпигонятся
Эпигоны
миллионятся
И ползет кручина-ноченька
Сквозь сопливые деньки:
Вместо флейты-позвоночника
Сплошь свистульки-позвонки

А вот Заболоцкий (напополам с Хармсом):

Шли конвойцы вчетвером,
бравые молодчики.
А в такси мосье Харон
ставил ноль на счётчике

Небольшое, на полторы сотни страниц издание (в серии «Культурный слой») – это все, что пока удалось наскрести по случайным сусекам у друзей поэта, нередко столь же безалаберных, как и сам автор. Один из этих друзей, известный литературовед и писатель Олег Михайлов написал проникновенное предисловие к этой долгожданной книге. В нем он называет своего непутевого ровесника «Русским Вийоном». Лестная и, видимо, правильная формула.

Кроме того, на обложке книги приводятся и по-своему замечательные, посвященные Чудакову стихи его почитателей из числа бывших подпольщиков, а ныне прославленных классиков. Хорошо, как все-

гда, при этом неоклассицист-модернист Бродский, воскуряющий славу собрату как «человеку мостовой»:

Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон,
тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно.

Сразу же узнаваем и концептуалист Некрасов:

Чего же ты хочешь
Это же Кочетов

А то Серёжа Чудаков
Чего же ты хочешь

Колёр локаль. М., Культурная революция, 2007.

ПАМЯТЬ О КОЖИНОВЕ

Имлийцы, бывало, чаще всего обедали в ЦДЛ. Рядом ведь: перейти только улицу.

В январе 71-го мы, там обедая, сидели за одним столом с Вадимом Кожинным, когда пришла весть о том, что погиб Николай Рубцов. Он тут же встал и, бросив салфетку, вышел из зала. Говорят, в тот же день отправился на Ярославский вокзал.

Ровно через тридцать лет, тоже в январе, не стало и его самого. На днях в ЦДЛ, отмечали сразу две его даты – восемьдесят лет по рождению и десять лет по кончине.

Удивительный получился, тёплый, «нездешний» (Цветаева) вечер. Соразмерный его пламенности. Наверняка останется в памяти у всех, кого (с превеликим трудом) вместил Малый зал. Был замечательный фильм о Кожинове – пусть и мозаика, составленная на основе любительских запечатлений, но ладно скроенная. Было трогательное вступительное слово жены – Елены Ермиловой, соратницы, о которой он говорил, что она в поэзии разбирается даже лучше, чем он. Были живейшие выступления-воспоминания ровесников и сокурсников. Блистательный ритор Пётр Палиевский, проникновенный аналитик и словесности, и соборности Сергей Бочаров, душевно щедрый мудрец Станислав Лесневский...

Никто (кроме, пожалуй, Сергея Небольсина) не говорил о Кожинове как о памятнике. Хотя фигура-то поистине монументальная. И чем дальше, тем это ясней. Ученик, душеприказчик, наследник идей Бахтина. Автор «Происхождения романа», биографии Тютчева, многих книг и статей о русской поэзии. Как ледокол, проложивший путь на стремнину Соколову, Рубцову, Тряпкину, Кузнецову – если назвать только стихотворцев высшего ранга. Опалённый болью за судьбу Отечества историк, возглавивший целое направление в огнедышащей публицистике. Вот и В. Бондаренко в «Дне литературы» глаголет: «Кожинов до сих пор выступает как координатор русского национального движения». Как ни тужатся взять на себя эту роль Лимонов или Проханов, однако им, путаникам, сие не по чину. Вождём, полководцем, нужно родиться.

Об этом, естественно, на вечере тоже шла речь. Но больше всего – о Кожинове как человеке, о вселенской отзывчивости его широкой русской души.

Не к памятнику обращена и моя о нём память. Тем более что я не был ни сподвижником его, ни паладином. В чём-то совпадали, в чём-то – не очень. Однако общее устоявшееся впечатление: зажигающей творческой энергии и – может быть, неожиданно – приязненной сердечной участливости.

Хотя долгое время он держал меня на дистанции, был колюч. В отличие от других «князей духа из ИМЛИ», как промовлено в чьей-то поэме. И Бочаров, и Палиевский, и Гачев, и Урнов встретили в своё время юного новичка куда теплее.

А Кожинов не очень-то жаловал «чужих», и видимо так, уступая штампу, меня воспринял. Занимается западной литературой, носит твидовые пиджаки в клетку, якшается с «либералами». (Столы в ресторане ЦДЛ, кто помнит, чётко делились на «наши» и «не наши».) Русские люди, как я давно заметил, в физиогномике не шибко угадчивы. Нашего брата, новгородца, скорее примут за скандинава или немца. А истинные русаки у них – сплошь, если приглядеться, мордва да татары. (Был случай у меня – не с Кожинным, правда, а с Панариным, но они схожи были во многом. На редсовете «Москвы» он как-то признался, что очень глянулась ему статья «Хайдер и Хайдеггер»: хотел бы, мол, при случае познакомиться с автором. «Нет ничего проще, – возразил ему Леонид Бородин – вот он сидит напротив Вас» – «Как, этот?» – вскричал Панарин.)

Всё в один миг изменилось, когда рухнул режим, и каждый из нас заговорил, если спросят, о том, о чём прежде говорить было не принято – во избежание... Знаменитую серию откровенных препирательств с идейными противниками в «ЛГ» открыл, помнится, сам Кожин – поединком с Сарновым. Продолжили Аннинский и Глушкова – и турнир покатился, приобретая перспективный размах. В какой-то момент работавшая тогда в «Литературке» Светлана Селиванова, редактор рубрики, каким-то непостижимым женским чутьём догадалась столкнуть лбами нас с Затонским. Без видимых вроде бы оснований: два равно востребованных германиста, обменивающиеся взаимными похвалами в печати, казалось бы: где тут почва для спора? Но к этому времени (самое начало 90-х!) уже всюду пошло размежевание бывших заединщиков и друзей, объединённых прежде неприятием целого ряда стеснений и угнетений со стороны партийно-советского чиновничьего аппарата. Спрошенные, наконец, об альтернативах, мы разошлись кардинально. Одни из нас, вроде меня, скорбели о той тысячелетней России, которую мы потеряли, другие – вроде Затонского – о том, что Россия никак не желает превращаться в Голландию, сколько нас, начиная с Петра, ни тыкают мордочкой в это блюдечко.

Газетная полоса с нашим диалогом вышла в среду, а уже в четверг Кожин подошёл ко мне в Институте и крепко, со значением пожал руку. И с тех пор – то есть все последние десять лет его жизни – уже не было никаких формальных, на бегу, «здрасьте, здрастье». Теперь уж всякий раз при встрече он останавливал меня, брал за рукав, отводил в сторонку и подолгу, не жалея времени, что-то втолковывал, внушал, рекомендовал почитать (Кара-Мурзу, например, или Кургиняна, сына нашей сотрудницы), уговаривал не держаться так уж упорно Шафаревича, читал вслух Жигулина или Казанцева, чьим стихам придавал значение чуть ли не логических доводов и доказательств. Как все трибуны, он был слегка наивен в своей вере в разного рода влияния на нас печатного или устного слова. Впрочем, находилось среди наших коллег великое множество людей, на которых влияние это и в самом деле распространялось. Да и я не уверен, что мой эстетизм (который так топорщился под натиском его идеологизма) и без его влияния приобрёл бы со временем явные константино-леонтьевские черты.

Не все его рекомендации оправдались: всё же он бывал слишком щедр в раздаче авансов. Зато был с его стороны и неоценимый подарок: ведь это он разжёл моё любопытство к поэзии Тряпкина, и когда Николай Иванович однажды в Голицыне пригласил меня заглянуть к нему вечером и послушать стихи в его исполнении, я, помня Кожинский наказ, охотно откликнулся на приглашение – и с тех пор число тот вечер среди самых дивных за всю мою жизнь.

Собственно, самое памятное в нашей жизни и складывается из таких ярких пятнышек-эпизодов. Забыть ли – Бог мой, как давно это было! – как я встретил Кожина в Доме книги на Арбате и пожаловался ему, что вот прямо сейчас какой-то бородач увёл у меня из-под носа книгу, за которой я гонюсь столько лет по букам, – «Мастерство Гоголя» Белого. И как мэтр меня успокоил: «Ничего, ничего, это Петя Паламарчук купил, он о Гоголе пишет, ему сейчас нужнее». Сам он, было видно, прочно окопался в отделе истории и на мой вопрос почему, ответил с какой-то смущённой улыбкой: «Да я, знаете, как-то вот увлёкся этим предметом, теперь, видимо, буду писать, в основном, о русской истории». Чем немало меня удивил: историю я почитал самой фантастической наукой (скорее – мифологией) и был, вероятно, недалёк от истины – если вспомнить, сколько самых нелепых легенд и слухов распространяют наши друзья-враги о нас самих, то что же думать о фигурах давно ушедших...

Или последняя наша встреча – в Переделкино. Он попросил помочь ему откликнуться на призыв «Москвы» поздравить журнал с сорокалетием: не упустить бы наиболее важные названия и имена. Я первым делом припомнил «Защиту Лужина», которую сам же впервые издал в книжном виде в России (прикрыв соломкой в сборнике «Шахматная новелла»). «Ах, да, вы ведь цените и Набокова» – отреагировал на это Кожин. Без тени презрительного осуждения, так в нашей среде распространённого, без полупрезрительной снисходительности, а с мягким, доброжелательным признанием той непреложности, что бывают и такие вот, слегка причудливые расклады в составе русского человека. А всё равно, мол, мы – русские и, как говорил Суворов: какой восторг!

ПАМЯТИ ДРУГА (ВЛАДИМИР ХАРИТОНОВ)

Владимир Харитонов (1940–2010) – переводчик от Бога (Стерн, Филдинг, Томас Вулф, Беллоу, Набоков), чудо-редактор, вездливый комментатор классики. Эпизодически – эссеист, да такой, что Алексей Зверев, работавший тогда в «Вопросах литературы», на моих глазах отчитывал за порыв неопитского ригоризма юную практикантку (уж не Татьяну ли Бек?), посягнувшую на володины архаические красоты: «Что вы, что вы, голубушка, Харитонova нельзя трогать – у него стиль!». Переполошившись так, будто правила текст не его одноклассника по филфаку МГУ, а по меньшей мере какого-нибудь академика Дживилегова.

Но вот случай, когда к профессиональным заслугам достоинство человека не сводится. Когда жизнь словно берет реванш у отражений жизни. И человек не вмещается ни в какие определения человека. Глупо ведь сказать о нашем ровеснике Приёмыхове, что он «актёр», хотя актёр-то он лучший в своём поколении. И ещё один «наш человек» Шемякин – не просто и не только художник.

Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон... Мой любимый тезис. Харитонов вторгся в мой мир как самое весомое, самое убедительное его опровержение. Он был гений – всегда уместного слова и жеста, проникнутого взрывным юмором, властного обаяния. Умевший одним словом или поднятием брови извлечь анекдотический корень из любой ситуации. Могший и без каких-либо хохм, незаметным претворением обыденности в новеллу зажечь любую компанию. Да так, что мы посреди пира устремлялись вдруг на Ваганьково чокаться с памятником Высоцкому, или неслись в Питер любоваться белыми ночами, или торили по карте дорогу в Ферапонтово.

Шестидесятниками у нас считаются воспеватели Лонжюмо и Казанского университета, да ещё псевдофилософы, метавшиеся от зияющих высот к катастрофике, а то и вовсе сводившие счёты с жизнью, потому что, сверившись с любимой марксовой догмой, разуверились в советской власти.

А реальными-то шестидесятниками были мы, поступившие в шестидесятом во студенты, только-только проводив Пастернака до гроба. То бишь, распрощавшись с иллюзиями, которыми не успели обзавестись. Дети оттепели, измладу равнодушные к любой власти, и кнута её, и прянику. Искавшие роста сил в любви, дружбе, жадном поглощении шедевров, нами же назначаемых в таковые в итоге запойного чтения. Изрядно притомившись в предшествующие десятилетия, власть тогда ослабила свои щупальца – потом хватилась, да было поздно. Чудесные, дивные ниши были уже найдены нами и даже обставлены – с виду не ахти как, но не без комфорта душевного. Да и материально интеллигентам жилось в те годы не в пример теперешнему жалкому бытию. И на богемный коньячок, и на сбор икон по северным деревням, и на горные лыжи в Цахкадзоре, и на букинистов хватало.

По внутреннему лиризму и защищённости юмором от внешних, «объективных» напастей Харитонов был «типичным героем нашего времени» – как в недавние тогда ещё школьные годы мы писали о «лишних людях». Близкие среде персонажи культовых фильмов того времени («Полёты во сне и наяву», «Осенний марафон») казались списанными с Володи, только какими-то слишком невнятными, бледноватыми по сравнению с нашим балагуром и баламутом с повадками Хэмфри Богарта или хичкокова Стюарта. А ведь простой был парень – из самой обыкновенной советской семьи. «Не в болонии», как пел Высоцкий, но лорд лордом во всём.

Кому-то, младым, но сметливо злым карьеристам мы все и тогда казались людьми ненужными, лишними. Но вот миновало полвека, и от них, нелишних, ничего не осталось: иных уж нет, а те далече. А на вечер памяти Харитонova в Овальный зал Библиотеки иностранной литературы собралось на днях более ста человек из числа бывлых лишних: один заслуженнее, именитее другого. И каждый говорил о нём как о своём лучшем друге. Герой потому и герой, что в каждом оставляет частицу себя. На всю жизнь врезываясь в самые заветные воспоминания.

Мы познакомились с ним при поступлении в аспирантуру. Взглянули друг на друга набычившись: претендовали на одно место. До петушиных боёв, однако, не дошло; профессор Самарин вовремя добыл дополнительный «целевик». Обеспечив нам мгновенное сближение и дружбу на сорок четыре года.

Очевидное «избирательное сродство» – при всей разнице темпераментов. Всегда особо сближающее совпадение вкусов, уютное обследование забегаловок, нескончаемые разговоры русских мальчигов, взгетые не только сходными взглядами и общей приязнью. Помнится, я сказал тогда одному из «наших», увлечённому своей диссертацией о Прусте: «Да ладно тебе – Пруст, Пруст... Записать бы наши разговоры с Володей Харитоновым и Наташей Старостиной, то куда бы он, твой Пруст, подевался!».

Как-то заглянул ко мне на огонёк один известный пиит-переводчик – «посражаться в шахматы»: видимо, наш общий приятель Юра Кублановский, напев про меня что-то комплиментарное, забыл сообщить, что я всё-таки кандидат в мастера по этому делу, и сражаться с выгодой для себя в системе Союза писателей мог со мной только Женя Храмов. Но уходил он не шахматной побитостью удручённый. А тем, что уж очень всё во мне невопад для него оказалось: и на немецкий-то я перевожу не кого-нибудь, а Константина Леонтьева, и статей о Личугине написал больше, чем о Битове с Ахмадулиной. «А как же вы тогда дружите с Володей Харитоновым?» – спросил он у вешалки с превеликим недоумением. Баццлла партийной организации и партийной литературы, казалось, понапрасну во время оное прививаемая, дождалась своего часа, вспыхнув ныне с остервенелой силой.

А мы дружили и дружим со «своими» вполне беспартийно. Воздавая литераторам по таланту, не конвоируя их по лагерям. Вспоминается в связи с этим один выпуклый эпизод.

В начале семидесятых было. Вышли мы из здания Энциклопедии, где Володя служил после аспирантуры редактором, и двинулись по бульвару к метро. Отыскав по пути, разумеется, заветный подвальныйчик в глубине дворов, где за небольшую кучку смятых рублей и трёшек можно было добыть по бокалу настоящего армянского коньяка. Благословенные бывали в истории Отечества времена – сказал бы, верно,

Венечка Ерофеев, двумя или тремя курсами наш старший товарищ. И так повеселев и взбодрившись, мы купили в начале бульвара свежий номер «Нового мира» и устроились на лавочке близ Чистого пруда. Володя наугад раскрыл бледно-голубую тетрадь, и взгляд его упал на текст, от которого расположенные к чуду глаза его загорелись. То были «Вологодские бухтины» Василия Белова, прочитанные мне им тут же вслух с необыкновенным артистизмом. Впрочем, слово «артистизм» тут нелепое, глупое: кто из артистов способен на адекватное чтение художественного произведения? (Недавно хранительница мурановского музея рассказала мне, как в те же, примерно, семидесятые, приезжал к ним в имение артист Михаил Казаков – читать стихи, и кто-то из внуков Тютчева, местоблюстителей, вышел к ним, молодым сотрудницам, на кухню и в сердцах воскликнул: «Убил бы гада!».) Волшебство тут достигалось тем, что было удвоено или утроено мастерством словесника: Харитонов читал так, будто он, как Гоголь, сам сочинял на ходу историю про бедолагу-колхозника и шатуна-медведя, про их внезапную, после распри, дружбу, скреплённую, спасибо сельпо, старинным русским обычаем. Текст по мифологической своей насыщенности, может быть, из ключевых во всей русской литературе. И как был вовремя спущен с небес двум юным якобы западникам, чтобы не теряли связи с тем, без чего пусто жить, – со своим, близким, родным.

Далёкие, милые были... Словно драгоценные нити, пронизывающие жизнь, чтобы оборваться так внезапно и горько. Дай Бог, чтобы не навсегда.

НОВЫЙ НИЧЕВОК, ИЛИ «НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК»

Быть бы мне убийцей
Иль вовсе кем-нибудь
Кем-нибудь с крылами
С огненным мечом
А так вымою посуду –
И снова ничего

Д.А. Пригов

В день посуду помою я трижды
Пол помою-протру повсеместно
Мира смысл и структуру я зиждю
На пустом вот казалось бы месте

Д.А. Пригов

Одна знакомая домохозяйка на вопрос, чем она занимается в жизни, отвечала: «Интересуюсь искусством».

Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) многим в жизни из области искусства поинтересовался. Сия книга в аннотации своей рекомендует его как «поэта, прозаика, художника, актёра, теоретика искусства». И не какого-нибудь там дилетанта, а классика этих дел.

Классик – тот, кто собрал в себе как в фокусе пучок интенций и тенденций времени. Так что в каком-то смысле верно.

Время такое. «Мы живём в век туфты». Это не Ханна Арендт сказала и не Сьюзен Зонтаг. А наша простая, почти советская Таня Друбич, актёрка. (Вот какие философы вырастают из бывлых нимфеток, стоит им попасть под чуткое мужское водительство.)

Я устал уже на первой строчке
Первого четверостишья.
Вот дотащился до третьей строчки,
А вот до четвертой дотащился.

Таких четверостиший было запланировано творцом чуть ли не двадцать тысяч. Или ещё больше. Так сказать, где остановит он копыта? По десять строк в день – или по сто, не помню. Сизифова работа. Думаете, тоже туфта? Ну это с точки зрения вашего здравого, то бишь профанного смысла. А человек знающий, квалифицированный, доктор наук, увидел здесь «гиперсакрализацию абсурдного и тавтологического» (Марк Липовецкий).

Их дюжины две слетелось в сборнике, таких квалифицированных. Воздухом нынче бойко торгуют – ходкий товар.

Двадцатый век, среди прочего, породил целую армию эстетиков, которых Сергей Булгаков, помнится, в «Тихих думах» своих окрестил – чур, чур меня! – адвокатами дьявола. Сейчас вот их целые толпы

со всей Европы регулярно съезжаются (слетаются на метле?) в Кассель, чтобы вторить зомбированному обывателю залежалый товар под видом «актуального искусства». Ржавые консервные банки, потёртые шины, разбитые графины, куски арматуры. Мало ли хлама, который можно выдать за шедевры в традиции шутника-шута Уорхола. Называется торжище Agenda, «опись», значит, инвентаризация. Главная звезда всякий раз – не какой-нибудь, с позволения сказать, художник, а куратор выставки-продажи. Тот, кто вырабатывает «концепт». О нём загодя голосят все западные газеты, интересующиеся искусством. Ясное дело, раз доверили вторить, значит пахан, значит гений.

Обыватель-то пуглив, как серна, знай, накрывай его сетью мудрёных словечек. А хоцца бедолаге тоже на уровне быть – «актуальным».

Иные наши – бывлые «подпольные» – тоже встроились в этот Рынок куда как успешно. Хороший, добротный пример: Илья Кабаков. Тот, что выстроил как-то посреди Вены, близ Хофбурга, на пару недель барак-вагон советско-сталинского (стал быть, гулаговского) времени: облупленный рукомоёйник, стол с клеенкой, табуретка, мусорное и «ночное» вёдра, репродуктор, по которому раз в сеанс включают песни про Сталина. Называется «Жизнь советская» или что-то в сем роде. Народ венский валом валит, как у нас в своё время на Глазунова. «Неудобно не пойти» – говорили мне заслуженные профессора и писатели. Мол, засмеют коллеги, назовут игнорантом – невеждой, по-нашему. Сила внушения, психоз-гипноз неведальке от квартиры-музея Зигмунда Фрейда.

Другой венец, гениальный прозаик Герман Брох написал когда-то об этом психозе роман под названием «Искунитель». И ещё немало было не менее убедительных описаний сей завлекательной, наподобие рулетки, игры в бисер. В одной только Германии поучаствовали Томас Манн, Герман Гессе, Ханс-Хенни Янн, Эрнст Юнгер, Арно Шмидт, Герман Казак (отец прославителя наших письменников Вольфганга). Писали, старались, предупреждали – мол, бойтесь безумия, а не то выродится род человеческий. А, может, он и рад выродиться? Назад, в пещеры?

Пригов усовершенствовал метод Кабакова – редуцируя и «сакрализуя». Как-то в Мюнстере он повёл нас, участников поэтологической конференции, на свою выставку. Главный шедевр в левом углу зала, на месте иконы, выглядел так: вверху топор, с него по обе стороны спускается рушник, внизу тазик с кровью – пардон, красной краской. Тоже про нашу советскую жизнь. Немцы внимали символу и велеречивым авторским пояснениям с важным сочувствием. И уж вовсе с полным восторгом, когда автор завыл вечером выпью на сцене, закудахтал, забился в трансе камлания. А там, где у многостаночника забрезжил смысл, ещё пуще раздалась овация одобрения. Смысл-то был тонко провокационный, слегка русо-фобский:

Конечно, русские опрятнее,
Зато татары поприятнее.

Из поэмы «Куликовская битва». Поклонники таких рафинесс найдутся всегда. Все сюда! Вот вам, концептуализм, почтеннейшая публика, на соцреализм пародия. Вы ведь любите Галкина. Правда, пародия предполагает хоть какое-то остроумие, а тут одно уныние, монотонность и скука. Не проверк карикатуры, а слегка замугнённое зеркало того же самого производственного процесса. «Друг друга отражают зеркала, взаимно искажая отраженья...» (Георгий Иванов).

С Приговым, кстати, я пересекался не раз – и всегда в Германии. Счастливая страна для тех, кто вышел на ловитву недалёких славистов. Ведь у «ищущих» немцев много прелестных качеств, потому как провинциальны. То есть одержимы вечной боязнью: как бы им не отстать. Чтоб не сказала чего княгиня Марья Алексеевна и прочие французы. Для шерамыжников рай. Кафедры славистов, знававшие во время оно Степуна и Чижевского, на рубеже новых веков на руках готовы были носить наших надувал от Айги до того же Пригова. Ребята, не раз им говорил, вы что, ошалели (Spinnen Sie wohl, Freundchen), у вас своих, что ли, не было дадаистов? Тоже ведь были выпью, кукарекали аки Швиттерс, заикались и каркали в «аудиостихах» своих вместе с Яндлем. Нешто не помните, напоминал, что самый умный, самый талантливый из них, Хуго Балль, собственно, и воздвигший их знамя на кафе «Вольтер» в Цюрихе, позабавился хепенингами пару лет да покинул своё сразу осиротевшее войско, бросив им на прощание что-то вроде «Пошугили – и будя»? И приступил к написанию серьёзных книг, оставшихся в итоге на золотой немецкой полке – одна о друге своём Германе Гессе, другая и вовсе герменевтический трактат о византийских православных святых. Кто с царём в голове, тот уж непременно прошагает от Ал. Кручёных до Флоренского Павла. А кто без оного – до сих пор воеет выпью.

Так же остались Прецедентом Кандинский, Клее, Малевич – хоть и тупиком оказалось, но впервые было свежо, любопытно. Но в миллионный-то раз тиражировать что за охота? Эксплуатировать забывчивость человека что за доблесть? Наскакивать с плевочками на кумиров что за страсть?

...Стояли мы в том же Мюнстере с Гройсом и Приговым в буфете. И попытался я, ехидный, съязвить: «Похоже, для вас – говорю – Пушкин прям хуже Сталина». Ух, как дружно и резво повернулись ко мне их головы, как грозно сверкнули очи: «И премного хуже!». Мол, не замай, не отдадим добычу. «Мне

сына содержать, он у меня учится в престижном западном университете!» – откровенно признался мне вечером за коньячком Дима Пригов (не сподобился я назвать его Дмитрием Александровичем, как он всем велел). Снова сверкнув стекловидным оком. Намекнувшим: нелёгкая это работа – участвовать в группе захвата материальных западных ценностей. А тем более возглавлять эту группу, расставлять повсюду нужных людей. «Мимо Пригова мы всё равно не проскочим», – сказали мне устроители мюнстерского фестиваля.

И ведь преуспел в намерениях своих, как видим. Продвинутый менеджер Ирина Прохорова собрала под крылом своим две дюжины экспертов с именами и степенями, дабы прославить его окончательно и бесповоротно. Кои толкуют-токуют, шагая по проволоке модных терминов и понятий, давно утверждённых обязательными коанами в их среде. Кто о «высоком пародизме» (М. Ямпольский), кто об «эстетике системной растраты» (М. Липовецкий), кто об «инсталляции словесных объектов» (Л. Зубова), кто о «мясе пространства» у Пригова (Е. Дёготь), кто о державинских корнях пиита, усмотренных в «прижизненной канонизации» (М. Майофис). И так далее, и так далее, и несть им числа.

Ведают ли, что творят? Это вопрос. Ответы гадательны. У них, игроков в бисер, свои правила-фишки, намерений не распознаешь. Всё одно, что гадать, чего больше в устроителях роковых реформ двадцатилетней давности – глупости или цинизма. Народ, по слухам, склонен думать, что Гайдар был более глуп, а Чубайс скорее подл. Но ведь народ не раз ошибался (и с партией и без неё).

Владимир Новиков, человек сторонний и знающий, полагает, что тут дело в цинизме. Так и пишет: «Репутация Пригова, его "литературная личность" – продукт коллективного бессознательного цинизма филологической тусовки, отечественной и зарубежной. Дескать, сделаем себе поэта из ничего». Похоже, прав автор «Романа с литературой».

«Позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех...».

Ну что Вы, Борис Леонидович, экий Вы человек старомодный. Не позорно, а прибыльно. В наше-то время. В век туфты.

Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007).

Сборник статей и материалов. Москва, Новое литературное обозрение, 2010.

ЗАМЕТКИ ДРУГА-ОДНОКАШНИКА¹ (САША ГУГНИН)

Стромынка – слово сокровенное для многих поколений филологов, воспитанных МГУ. Однако ж нам, в самом начале шестидесятых, повезло с нашим лицеем больше других – бесспорно. Все же оттепель. Уже не было казенного ригоризма, еще не было и не предвиделось делячества. По коридорам бывших казарм Преображенского полка бегали с горящими глазами романтики, чистые души, светлоокие посланцы бескрайних русских равнин. Коля Сарафанников из Рыбинска, Сережа Змеев с Владимирщины, Женья Симонов из Астрахани, смолянин Валера Никитин. Будущие англисты, испанисты, романисты. Сплоченные соседи по комнате, которых ныне куда как далеко развела своевольная жизнь.

В соседней с нами комнате приметной фигурой был крепкий мальчик с профилем Шиллера – и с такой же приподнятостью, открытостью, благородной осанкой и чувств и мыслей. Саша Гугнин. В общении прост и дружески светел любому, кто встретится и соприкоснется, в учебе серьезен, напорист, неистов. Характер: взял да и поменял отделение после года весьма и весьма успешной учебы. Оставил славяноведение ради германистики – как и аз многогрешный пренебрег ради нее русским отделением.

Теперь, годы и годы спустя, видно, что все, все в наших метаниях, поисках, зигзагах было не зря – разрознившиеся было интересы давно уже слились воедино и ни швов меж ними, ни противоречий.

Вот и наш Саша, ныне Александр Александрович Гугнин – признанный германист, но и славист тоже, уникальный специалист по литературе лужицких сербов, автор более четырех работ по самым разным проблемам и эпохам немецкоязычных и славянских литератур, русско-немецких, славяно-германских отношений, автор капитальных разработок по романтизму (Уланд, Жуковский), но и по жгучей, все еще не остывшей современности (Хайнер Мюллер, Фолькер Браун, Криста Вольф и другие). Автор множества переводов с немецкого и статей по истории и теории перевода. Основоположник, по сути, внимательного изучения несколько выпавшего из поля зрения предшественников жанра – баллады. Поэтическая натура, словом.

И вот спелая поэтическая жатва его – собственные стихи, среди которых отдельные – на уровне Николая Рубцова или Николая Тряпкина, лидеров наших дней. Как не порадоваться за товарища.

И как не подивиться верности давно открытого тезиса: только тот литературовед оправданно занимается своим рефлекторно-аналитическим ремеслом, кто не чужд и стихийно-волшебным музам. Как молоды мы были... Были – и есть!

¹ Опубликовано в кн.: Гугнин, А.А. Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов / Гугнин А.А. – Москва – Новополюцк, 1995. – С. 47 – 48.

Е.А. ЗАЧЕВСКИЙ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Поговорим о странностях любви

Ещё со времён античности парадигма «люблю и ненавижу» определяет строй любовной лирики, так как сущность человеческая, каким бы мощным ни было воздействие на неё достижений мировой цивилизации, остаётся в своих основных проявлениях неизменной. Любовная лирика XXI века не является исключением, что и подтверждает лирическая поэма Александра Никифорова «Пачка манчестера» с эффектным подзаголовком «Двадцать стихотворений без фильтра»², как бы приуготовляющим читателя к тому, что здесь всё будет начистоту, без утайки. Действительно, так оно и есть. Правда, открытость этой поэмы односторонняя, касающаяся самого автора, и в этом можно усмотреть дань русской литературной традиции («и дай вам бог любимой быть другим»), хотя сама поэма написана в далеко нетрадиционном стиле, и в части деликатности по отношению к ушедшей любимой поэт нет-нет да и сорвётся, назвав её «медузой, которую проще убить, чем навек расстаться», а утрата её равна брошенному возлюбленным «рваному полукеду». Когда поэт публикует свои стихи, да ещё стихи любовные, да ещё окрашенные чувством расставания, он достаточно рискует, ибо в этом случае его чувства теряют личную неприкосновенность, а полагаться на благородство читателя особо не приходится – ему только и подавай «душевный стриптиз», что, собственно, и делает поэт. Храбрый он человек, Александр Никифоров.

Заноза в сердце – вещь неприятная, и поэтому пойдёшь на всё, чтобы от неё избавиться. Каждый по-своему справляется со своей напастью. Александр Никифоров прибегнул к испытанному средству – к стихам. Это своего рода словотерапия. Человеку надо выговориться, выпустить пар. Выговориться-то он выговорится, но неприятный осадок всё же остаётся. Понимая это, Александр Никифоров пытается как-то убедить себя в неизбежности случившегося, и поэтому в его словах ощущается некая бравада, что выражается в обилии разговорной лексики («наколот», «покудова», «отсюдова», «бацать»), которая в сочетании с классическими формулами, пускай и в его собственной интерпретации, должна как-то снять накал страстей. Буквально в нескольких строках ему удалось соединить две известных фразы: Маяковского «если звёзды зажигаются, значит, кому-то это нужно» и Лотреамона «встреча на операционном столе зонтика с пишущей машинкой»:

...я наблюдал, как падает лучшая в небе стелла.
Я зажигал другую, кому-то, наверно, нужно,
чтобы она горела, пока не зевнёт фрамуга,
покудова дверь за спиной не споёт натужно
аршо лампы и чайника, песню юга [с. 507].

Этот стихотворный зачин определяет всё последующее действие и героев поэмы. Со «стеллой» всё понятно, это предмет любви поэта, хотя, вероятно, «стеллу» лучше бы представить в латинском написании Stella, тем более что в дальнейшем мы встречаем несколько иноязычных слов в оригинальном написании («got married», «I love you», «SOS»), а то народ подумает, что речь идёт о памятной стеле (кого волнует правописание). Здесь же обозначена ещё одна дама сердца поэта – «песнь юга», она же в дальнейшем «податливая южанка» с залихватским акцентом «щас я...». Сам поэт предстаёт в образе «чайника», в чём можно убедиться в страстном панегирике чайнику и его хозяину:

Чай никогда не остынет, пока есть чайник
или же горло моё, что одно и то же.
Оба свистят в квартире, оба рисуют чаек
бровями домашних и обжигает кожу.
Два неприметных никем и ничем предмета
обогреваются рядом, цenia соседство.
И если один уходит в сторону туалета,
значит, что цель оправдывает средство.
Братья по жажде, вздыхая, пускают струйки,
только покоя в лимонной ища подкове.
Если есть ручки, то значит должны быть руки.
Чай никогда не остынет. Остынет кофе [с. 510].

Что касается Маяковского и Лотреамона, то пастись в чужом огороде также не было зазорным испокон века. Интертекстуальность, модное слово, пущенное одной болгарской дамой, плохо знавшей античность и потому решившей, что это она открыла это явление, вещь вполне обычная в писательской

² Никифоров, А.А. Пачка Манчестера (двадцать стихотворений без фильтра) / А.А. Никифоров // Проблемы истории литературы. Выпуск двадцатый. – Москва – Новополюцк, 2008. – С. 507 – 513.

практике, но в данном случае не очень оправданная, хотя и не без посылки. Надо полагать, поэт хочет этим сказать, что дальше будут полыхать пожары души, однако пожары эти носят характер бытовых неурядиц, которые в силу неизменной повторяемости – отсюда и камелёк едва теплится – не вызывают особых нареканий поэта. Но сейчас, когда на сердце чёрт знает что творится, и эта бытовая малость вызывает раздражение. И тогда в ход идут гневные филиппики по этому поводу, а, в сущности, любовная обида выражена не напрямую. Александр Никифоров умеет выжимать из повседневной мелкоты образные приметы, которые могут неожиданно засверкать как драгоценные камни, хотя и не очень хорошо обработанные, вроде этих строк:

Но глаз не обманешь, и ниточка капилляра,
лопнувши, сводит с ума экватор глазного шара.
Так появляются меридианы, широты, место
покорённого веком зрачка – серого Эвереста,
что устремляется в небо взглянуть воочью,
как там темнеет и часто – не только ночью.
Так появляется капля (откуда-то из-под брови),
влага без колера, капля бесцветной крови,
что позволяет мне лицезреть одинокий вид на
жизнь, что менее вероятно, более – очевидна [с. 513].

По крайней мере, чувствуется, что направление избрано правильное, и нужно только совершенствовать найденный метод. Самоирония во многом определяет тональность поэмы Александра Никифорова, и хорошо, что сожалательная часть лишена каких-то конкретных обид. О таких тонких вещах, как раненые чувства, лучше говорить обиняками. Словами, далёкими от любовной конкретики, потому что от этого суть высказывания становится более пронзительной. Ведь дело не в том, чтобы вызвать сочувствие страдающему человеку, выражение которого может принимать самые необычные формы, отчего само страдание становится более воспринимаемым и понятным вообще, а не в его частностях. Другое дело, что эти частности замещаются бытовой предметностью далеко не поэтического свойства, вроде таких строк: «Не стыдно снимать трусы в присутствии беспорядка, // нюхать носки» [с. 510]. Или: «Вновь зажигаешь плиту (некого больше), в помощь // ставишь свой чайник с евонным бурлящим стоном. // Ложкой взболтнув, старой заваркой поишь // сердце без сахара, но – с лимоном» [с. 512]. Жёсткий бытовизм иносказательно передаёт состояние человека, находящегося в полнейшем раздоре чувств. Отсюда оборванность фразы, недоговорённость, обилие повисших посылок, смысл которых не всегда удаётся понять, более того, даже вызывает некоторое раздражение в силу непривычных сочетаний, находящихся на грани стилистической небрежности, а то и просто безграмотности. По крайней мере, сложно определить, что имел в виду поэт, говоря о мести времени, которое «мстя по дороге (в сердце и ниже твоём) прохожому» [с. 509]. Бог с ним с прохожим, но как это время разделяется с любимой? Сердцу мстить можно, а вот «ниже твоёму» – чему «ниже», чему «твоёму»? Анатомические нескладушки ощущаются и в таких строках: «Я не терял надежду и прочие части тела, // особенно те, с которыми не был дружен» [с. 513]. В том, что с частями тела у поэта всё в порядке, я лично смог убедиться, однако «надежду», которую он считает составной частью своего телосложения, я не смог обнаружить в силу того, что видел Александра Никифорова только одетым. Поэты люди особенные, наверное, мать-природа наделила их и такой частью тела, но местонахождение её современной науке неизвестно, а сам он прячет её от дурного глаза. Я так думаю, что в момент написания этих строк птеродактиль, превратившийся по воле Александра Никифорова из голубя в это доисторическое чудовище, «какнул не только на Дарвина», как об этом сообщается в стихотворении, но и на самого поэта, что и привело к созданию таких заумных строк.

Александр Никифоров достаточно вольно обращается с некоторыми известными вещами, наделяя их другими качествами. Так, сердечная мышца превращается в «сердечную мышшь», и в этом есть определённый смысл, несмотря на явную нелепицу, ибо сердечная боль воспринимается поэтом как некий надоедливый скрип, постоянный шорох в груди, который нужно как-то утихомиривать, свести на нет. Отсюда возникает образ мыши, удовольствовавшейся кусочком сыра, и сыр этот – надежда, не покидающая поэта в тяжкую минуту [с. 513].

В принципе в поэме Александра Никифорова всё узнаваемо, только эта узнаваемость затруднена смещением понятий и обилием намеренных нарушений фразеологических словосочетаний, смешением их составных частей, когда фразеологический оборот разлагается на составные части, каждая из которых начинает жить самостоятельной жизнью, вступая в связи с такими же отдельными частями других фразеологических оборотов, что создаёт новые необычные словосочетания.

Всё это можно назвать попыткой разобраться с собой и с поэзией на свой лад. В заключительных строках своей поэмы Александр Никифоров, сравнивая себя с золотым руном, которого, надо полагать, потомки будут когда-нибудь домогаться, обращается сам к себе с призывом: «Думай о золоте строчек,

руне, судьбе – // без шерсти ещё – но уже барана» [с. 514]. Последнее утверждение свидетельствует о намерении поэта положить свою жизнь на алтарь поэзии ради того, чтобы благородная «шерсть» его стихов согревала души потомков и звала их приобщиться к высокому искусству.

Трудно сказать, как будут обстоять дела с выработкой поэтической шерсти в далёком будущем. Однако новая подборка стихов Александра Никифорова «Забывтая колыбельная»³ говорит о том, что определённые подвижки в технологии обработки данного продукта имеются на лицо. В тематическом отношении эти стихи всё о том же, о происшедшем расставании, однако тональность их на порядок ниже прежних. Дело сделано, потерянного не вернуть, и теперь остаётся лишь одно – зализывать раны, сиречь петь колыбельные себе любимому и несостоявшемуся счастью. В стилистическом отношении стихи Александра Никифорова претерпели известные изменения, при этом в лучшую сторону. Меньше истерики, больше размышления, меньше языковых несуразностей, объяснимых шоковым состоянием покинутого, больше языковых находок, хотя рецидивы прошлого иногда дают знать о себе.

Размышления своеобразные, в папиросном дыму, потому что всё *to end in smoke*, отчего это всё воспринимается не так остро, с некоей элегической грустью, да и сам автор признаётся в стихотворении «Smoke ship», что он «озабочен обликом // или же облаком» [с. 1], то есть неким фантомом любви, о котором и «вспомнить нечего» [с. 2]. Отсюда возникают приземлённые и даже обидные суждения о прежних любовных отношениях: «Без тебя и меня обойдётся труба фабричная» [с. 2]. Мол, они настолько были нестojащим занятием, что даже труба фабричная проигнорировала их. Хотя какое ей дело до любовных страданий? Она по определению не способна сострадать, даже если у её подножья и происходили тайные свидания поэта с его дамой сердца.

Здесь что-то не так. Не зря Минздрав предупреждает, что курение опасно для жизни. Чрезмерное курение опасно и для поэзии, в чём можно убедиться, ознакомившись с рассуждениями Александра Никифорова о том, что «возможности смыться [от памяти – Е. 3.] отдалены», как всякие там Джомолунгмы и прочие недосыгаемые страны. В качестве предела этой недосыгаемости выступает гипофиз, и здесь возникает страшное сомнение – а не травку ли курил поэт, ибо нынешний табак в силу своей слабой кондиции не способствует залёту поэтической фантазии в неизведанные дали:

Не говоря о гипофизе. Мозжечок
так недоступен, что глаз пытается
обернуться вовнутрь и, на бочок
уложив всё тело, стерев со щёк,
погрузиться в то, чем Фрейд до сих пор питается [с. 3].

В этих строках всё загадка: и то, как произошёл заворот глаза вовнутрь, и кто кого положил на бочок – глаз или поэт, и что при этом было стёрто со щёк, и, наконец, радостное сообщение с того света – Фрейд-то оказывается и в могиле не червей питает, а сам чем-то питается, ибо Фрейд живее всех живых. Здесь надо немного передохнуть, потому что потом произойдёт нечто такое, что начинаешь беспокоиться за поэта, да на всякий случай и за себя:

... Слаще всех
попытка вкусить от глазного яблока
с древа сознания. Первый грех
Остаётся за мною [с. 3].

Само по себе обыгрывание библейской мудрости любопытно, но как далеко шагнула эволюция человека! Прародительница питалась лишь фруктами, и то сколько бед накликала на человечество, хорошо хоть оно сохранилось как вид, а Александр Никифоров желает вкусить человечинки, так, смотришь, и планета обезлюдится.

Конечно, стремление поэта к необычным формам, различным аллюзиям говорит о наличии таланта, о способности находить необычные связи, но при этом не надо забывать и о смысле, ибо в данном случае он витает где-то над вершинами Джомолунгмы, если его не затянуло в «чёрную дыру» Вселенной. Ассоциативный ход рассуждений Александра Никифорова разорван, фрагментарен, это особенно заметно в одноименном стихотворении, но из кубиков не складывается внятная картина. Стремление создать необычный образ оборачивается невнятицей, которая, может быть, и понятна автору, но читателя оставляет в недоумении. Герметичная поэзия – довольно опасный способ общения с читателем, ибо он волен истолковывать её, исходя из своего видения текста, которое не всегда совпадает с авторской мыслью.

Куда большей открытостью обладает стихотворение «Забывтая колыбельная», давшая название всему циклу стихов. Здесь много неплохих находок, вроде «стихотворений», когда перестановка одной

³ Цикл «Забывтая колыбельная» еще не опубликован.

буквы передаёт общий настрой всего цикла, ибо речь идёт об одном и том же – о случившемся расставании, и о способе выражения этого события; или такая фраза: «неприкрытой нежностью из конверта – // воспоминанье», в которой ощущается огромное половодье чувств; или такие строки, как «Можно открыть фрамугу, взглянуть воочью, // как расстояние в три с небольшим километра // огромно ночью», в которых пронзительно звучит мысль о предельной невозможности возврата к прошлому. И поэтому «Звёзд теперь меньше на небе, чем звёзд повисших // на фонарных столбах», и поэтому любимый всеми поэтами образ выступает в неприглядном виде – «месяц своим перекошенным сонным веком», и поэтому, наконец, поэт так дорожит каждым мигом своего прежнего счастья: «Оттого ли пытаемся в сумерки наших встреч // спрятать всё то, что могли сберечь?».

Это всё мимолётности, наплывы, проблески, спонтанно возникающие и также исчезающие. Из них возникает некая история любви, которая никогда не закончится несмотря на реальные приметы конца. Неотвратимость прежнего чувства будет ещё долго питать поэзию Александра Никифорова, и здесь уж ничего не поделаешь. Но эта же неотвратимость придаст ему, будем надеяться, новые формы и новое дыхание.

В поэзии любой читатель является своеобразным соперником поэта, ища и находя в его стихах отзвуки собственной жизни, как бы они ни были далеки от авторской мысли. В этом смысле мои рассуждения о стихах Александра Никифорова не есть истина в последней инстанции. Варианты возможны.

ПЯТРО ВАСЮЧЭНКА (МІНСК)

ДЗЯЦІНСТВА НА РУІНАХ

Эсэ

Ахвярую Аляксандру Аляксандравічу Гугніну

Полацкая антычнасць

Дзяцінства як дзяцінства: гульні, футбол, рыбалка...

Але раптам ва ўспамінах прамільгне штось дзіўнае, вусцішнае, бы ў раманах Стывена Кінга, і тады разумееш: дзяцінства, праведзенае ў старадаўнім горадзе, – гэта штось адметнае.

Я не быў у Грэцыі, але прачытаў мноства кніг пра гісторыю, геаграфію і міфалогію гэтай краіны, калі мерыўся напісаць раман-бурлеску «Дванаццаць подзвігаў Геракла».

(Вобраз антычнага героя быў мне блізка яшчэ і таму, што мяне ў дзяцінстве часам называлі «Геракл», дадаючы: «у высушаным выглядзе».)

Не сумняваюся, што дзяцінства юных грэкаў адбываецца гэтак сама, як і маё, сярод руінаў Полацкай Антычнасці.

Што пабачыў Байран, калі наведваў Грэцыю? Ён знайшоў сляды пагаслай цывілізацыі, руіны, парэшткі калонаў, парослыя плюшчам, старыя, у барознах-зморшчынах горы, статкі козаў на пагорках, там, дзе калісь блукалі сатыры і фаўны. Пастухоў, што размаўлялі на гаворцы, далёкай аж спеўнай мовы Гамэра. Байрана злавала апатыя новых грэкаў, што прызвычаліся да турэцкай няволі. І ён падбухторваў іх да супраціву радкамі паэмы «Гяур».

Прыблізна такім пабачыў Полацка і яго жыхароў на пачатку мінулага стагоддзя пісьменнік Вацлаў Ластоўскі, калі напісаў апавяданне «Прывід».

Храмы, якія закрываў Час. Некаторыя з іх ацалелі, іншыя ж сталі руінамі... Зялёныя пагоркі, козы на іхніх схілах. Людзі – нашчадкі крывічоў, што забыліся на мову продкаў, на іх таямніцы і рэліквіі. Вось ён, герой апавядання, палачанін Ігнат, ляжыць сабе на печы, чухае спіну і слухае тое, што яму кажа пра згубленую славу продкаў угнеўленая язычніцкая багіня.

Маё дзяцінства прыпала на постіндустрыяльную эпоху, але што памянjalі ў жыцці стомленай цывілізацыі розныя там аўтамабілі ды тэлевізары? Полацкія руіны, пагоркі з козамі засталіся тымі ж, што і за часамі Ластоўскага.

Полацкая даўніна была для нас такой самай звычайнай, як і старая ліпа, пашчапаная маланкай.

Але мінулае прарастала праз маё дзяцінства, як трава праз асфальт.

Таямнічы востраў

На старадаўняй карце Полацка бачу аб'екты, якія Час захаваў для мяне мала кранутымі. Сафійскі сабор, Спаса-Еўфрасінеўская царква, Верхні і Ніжні замкі і выспа пасярод ракі Палаты.

На востраў можна было прайсці па кладцы, але мне не падабаўся гэты шлях. Страшыла бурлівая, пенная вада ўнізе, вір, у якім, па чутках, жылі хіжыя ракі-люджаэры і пільнавала сваіх ахвяраў русалка з зялёнымі валасамі і вачыма.

Я прабіраўся на востраў цераз брод, па лагоднай, цёплай затоцы, у якой плавалі студзяністыя камячкі жабурыння.

Надышоў час, калі гэтая выспа ператварылася ў «Таямнічы востраў» Жуля Верна.

У эпоху Калі-камп'ютараў-яшчэ-не было мы ўсе жылі ў магічным коле Полацкай Бібліятэкі, што знікла невядома калі і куды, і гульні нашыя былі з кніг. Цяпер такіх гульняў не бывае.

Мой брат быў інжынерам Сайрасам Смітам, сусед Дзіма – мараком Пенкрафам, сябра Вова – журналістам Гедэонам Спілетам, а я, дзеля любові да ўсяго жывога, юным натуралістам Гербертам.

Кепска памятаю, чым тая гульня скончылася, але гэта было нашмат цікавей, чым сучасныя камп'ютарныя забаўкі.

Другой кніжнай гульнёй была «Сабака Баскервіліяў». Сабаку прадстаўляў Славік, якога пасадзілі ў яміну на лузе, закідаўшы травой і галлём. З-пад зеляніны вытыркаўся Славікаў азадак, які паводле дзіўнай логікі і сімвалізаваў страшнага сабаку. Мэтай гульні было напалохаць маленькага Ігарка, які прасіў паказаць яму Бабайку. «Што тая Бабайка, – казалі яму, – сабака Баскервіліяў куды страшнейшая». Але Ігарок чамусьці не спалохаўся і нават аперазаў «сабаку» дрынам.

Мы гулялі па чужых кнігах, але ў нашыя гульні з неабходнасцю пранікала сваё, без чаго маё дзяцінства не склалася б.

Мы ведалі, што мы не «ребята», не «хлопцы», а полацкія «мальцы», а мальцы – гэта штось такое, чаго больш няма нідзе на планеце Зямля.

Беларускую мову (полацкую гаворку) я слухаў на рынку. І сёння гэтая мова льецца з вуснаў жанчын, якія гандлююць непаўторным полацкім клінковым сырам, роўнага якому таксама няма нідзе на планеце Зямля.

Аднойчы мы ўсе сталі шукальнікамі скарбу. Жыць у Полацку і не шукаць скарб (хаця б раз у жыцці) немагчыма. Бо яго ўвесь час знаходзяць. Памятаю, як тата ўпарадкоўваў скляпенне ў доме. Жалеза дзыггнула аб жалеза... Шкада, што стары заржавелы чыгун быў пусты. Ды мы з братам не гублялі надзеі і шукалі скарб то пад старым ясенем, то ў зарасніку жоўтай акацыі. Наш дом месціўся на тэрыторыі былога манастырскага саду, і брат лічыў такія пошукі перспектыўнымі.

Лабірынт вачыма палачаніна

Як і кожны полацкі малец, я ўдзельнічаў у пошуку Полацкага Лабірынту.

Скептыкі па-ранейшаму не вераць, што Полацкі Лабірынт існуе. Ім мала сведчанняў летапісцаў, гісторыкаў, археолагаў. Мала фактаў з жыцця.

Нехта пабываў у Лабірынце і пераканаўся, што ў яго былі папярэднікі. Напрыклад, юныя следapyты з кадэцкага корпусу ў пазамінулым стагоддзі. Яны пакінулі на сценах свае пісьмёны, няцяжка здагадацца якога зместу. Пасля іх у Лабірынце пабываў шмат хто – адны прайшлі пад зямлёю да Дзвіны і ўперліся ў завалы, а хацелі дабрацца да Кіева. Іншыя зусім страціліся.

Я ў дзяцінстве, раскрывшы рот, слухаў гісторыю пра двух дзетак, браціка і сястрычку, зніклых у Полацкім Лабірынце.

Паважныя навукоўцы пацвярджаюць, што Лабірынт ёсць, але гэта насамрэч дрынажная сістэма.

Мы, полацкія мальцы, верылі ў існаванне падземнай галерэі, якая злучае Спаса-Еўфрасіннеўскую царкву і Сафійскі сабор.

Мы былі перакананыя, што адзін з уваходаў схаваны ў руінах цёплай царквы, пад заваламі цэгля, шкла і друзу.

Калі б нам і ўдалося разабраць тыя завалы ды ўвайсці ў Лабірынт, там нас падпільноўваў бы Жалезны Рыцар. Пачуўшы нашыя крокі, ён выйшаў бы з цемры і сталёвым мячом назаўсёды адрэзаў бы дарогу да дзённага святла, ракі, печуры, футбольнага поля.

Другі ўваход размяшчаўся ў сутарэннях Крыжаўзвіжанскай царквы, тады змрочнай, апаленай маланкай, якую кінуў святы Ілля. За амбарным замком, які навесіў на дзверы вартаўнік Трахімчык, жылі не чарты, а вушастыя стварэнні, з чуйнымі вусікамі і чырвонымі, як і ў іхняга ўладара, вочкамі. Трусікі – імя ім было легіён. Яны бегалі па сутарэнні, хіжыя ды галодныя, бы шакалы, з драпежніцкім піскатам. Вартаўнік ссякаў для іх цэлыя дрэўцы і кідаў у вушастую зграю, і праз хвіліну ад ствалоў, галля і лісця заставалася пацяруха. Тое ж самае магло здарыцца і з намі, калі б мы патрапілі на зубы той галоднай зграі.

Так ляснула адно з грандыёзных адкрыццяў мінулага стагоддзя.

Тады мы яшчэ не читалі Ластоўскага, які сакралізаваў легенду пра Лабірынт і звязаў яе з лёсам каласальнай Полацкай Бібліятэкі.

Неаднойчы даводзілася мне чуць пра тое, што Полацкі Лабірынт адшукаўся. Мне давалося гутарыць з братамі Бухавецкімі, якія праніклі ў сутарэнне падчас рэстаўрацыі кадэцкага корпусу. Адзін з іх, Андрэй, прыгавдаў, як з пралому паваліла пара, нібыта памяшканне было герметычна закаркаванае.

Паветра стаяла цяжкае. Ішоў з ліхтаром у руках, размотваў шнур, пакуль брат чакаў каля пралому. Здымкі атрымаліся кепскія – бляклыя, размывістыя. Рухаўся, пакуль галерэя не ператварылася ў залітую вадой шахту. Падобна да таго, што ў сутарэнні браты пабачылі такое, чаго не хацелі ўзгадваць. Ні станоўчых эмоцыяў, ні здароўя ім гэтае падарожжа не прынесла. А ўваход у Лабірынт яны надзейна замуравалі.

Я не раю шукаць уваход у Лабірынт дзеля забаўкі ці вострых уражанняў, хаця падазраю, што рана або позна гэтая падзея паўторыцца, і першаадкрывальнікамі будуць не археолагі, а дзеці.

І яшчэ я думаю пра тое, што мы, полацкія дзеці, застаемся дзецьмі Полацкага Лабірынту, які нейкай магічнай сілай вяртае нас на радзіму, куды б лёс нас ні закінуў. Як гэта адбылося з Усяславам Полацкім.

Ад вайны да міру

Ці гулялі мы ў вайну? Пэўна. Але мяне такія гульні не вабілі. Ніколі я не квапіўся на пасаду камандзіра, а гуляў ролю ад’ютанта або разведчыка.

Думаю, што Полацк наталіўся войнамі. Мой горад хто толькі не штурмаваў – шведы, французы, немцы, Іван IV і Пётр I, ды кожны заваёўнік заклікаў, каб яго любілі, а Полацк палягаў у руінах, і зямля полацкая набрыньвала крывёю, як пісаў Дастаеўскі, ад кары да самага ядра. І палачанін міжволі ўзрошчваў у сабе абыякавасць да новага, нічым не лепшага заваёўніка.

Мост праз Палату, што веў да вала Івана Жахлівага, называлі Чырвоным. Падчас бітвы там змешвалася французская і славянская кроў. Паводле іроніі лёсу, адзін час ён быў пафарбаваны чырвонай фарбай. І я наўна лічыў гэтую фарбу кроўю.

Я адваяваўся. Маёй першай і апошняй бойкай было сутыкненне з Сярогам (калі мне было шэсць гадоў). Бітва была кароткая, бо я пацэліў Сярогу кулаком у нос. Ніколі не забыцца мне эфекту покнутага памідора. «Малайчына, добра пацэліў, прамой наводкай», – хвалілі мяне сябры. Але ў мяне з тае пары выспела агіда да кровапраліцця.

Я часцяком сядзеў каля ганку і спакойна назіраў, як па вулцы прабягаюць дзеці з каламі і жалезнымі прутамі ў руках. Гэта слабацкія (з-за рэчкі) пагналі гарадскіх. Пабеглі ў адваротны бок... Гэта ўжо гарадскія пагналі слабацкіх. І гарадскія, і слабацкія падпільноўвалі «караедаў» – студэнтаў ляснога тэхнікума. Я лічыў гэта ганебным, бо тата і мама працавалі ў «караедні».

Па вечарах па вуліцы з ваяўнічай назвай Фрунзэ ішла чарада, несучы цішу і мір. Багамольцы, пераважна жанчыны сталага веку, ішлі на вячэрню ў храм Еўфрасінні Полацкай. Мая абыякавасць змянялася трывогай і пытаньнямі. Якая праўда, недаступная мне, вядомая ім?

Сёння, калі я іду па параду, падтрымку, дапамогу да святой Еўфрасінні, мне згадваюцца тыя часы, калі на тэрыторыі манастыра панавала, як казаў адзін бацюшка, «мерзосьць запустения». Стаяў апалены ўдарам маланкі Крыжаўзвіжанскі храм. Манахіняў перавезлі ў Жыровіцу, пад Слонім. Цёплая царква палягала ў руінах. Вуліца майго дзяцінства, цяпер перайменаваная ў гонар святой, не была запоўненая экскурсійнымі аўтобусамі. Але дух Полацкай цывілізацыі жыў, хоць і драмаў.

БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ А.А. ГУГНИНА

I. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И КРИТИКА

1970

1. Раннее творчество Л. Уланда и немецкий романтизм (тезисы доклада) // Студенты Москвы – науке, культуре, производству. – М., 1970. – С. 114 – 115.

1971

2. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1971. – № 5. – С. 91 – 93. – Рец. на кн.: *Werner, H.-G.* Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815 bis 1840 / H.-G. Werner. – В.: Akademie – Verlag, 1969.
3. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1971. – № 5. – С. 93 – 96. – Рец. на кн.: *Büttner, W.* Georg Gerwegh – ein Sänger des Proletariats. Der Weg eines bürgerlich-demokratischen Poeten zum Streiter für die Arbeiterbewegung / W. Büttner. – В.: Akademie – Verlag, 1970.
4. Проблемы литературы (Отчет о конференции в МГУ) // Вопросы литературы. – М., 1971. – № 6. – С. 249 – 250.

1972

5. Heinrich Heine (Zum 175. Geburtstag) // Иностранные языки в школе. – М., 1972. – № 6. – С. 122 – 125.
6. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1972 – № 1. – С. 92 – 95. – Рец. на кн.: *Frühes deutsches Arbeitertheater 1847 – 1918. Eine Dokumentation von Fridrich Knilli und Ursula Münchow.* – В.: Akademie – Verlag, 1970.
7. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1972. – № 3. – С. 92 – 94. – Рец. на кн.: *Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.* – Bd. II. – Th. 1. Von 1789 bis zur Gegenwart. – В.: Volk und Wissen, 1971.

1973

8. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1973. – № 3. – С. 124 – 128. – Рец. на кн.: *Reinhold, U.* Antihumanismus in der westdeutschen Literatur. Situation und Alternative / U. Reinhold. – В.: Dietz Verlag, 1971; *Plavius, H.* «Zwischen Protest und Anpassung». Westdeutsche Literatur. Theorie-Funktion / H. Plavius. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1971.
9. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1973. – № 3. – С. 28 – 30. – Рец. на кн.: *Seeger, B.* Vater Batti singt wieder. Roman / B. Seeger. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1972.
10. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1973. – № 5 – 6. – С. 64 – 66. – Рец. на кн.: *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik. 1945 – 1968.* – Bd. 1 – 2. – В.: Henschelverlag, 1972.
11. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1973. – № 5 – 6. – С. 66 – 68. – Рец. на кн.: *Frühes Leipziger Arbeitertheater. Friedrich Bosse* / Hrsg. von Gustav Schröder. – В.: Akademie – Verlag, 1972.
12. Конференция по проблемам современной зарубежной литературы // Филологические науки. – М., 1973. – № 5. – С. 93 – 95.
13. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1973. – № 1. – Реф. кн.: *Michael, W.F.* Das deutsche Drama des Mittelalters / W.F. Michael. – В.: New York, 1971.
14. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1973. – № 1. – Реф. кн.: *Reinhold, U.* Antihumanismus in der westdeutschen Literatur / U. Reinhold. – В.: 1971; *Plavius, H.* «Zwischen Protest und Anpassung» / H. Plavius. – Halle (Saale), 1971.

1974

15. Johann Wolfgang Goethe (Zum 225. Geburtstag) // Иностранные языки в школе. – М., 1974. – № 4. – С. 118 – 122.

16. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1974. – № 1. – С. 100–101. – Рец. на кн.: *Begegnung und Bündnis. Sowjetische und deutsche Literatur. Historische und theoretische Aspekte ihrer Beziehungen* / Hrsg. von G. Ziegenggeist. – В.: Akademie – Verlag, 1972.
17. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1974. – № 2. – С. 10–12. – Рец. на кн.: *Handke, P. Der Kurze Brief zum langen Abschied* / P. Handke. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1972.
18. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 4. – С. 64–70. – Реф. кн.: *Storz, G. Klassik und Romantik. Eine stilgeschichtliche Darstellung* / G. Storz. – Mannheim – Wien – Zürich, 1972.
19. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 1. – С. 179–182. – Реф. кн.: *Bernhard, H.J. Hesse-Pflege und Hesse-Kult* / H.J. Bernhard // *Neue deutsche Literatur*. – В., 1973. – № 1.
20. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 2. – С. 188–191. – Реф. кн.: *Erlach, D. Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler. Dissertation. (Uppsala)* / D. Erlach. – Düsseldorf, 1973.
21. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1972. – № 2. – С. 167–170. – Реф. кн.: *Begegnung und Bündnis. Sowjetische und deutsche Literatur*. – В., 1972.
22. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 2. – С. 128–130. – Реф. кн.: *Dedner, B. Vom Schäferleben zur Agrarwirtschaft. Poesie und Ideologie des «Landlebens» in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts* / B. Dedner // *Jahrbuch 1972 der Jean Paul Gesellschaft*.
23. Тривиальная литература в критике ФРГ // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 1. – С. 158–162. – (Обзор): *Zimmermann, H.D. Das Vorurteil über die Trivilliteratur, das ein Vorurteil über die Literatur ist* / H.D. Zimmermann. – «Akzente», 1972. – Heft 5; *Schultz-Gerstein, Ch. Das Interesse an der Trivilliteratur* / Ch. Schultz-Gerstein. – «Akzente», 1972. – Heft 5.
24. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 3. – С. 197–199. – Реф. кн.: *Hofmann, T. Der ewige deutsche Landser oder Helden unserer Jugendliteratur* / T. Hofmann. – «Kürbiskern», 1974. – № 1.
25. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1974. – № 3. – С. 150–153. – Реф. кн.: *Gelldrich, H. Heine und spanisch-amerikanische Modernismo* / H. Gelldrich. – Bern und Frankfurt, 1971.

1975

26. «Швабская школа» и Л. Уланд в оценке Генриха Гейне // Вестник МГУ. Филология. – М., 1975. – № 6. – С. 42–49.
27. Хандке П. // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1975. – Т. 8. – С. 209.
28. Херцфельде В. // Там же. – С. 270.
29. Цшокке Г. // Там же. – С. 407.
30. Штельцхамер Ф. // Там же. – С. 796.
31. Эберс Г. // Там же. – С. 825.
32. [Рецензия] // Филологические науки. – М., 1975. – № 6. – С. 119–120. – Рец. на кн.: *Angres, D. Die Beziehungen Lunačarskijs zur deutschen Literatur* / D. Angres. – В.: Akademie – Verlag, 1970.
33. Обсуждение итогов литературного года (Отчет о конференции в МГУ) // Вестник МГУ. Филология. – М., 1975. – № 4. – С. 88–93.
34. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1975. – № 4. – С. 143–151. – Реф. кн.: *Froeschle, M. Ludwig Uhland und die Romantik* / M. Froeschle. – Köln, 1973.
35. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Филологические науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1975. – № 4. – С. 260–264. – Реф. кн.: *Rönisch, S. Zum Spätwerk Louis Fürnbergs* / S. Rönisch // *Weimarer Beiträge*. – В. – Weimar, 1975. – № 1.
36. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1975. – № 3. – С. 224–227. – Реф. кн.: *Berger, Ch. Prosa meiner Banknachbarn. Entwicklungstendenzen in der Prosa jungerer Autoren* / Ch. Berger // *Neue deutsche Literatur*. – В., 1974. – № 9.
37. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1975. – № 3. – С. 275–278. – Реф. кн.: *Molzan, A. Der grosse Gegenstand. Klopstock-Tradition in der sozialistischen Lyrik der DDR* / A. Molzan // *Neue deutsche Literatur*. – В., 1974. – № 1.

38. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1975. – № 2. – С. 181 – 186. – Реф. кн.: *Albrecht, M. von. Goethe und das Volkslied / M. von Albrecht.* – Darmstadt, 1972.
39. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. М.: ИНИОН АН СССР, 1975. – № 2. – С. 132 – 138. – Реф. кн.: *Laws, G. Malcolm. British literary Ballad. A study in Poetic Imitation / G. Laws.* – London and Amsterdam, 1972.
40. Рефиш Х.Й. // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М., 1975. – Т. 22. – С. 152.
41. Рихтер Г.В. // Там же. – С. 413 – 414.

1976

42. Основные этапы развития поэзии Л. Уланда: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.03. – М., 1976. – 30 с.
43. О понятии «швабская школа» в немецком романтизме (Памяти Р.М. Самарина, учителя) // Филологические науки. – М., 1976. – № 4. – С. 93 – 100.
44. [Рецензия] // Литературное обозрение. – М., 1976. – № 9. – Рец. на кн.: *Обрести человека. Повести и рассказы писателей ГДР.*
45. *Entdeckung eines Menschen // Sowjetliteratur.* – М., 1976. – № 12. – S. 150 – 153.
46. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1976. – № 3. – С. 121 – 123. – Рец. на кн.: *Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk / Hrsg. von G. Schneider.* – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1974; *Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren / Hrsg. von A. Löffler.* – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1974.
47. Стефан Хермлин // Иностранная литература. – М., 1976. – № 9. – С. 254 – 255.
48. Германисты берлинского университета им. Гумбольдта в МГУ (Г.Д. Данке и Ева Кауфман) // Вестник МГУ. Филология. – М., 1976. – № 5. – С. 77 – 79.
49. [Реферат] // Общественные науки в СССР. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 2. – Реф. кн.: *Дмитриев, А.С. Проблемы иенского романтизма / А.С. Дмитриев.* – М.: МГУ, 1975.
50. [Рецензия] // Современные зарубежные исследования по романтизму. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – С. 37 – 46. – Рец. на кн.: *Schillemeit, J. Bonaventura. Der Verfasser der «Nachtwachen» / J. Schillemeit.* – München: Beck, 1973.
51. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 1. – С. 126 – 132. – Реф. кн.: *Krabiel, K.-D. Tradition und Bewegung. Zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs / K.-D. Krabiel.* – Stuttgart, 1973.
52. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 1. – С. 231 – 232. – Реф. кн.: *Schaumann, G. Reichtum und Vielfalt sowjetischer Literatur / G. Schaumann // Neues Deutschland.* – В., 1975. – 13. Juni.
53. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 2. – С. 84 – 88. – Реф. кн.: *Träger, K. Ursprünge und Stellung der Romantik / K. Träger // Weimarer Beiträge.* – В., 1975. – Jg. 21. – № 2. – S. 37 – 73.
54. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 2. – С. 132 – 137. – Реф. кн.: *Harich, W. Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner historischen Romane / W. Harich.* – В.: Akademie – Verlag, 1974.
55. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 2. – С. 218 – 222. – Реф. кн.: *Schumann, K. Aspekte des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft in der Gegenwartsliteratur der DDR / K. Schumann // Weimarer Beiträge.* – В. – Weimar, 1975. – № 7.
56. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 2. – С. 222 – 225. – Реф. кн.: *Krenzlin, L. Rückblick aus dem Heute. Auseinandersetzung mit Faschismus, Krieg und ersten Nachkriegsjahren in einigen Werken der jüngsten Gegenwartsliteratur der DDR / L. Krenzlin // Sonntag.* – В., 1975. – № 37 – 38.
57. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 4. – Реф. кн.: *Batt, K. Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke / K. Batt // Sinn und Form.* – В., 1974. – № 3.
58. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 3. – Реф. кн.: *Beitz, W. Die Sowjetliteratur in den sechziger Jahren / W. Beitz // Sonntag.* – В., 1975. – № 26; № 29.
59. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – № 4. – Реф. кн.: *Reinhold, U. Erfahrung und Realismus. Über Martin Walser / U. Reinhold // Weimarer Beiträge.* – В., 1975. – № 7.

60. [Реферат] // В.И. Ленин и зарубежное марксистское литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – С. 81 – 87. – Реф. кн.: *John, E. Leninsche Widerspiegelungstheorie und Ästhetik. Überlegungen zu W.I. Lenins «Aus dem philosophischen Nachlass»* / E. John // Weimarer Beiträge. – В., 1972. – № 1.

1977

61. Комментарии // Европейская поэзия XIX века. [БВЛ, т. 65] М., Художественная литература, 1977. – С. 820 – 830. (Раздел «Германия»: Гёте, Гёльдерлин, Новалис, Тик, Брентано, Шамиссо, Уланд, Эйхендорф, Кёрнер, В. Мюллер, Платен, Дросте-Гюльсгоф, Мёрике, Фрейлиграт, Гервег, Веерт, Геббель, Шторм, В. Буш, Лилиенкрон).
62. Уланд Л. // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М., 1977. – Т. 26. – С. 1788.
63. Обсуждение итогов литературного года (отчет о конференции в МГУ) // Вестник МГУ. Филология. – М., 1977. – № 6 – С. 87 – 90.
64. Франк Л. // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М., 1977. – Т. 27. – С. 1828.
65. Фосс И.Г. // Там же. – С. 1656.
66. Современная политическая поэзия ФРГ // Иностранная литература. – М., 1977. – № 9. – С. 96 – 98.
67. Петер Шютт // Там же. – С. 258 – 259.
68. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1977. – № 1. – С. 129 – 131. – Рец. на кн.: *Schiller, D. «...Von Grund auf anders». Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreissiger Jahre* / D. Schiller. – В.: Akademie – Verlag, 1974.
69. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1977. – № 1. – С. 127 – 129. – Рец. на кн.: *Kaufmann, E. Erwartung und Angebot. Studien zum gegenwärtigen Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in der DDR* / E. Kaufmann, H. Kaufmann. – В.: Akademie – Verlag, 1976.
70. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1977. – № 2. – С. 80 – 82. – Рец. на кн.: *Braun, V. Tinka* // *Braun, V. Die Kipper. Hinze und Kunze. Tinka. Drei Stücke* / V. Braun. – В.: Henschelverlag, 1975.
71. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1977. – № 3. – С. 22 – 23. – Рец. на кн.: *Gotsche, O. ... und haben nur Zorn. Roman* / O. Gotsche. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1975.
72. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1977. – № 6. – С. 116 – 117. – Рец. на кн.: *Müller, H. Stücke* / H. Müller. – В.: Henschelverlag, 1975.
73. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1977. – № 2. – С. 119 – 123. – Реф. кн.: *Feudel, W. Politisches Gedicht und revolutionärer Kampf. Der politische Dichter Georg Herwegh* / W. Feudel // Weimarer Beiträge. – В. – Weimar, 1975. – Jg. 21 – № 8. – S. 139 – 152.
74. [Реферат] // Проблемы современного творческого процесса в литературоведении зарубежных социалистических стран. – М.: ИНИОН АН СССР, 1977. – С. 111 – 115. – Реф. кн.: *Schumann, K. Aspekte des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft in der Gegenwartsliteratur der DDR* / K. Schumann // Weimarer Beiträge. – В., 1975. – Jg. 21. – № 7. – S. 5 – 36.
75. Проблемы современного литературного процесса (Обзор) // Литература зарубежных социалистических стран в 60 – 70 годы. Реферативный сборник. – М.: ИНИОН АН СССР, 1977. – С. 65 – 79. (В соавторстве с В.В. Соловьевой).
76. Современная проза ГДР в оценке французской критики (Обзор) // Литература зарубежных социалистических стран в 60 – 70 годы. Реферативный сборник. – М.: ИНИОН АН СССР, 1977. – С. 80 – 89. (В соавторстве с Ю.А. Постниковой).
77. [Реферат] // Литература зарубежных социалистических стран в 60 – 70 годы. Реферативный сборник. – М.: ИНИОН АН СССР, 1977. – С. 90 – 93. – Реф. кн.: *Berger, Ch. Die Prosa meiner Banknachbarn. Entwicklungstendenzen in der Prosa jungerer Autoren* / Ch. Berger // Neue deutsche Literatur. – В., 1974. – № 9. – S. 113 – 129.

1978

78. Предисл. к кн.: *Браун, Ф. Беззаботная жизнь Каста* / Ф. Браун. – М.: Прогресс, 1978. – С. 5 – 13.
79. Писатель в боях нашего времени (О VIII съезде писателей ГДР) // Иностранная литература. – М., 1978. – № 10. – С. 215 – 218.
80. Итоги и перспективы [Рецензия] // Знамя. – М., 1978. – № 4. – С. 254 – 256. – Рец. на кн.: *Матузова, Н.М. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ* / Н.М. Матузова. – Киев: Наукова думка, 1977.
81. Во имя человечности [Рецензия] // Знамя. – М., 1978. – № 12. – С. 245 – 247. – Рец. на кн.: *Вельм, А. Пуговица или Серебряные часы с ключиком. Повесть* / А. Вельм. – М.: Детская литература, 1978.

82. Обсуждение итогов литературного года (Отчет о конференции в МГУ) // Вопросы литературы. – М., 1978. – № 9. – С. 312 – 314.
83. Новые книги рассказов писателей ГДР. Обзор: *Stade, M.* 17 schöne Fische. Erzählungen / M. Stade. – В.: Buchverlag Der Morgen, 1976; *Stachowa, A.* Stunde zwischen Hund und Katz. Erzählungen / A. Stachowa. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1976; *Wolter Ch.* Wie ich meine Unschuld verlor. Erzählungen / Ch. Wolter. – В.: Weimar: Aufbau – Verlag, 1976; *Schubert, H.* Lauter Leben. Geschichten / H. Schubert. – В.: Aufbau – Verlag, 1975 // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1978. – № 2. – С. 30 – 34.
84. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1978. – № 3. – С. 31 – 35. – Рец. на кн.: *Braun, V.* Gegen die symmetrische Welt. Gedichte / V. Braun. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1975; *Braun, V.* Gedichte / V. Braun. – Leipzig: Reclam, 1976; *Braun, V.* Poesialbum 115 / V. Braun. – В.: Neues Leben, 1977.
85. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1978. – № 4. – С. 29 – 30. – *Gratzik, P.* Transportpaule. Monolog / P. Gratzik. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1977.
86. Хельга Шуберт // Иностранная литература. – М., 1978. – № 7. – С. 263 – 264.
87. Апиц Б. // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 9. – С. 94.
89. Браун Ф. // Там же. – С. 147.
90. Бройн Г. де // Там же. – С. 149.
91. Винс П. // Там же. – С. 191.
92. Гангхофер Л. // Там же. – С. 218.
93. Горкина И.А. // Там же. – С. 238 – 239.
94. Грасс Г. // Там же. – С. 240.
95. Грюн М. фон дер // Там же. – С. 248.
96. Кайзер В. // Там же. – С. 340.
97. Кудруна // Там же. – С. 397.
98. Паниц Э. // Там же. – С. 596.
99. Швабская школа // Там же. – С. 792 – 793.
100. Харт (братья) Г. и Ю. // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М., 1978. – Т. 28. – С. 594.
101. Хауф В. // Там же. – С. 643.
102. Хермлин С. // Там же. – С. 707.
103. Штритматтер Э. // Там же. – Т. 29. – С. 1495.
104. Шубарт К.Ф.Д. // Там же. – С. 1511. (Без подписи).
105. Шульц М.В. // Там же. – С. 1526. (Без подписи).
106. Фуке Ф. де Ла Мотт // Там же. – Т. 28. – С. 351. (Без подписи).
107. Хебель И.П. // Там же. – С. 662. (Без подписи).
108. Хартлебен О.Э. // Там же. – С. 671. (Без подписи).
109. Хейзе П. // Там же. – С. 671. (Без подписи).
110. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – № 1. – С. 103 – 107. – Реф. кн.: *Literaturen europäischer sozialistischer Länder. Universeller Charakter und nationale Eigenart sozialistischer Literatur. Leitung des Autorenkollektivs: H. Olschowsky, L. Richter, G. Ziegengeist u. a.* – В.: Weimar: Aufbau – Verlag, 1975.
111. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – № 4. – С. 63 – 66. – Реф. кн.: *Durzak, M.* Gespräche über den Roman mit Joseph Breitbach, Elias Canetti, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Hermann Lenz, Wolfgang Hildesheimer, Peter Handke, Hans Erich Nossack, Uwe Johnson, Walter Höllerer. Formbestimmungen und Analysen / M. Durzak. – Frankfurt a. M., 1976.
112. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – № 5. – С. 67 – 70. – Реф. кн.: *Kimpel, D.* Der Roman der Aufklärung (1670 – 1774) / D. Kimpel. – Stuttgart, 1977.
113. [Реферат] // Общественные науки в СССР. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – № 1. – С. 179 – 182. – Реф. кн.: *Матузова, Н.М.* Рабочий класс в художественной литературе ФРГ / Н.М. Матузова. – Киев: Наукова думка, 1977.

1979

114. Раскрывая правду жизни (Литература ГДР сегодня) // Знамя. – М., 1979. – № 10. – С. 238 – 245.
115. Поднимаясь к новой жизни. Стихи и проза писателей ГДР. (Справки о писателях: Альтен К., Арендт Э., Безелер Х., Бергер У., Бергер Ф., Бехер И.Р., Бобровский И., Браун Ф., Бредель В., Брезан Ю., Брехт Б., Бройниг В., Вайнерт Э., Винс П., Вогацкий Б., Вольф К., Герцифельде В., Госсе П., Готше О., Грессман У., Дейке Г., Ендришик М., Заковский Г., Зегер Б., Зегерс А., Калау Г., Кант Г., Кирстен В., Кирш Р.,

- Крон П.Г., Куба (Курт Бартель), Кунерт Г., Лаабс И., Леонгард Р., Лорбер Г., Лоренц К., Маурер Г., Микель К., Новотный И., Нойман М., Нойч Э., Пех К., Пичман З., Прейслер Г., Рейман А., Реннерт Ю., Рихтер Г., Ротер Г.Й., Ткачик В., Трагелен Б.К., Фиртель М., Фриз Ф.Р., Фюман Ф., Фюрнберг Л., Хакс П., Хермлин С., Цибулка Г., Циммеринг М., Чеховский Г., Швахсгофер Р., Штриттматтер Эва, Штриттматтер Эрвин, Штройбель М., Шульц М.В., Шульце А., Шюц Х., Эйзенхут К., Эрб Э., Эрпенбек Д.). – М.: Художественная литература, 1979. – С. 675 – 709.
116. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1979. – № 2. – С. 7 – 9. – Рец. на кн.: *Arendt, E. Gedichte* / E. Arendt. – Leipzig: Philipp Reclam jun., 1976; *Arendt, E. Memento und Bild. Gedichte* / E. Arendt. – Leipzig: Insel – Verlag, 1976; *Arendt, E. Unterm Eingriff* / E. Arendt // *Neue deutsche Literatur*. – В., 1978. – № 3. – С. 31 – 36.
117. Новинки поэзии (Обзор): *Schulze, A. Der Grosse Tisch. Gedichte* / A. Schulze. – *Neue deutsche Literatur*. – В., 1978. – № 1; *Rennert, J. Märkische Depeschen* / J. Rennert. – В.: Union Verlag, 1977; *Rennert, J. Gedichte* / J. Rennert. – Sinn und Form – В., 1979. – № 2; *Reimann, A. Die Weisheit des Fleisches. Gedichte* / A. Reimann. – Halle (Salle), 1978 // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1979. – № 6. – С. 21 – 23.
118. Ответы на анкету журнала «Sowjetliteratur» (Drei Generationen der sowjetischen Germanisten: Jewgenija Knipowitsch, Pawel Toper, Alexander Guginin) // *Sowjetliteratur*. – М., 1979. – № 10. – С. 148 – 150.
119. DDR – Literatur in der Sowjetunion: Die Bekanntschaft wird fortgesetzt // *Sowjetliteratur*. – М., 1979. – № 10. – С. 150 – 154. (Под псевдонимом Alexander Gurow).
120. Становление социалистической личности, развитие социалистической культуры (Обзор работ советских германистов о литературе ГДР) // *Жизнь. Общество. Литература. Реферативный сборник*. – М.: ИНИОН АН СССР, 1979. – С. 149 – 161. (Библиография С. 159 – 161).
- 1980**
121. Пути западногерманской поэзии // *История литературы ФРГ* / Отв. ред. И.М. Фрадкин. – М.: Наука, 1980. – С. 399 – 428.
122. Сост.: *Heine, H. Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. Deutschland. Ein Wintermärchen* / Н. Heine / Сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1980. – 639 с.
123. Генрих Гейне и его поэзия: Предисл. к кн.: *Heine, H. Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. Deutschland. Ein Wintermärchen* / Н. Heine. – М.: Прогресс, 1980. – С. 5 – 36.
124. Комментар.: *Heine, H. Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. Deutschland. Ein Wintermärchen* / Н. Heine. – М.: Прогресс, 1980. – С. 535 – 623.
125. Сост.: Раздел «Германия» (Мартин Опиц, Фридрих фон Логау, Юстус Георг Шоттель, Кристиан Вейзе): *Литературные манифесты западноевропейских классицистов* / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: МГУ, 1980. – С. 443 – 497. («Университетская библиотека»).
- Ханмурзаев, К.* Эстетическое наследие европейского классицизма [Рецензия] / К. Ханмурзаев // *Вопросы литературы*. – М., 1982. – № 7. – С. 259 – 264.
126. Комментар.: (М. Опиц, Ф. фон Логау): *Литературные манифесты западноевропейских классицистов* / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: МГУ, 1980. – С. 591 – 605. («Университетская библиотека»).
127. Сост.: *Новелла ГДР: 70-е годы* / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М., Прогресс, 1980. – 560 с.
- Львов, С.* Основательность и широта [Рецензия] / С. Львов // *Иностранная литература*. – М., 1982. – № 7. – С. 240 – 242.
128. От составителя: *Новелла ГДР: 70-е годы* / Сост. и предисл. А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1980. – С. 5 – 13.
129. Манифесты «литературной революции» XVIII века в Германии [Рецензия] // *Вопросы литературы*. – М., 1980. – № 11. – С. 277 – 285. – Рец. на кн.: *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften* / Hrsg. von Peter Müller. – Bd. 1 – 2. – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1978.
130. О негнибавших людях и негоревших книгах [Рецензия] // *Знамя*. – М., 1980. – № 11. – С. 254 – 256. – Рец. на кн.: *Девекин, В.Н.* Не сгоревшие на костре / В.Н. Девекин. – М.: Советский писатель, 1978.
131. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1980. – № 2. – С. 44 – 46. – Рец. на кн.: *Schütz, H. Jette in Dresden* / Н. Schütz. – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1977.
132. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1980. – № 4. – С. 19 – 22. – Рец. на кн.: *Panitz, E. Die verlorene Tochter. Erzählungen und Auskünfte* / E. Panitz. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1979; *Panitz, E. Die Moral der Nixe. Eine Sommer-Geschichte* / E. Panitz. – Halle – Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1978.
133. Панорама малой прозы (О книге: *Новелла ГДР: 70-е годы*. См. № 127) // *Книжное обозрение*. – М., 1980. – 19 сентября. – С. 8 – 9.

1981

134. Сост.: Из современной поэзии ГДР. Сборник (Эрих Арендт, Георг Маурер, Хельмут Прайслер, Хайнц Калау, Карл Микель, Фолькер Браун) / Сост. и предисл. А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1981. – 312 с.
135. Эскизы к шести портретам: Предисл.: Из современной поэзии ГДР. Сборник / Сост. и предисл. А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1981. – С. 5 – 26.
136. Прим.: Шиллер, Ф. Драмы / Ф. Шиллер. – М.: Художественная литература, 1981. – С. 361 – 373. («Классики и современники. Зарубежная литература»).
137. На пороге восьмидесятых (Заметки о концепции личности в литературах социалистических стран Европы) // Знамя. – М., 1981. – № 7. – С. 222 – 229.
138. Литература ГДР. Глава в кн.: Литература социалистических стран. – М.: Знание, 1981. – С. 66 – 97. (В соавторстве с Г.И. Ратгаузом).
139. Прокладывая новые пути [Рецензия] // Знамя. М., 1981. – № 3. – С. 254 – 256. – Рец. на кн.: И снова встреча. Повести писателей социалистических стран. – М.: Художественная литература, 1980. (Роман-газета. – № 8).
140. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1981. – № 1. – С. 46 – 49. – Рец. на кн.: Braun, V. Die Tribüne // Braun, V. Das ungezwungne Leben Kasts / V. Braun. – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1979; Braun, V. Training des aufrechten Gangs. Gedichte / V. Braun. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1979.
141. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1981. – № 4. – С. 22 – 23. – Рец. на кн.: Preissler, H. Erträumte Ufer. Gedichte / H. Preissler. – В.: Neues Leben, 1979.
142. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1981. – № 5. – С. 27 – 29. – Рец. на кн.: Veränderte Landschaft. Gedichte / Hrsg. von W. Kirsten. – Leipzig: Insel – Verlag, 1980.
143. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1981. – № 6. – С. 100 – 103. – Рец. на кн.: Kaufmann, H. Versuch über das Erbe / H. Kaufmann. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1980.
144. Современное зарубежное литературоведение о литературе немецкого барокко (Научно-аналитический обзор) // Современные зарубежные исследования по литературе XVII – XVIII веков. Выпуск 1. – М.: ИНИОН АН СССР, 1981. – С. 177 – 199.
145. Geschichte eines Buches // Sowjetliteratur. – М., 1981. – № 7. – С. 153 – 156.

1982

146. Вступая в мир Фейхтвангера... Предисл. к кн.: Фейхтвангер, Л. Гойя. Мудрость чудака: Романы / Л. Фейхтвангер. – Кишинев: Литература артистикэ, 1982. – С. 3 – 13.
147. Сост.: Кант, Г. Объяснимое чудо. Рассказы, очерки / Г. Кант / Сост. и послесл. А. Гугнина. – М.: Известия, 1982. – 141 с. (Библиотека журнала «Иностранная литература»).
148. Послесл.: Кант, Г. Объяснимое чудо. Рассказы, очерки / Г. Кант / Сост. и послесл. А. Гугнина. – М.: Известия, 1982. – С. 134 – 139.
149. Сост.: Новотный, И. Новость. Рассказы / И. Новотный / Сост. А. Гугнин. – М.: Известия, 1982. – 142 с. (Библиотека журнала «Иностранная литература»).
150. Художественная публицистика Германа Канта // Вопросы литературы. – М., 1982. – № 2. – С. 243 – 248.
151. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1982. – № 1. – С. 98 – 100. – Рец. на кн.: Kant, H. Zu den Unterlagen. Publizistik 1957 – 1980. Auswahl von L. Krenzlin / H. Kant. – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1981.
152. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1982. – № 4. – С. 29 – 31. – Рец. на кн.: Kant, H. Der dritte Nagel / H. Kant. – В.: Rütten und Loening, 1981.
153. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1982. – № 6. – С. 81 – 84. – Рец. на кн.: Schütt, P. Zwischen Traum und Alltag / P. Schütt. – Fischerfude: Verlag Atelier im Bauernhaus, 1981.
154. Hermann Kants Publizistik // Kunst und Literatur. – В.: Verlag Volk und Welt, 1982. – № 10. – S. 1110 – 1114.

1983

155. Встреча через столетия: Предисл. к кн.: Встреча. Повести и эссе писателей ГДР об эпохе «Бури и натиска» и романтизма / Сост. М. Рудницкого. / Предисл. и коммент. А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983. – С. 5 – 18.

156. Комментар.: Встреча. Повести и эссе писателей ГДР об эпохе «Бури и натиска» и романтизма. – Там же. – С. 600 – 620.
157. Сост.: Немецкие народные баллады – Deutsche Volksballaden. Сборник на немецком и русском языках / Сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983. – 415 с.
158. Немецкая народная баллада: эскиз ее истории и поэтики: Предисл. к кн.: Немецкие народные баллады – Deutsche Volksballaden. Сборник на немецком и русском языках / Сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983. – С. 5 – 25.
159. Комментар.: Deutsche Volksballaden – Немецкие народные баллады. Сборник на немецком и русском языках / Сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983. – С. 341 – 407.
160. Сост.: Deutsche Volkslieder – Немецкие народные песни. Сборник на немецком и русском языках / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983. – 478 с.
- Dittmar, J.* [Рецензия] / *J. Dittmar // Jahrbuch für Volksliedforschung.* / Hrsg. von O. Holzapfel und J. Dittmar. – Erich Schmidt Verlag. – 32. Jg. – 1987– S. 139 – 140.
161. От составителя: Deutsche Volkslieder – Немецкие народные песни. Сборник на немецком и русском языках / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983. – С. 5 – 7.
162. Поэзия широких горизонтов: Послесл. к кн.: Поэзия ГДР: Антология. С параллельным текстом на немецком и русском языках / Послесл. А. Гугнина. – М.: Художественная литература, 1983.
163. История литературы ГДР [Рецензия] // Вопросы литературы. – М., 1983. – № 7. – С. 263 – 268. – Рец. на кн.: Литература ГДР: тридцать пять лет творческих свершений / Редакт. коллегия: А.Л. Дымшиц (отв. ред.), Г.Л. Егорова, Е.Ф. Книпович, И.В. Млечина, П.М. Топер. – М.: Наука, 1982.
164. На магистральных путях литературоведения [Рецензия] // Знамя. – М., 1983. – № 5. – С. 238 – 240. – Рец. на кн.: *Топер, П.* Овладение реальностью. Статьи. / П. Топер. – М.: Советский писатель, 1980.
165. Пути и перепутья [Рецензия] // Москва. – М., 1983. – № 11. – С. 196 – 198. – Рец. на кн.: *Анджапаридзе, Г.А.* Потребитель? Бунтарь? Борец? Заметки о молодом герое западной прозы 60 – 70-х годов / Г.А. Анджапаридзе. – М.: Молодая гвардия, 1982.
166. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1983. – № 1. – С. 34 – 36. – Рец. на кн.: *Strittmatter, E.* Selbstermunterungen / E. Strittmatter. – В.: Aufbau – Verlag, 1981.

1984

167. Фридрих Шиллер и его новая биография. Послесл. к кн.: *Ланштейн, П.* Жизнь Шиллера / П. Ланштейн. – М.: Радуга, 1984. – С. 374 – 386.
168. Комментар.: *Ланштейн, П.* Жизнь Шиллера / П. Ланштейн. – М.: Радуга, 1984. – С. 387 – 397.
169. Сост.: Писатели Германской Демократической Республики / Сост. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1984. – 484 с.
170. От составителя: Писатели Германской Демократической Республики. – М.: Радуга, 1984. – С. 5 – 6.
171. Библиография к кн.: Писатели Германской Демократической Республики. – М.: Радуга, 1984. – С. 445 – 472. (В соавторстве с Г. Альбрехтом).
172. Сост.: Современная повесть ГДР: 70 – 80-е годы. Сборник / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1984. – 464 с. (Г. Нахбар. Мальчик в коротких штанишках; Э. Рихтер. Обманщик и бомба; Х.Х. Шульц. Феликс Морак; А. Мецкес. Родимый дом; А. Мюллер. Бумажный голубь; Б. Мартин. Этот трудный поиск счастья).
173. Предисл. к кн.: Современная повесть ГДР: 70 – 80-е годы. Сборник / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1984. – С. 3 – 10.
174. Послесл. к кн.: Гитара или стетоскоп? Повесть и рассказы. – М.: Молодая гвардия, 1984. – С. 251 – 254.
175. Этапы эстетического самосознания [Рецензия] // Вопросы литературы. – М., 1984. – № 11. – С. 253 – 260. – Рец. на кн.: *Fühmann, F.* Essays. Gespräche. 1964 – 1981 / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1983.
176. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1984. – № 4. – С. 36 – 38. – Рец. на кн.: *Braun, V.* Guevara oder Der Sonnenstaat / V. Braun. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1983.
177. Новые произведения Юрия Брезана. Обзор (1979 – 1982) // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1984. – № 5. – С. 40 – 43.
178. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1984. – № 5. – С. 46 – 49. – Рец. на кн.: *Höpcke, K.* Probe für das Leben. Literatur in einem Leseland / K. Höpcke. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1982.
179. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1984. – № 6. – С. 44 – 47. – Рец. на кн.: *Tkaczyk, W.* Rundflüge im Abendrot. Ausgewählte Gedichte / W. Tkaczyk. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1983; *Tkaczyk, W.* Meine Wolken sind irdisch. Gedichte / W. Tkaczyk – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1982.

180. [Реферат] // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1984. – № 6. – С. 146 – 148. – Реф. кн.: *Höpcke, K.* Probe für das Leben. Literatur in einem Leseland / K. Höpcke. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1982.
181. Für Freundschaft und Verständigung // Sowjetliteratur. – М., 1984. – № 10. – С. 186 – 189.

1985

182. Сост.: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. / Сост. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1985. (Т. 1. – 606 с.; Т. 2. – 638 с.).
- Ратгауз, Г.* Сокровищница русского перевода [Рецензия] / Г. Ратгауз // Иностранная литература. М., 1987. – № 12. – С. 241 – 243.
183. От составителя: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. – М.: Радуга, 1985. – Т. 1. – С. 9 – 14.
184. Комментарий к разделу: «Из немецкой поэзии»: В кн.: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. – М.: Радуга, 1985. – Т. 2. – С. 576 – 596.
185. Проблемы изучения и издания Гейне (Критико-библиографические заметки) // Вопросы литературы. – М., 1985. – № 11. – С. 247 – 257.
186. Комментарий к кн.: *Шиллер, Ф.* Разбойники. Коварство и любовь / Ф. Шиллер. – М.: Детская литература, 1985. – С. 199 – 207. («Школьная библиотека»).
187. Сост.: *Брезан, Ю.* Черная мельница. Повесть и рассказы / Ю. Брезан / Сост. и предисл. А. Гугнина. – М.: Известия, 1985. – 160 с. (Библиотека журнала «Иностранная литература»).
188. Юрий Брезан в поисках глубинных источников жизни: Предисл. к кн.: *Брезан, Ю.* Черная мельница. Повесть и рассказы / Ю. Брезан. – М.: Известия, 1985. – С. 5 – 8.
189. Сост.: За что мы боремся. Современная политическая поэзия ФРГ и Западного Берлина / Сост. и справки об авторах А. Гугнина (Э. Кестнер, Г. Земмер, Л. Раунер, Р. Лимперт, Г.Д. Хюш, А. Тропман, Ф.Й. Дегенхардт, Г. Хербургер, Д. Зюверкрюп, Ф. фон Тёрне, А. Райнфранк, Д. Киттнер, П. Шютт, В.П. Шнетц, У. Тимм, Х. Вадер, Н. Ульман, Ф.К. Делиус, Р. Риттер, Г. ван Ойен). – М.: Радуга, 1985. – 232 с.
190. Об авторах: За что мы боремся. Современная политическая поэзия ФРГ и Западного Берлина / Сост. и справки об авторах А. Гугнина. – М.: Радуга, 1985. – С. 213 – 220.
191. Литературная традиция в прозе ГДР 70-х годов // DDR-Literatur der sechziger und siebziger Jahre. Wissenschaftliche Konferenz der Staatlichen Georgischen Universität Tbilissi und der Friedrich – Schiller – Universität Jena. – Jena – Tbilissi, 1985. – С. 40 – 46.
192. Память народа [Рецензия] // Знамя. – М., 1985. – № 8. – С. 239 – 240. – Рец. на кн.: *Кант, Г.* Рассказы и размышления / Г. Кант. / Сост. Е.А. Кацевой. – М.: Радуга, 1984.
193. Германия, ГДР, ФРГ : Раздел в кн.: Навеки проклят. Антифашистская публицистика писателей мира / Сост. П. Топер (СССР), Ф. Палайофов (НРБ) и др. – М.: Прогресс; София: Партиздат, 1985. – 432 с.
194. Обзор новых книг И. Новотного (*Novotny, J.* Der erste Auftritt der Komparsen / J. Novotny. – В.: Kinderbuchverlag, 1984; *Novotny, J.* Äpfel der Jugend / J. Novotny. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984.) // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1985. – № 1. – С. 40 – 43.
195. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1985. – № 2. – С. 29 – 35. – Рец. на кн.: *Arendt, E.* Entgrenzen. Gedichte / E. Arendt. – Leipzig: Insel – Verlag, 1983.
196. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1985. – № 3. – С. 114 – 116. – Рец. на кн.: *Schütt, P.* Entrüstet euch! Gedichte für den Frieden / P. Schütt. – Dortmund: Weltkreis – Verlag, 1983.
197. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1985. – № 4. – С. 113 – 114. – Рец. на кн.: *Koch, J.* Pintlaschk und das goldene Schaf / J. Koch. – В.: Albertiner Verlag, 1983.
198. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1985. – № 5. – С. 96 – 100. – Рец. на кн.: *Krauss, W.* Literaturtheorie, Philosophie und Politik / W. Krauss / Hrsg. von M. Naumann. – Krauss W. Das wissenschaftliche Werk. Bd. 1. – В. – Weimar: Aufbau – Verlag, 1984.
199. Обзор новых книг Ф. Фюмана (*Fühmann, F.* Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus. Prometheus. Der geliebte der Morgenröte und andere Erzählungen / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff – Verlag, 1982; *Fühmann, F.* Reineke Fuchs. Märchen nach Shakespeare. Das Nibelungenlied. Märchen auf Bestellung / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff – Verlag, 1984; *Fühmann, F.* Essays, Gespräche, Aufsätze. 1964 – 1981 / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff – Verlag, 1983; *Fühmann, F.* Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff – Verlag, 1983; *Fühmann, F.* Saiäns-Fiktschen. Erzählungen / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff – Verlag, 1983; *Fühmann, F.* Kirke und Odysseus. Ein Balett / F. Fühmann. – Rostock: Hinstorff – Verlag, 1984.) // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1985. – № 6. – С. 26 – 33.

200. Достоевский и литература [Рецензия] // Информационный бюллетень МАИРСК. – Выпуск 12. – М.: Наука, 1985. – С. 55 – 58. – Рец. на кн.: *Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien / Hrsg. von H. Rothe. – 7. Dostojewski und Literatur. Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters auf 3. internationalen Tagung des Slavenkomitees in München 12. – 14. Oktober 1981 / Hrsg. von H. Rothe. – Köln – Wien: Böhlau – Verlag, 1983.*
 То же на французском языке // *Bulletin d'information. Livraison 12, Moskou, 1985. – P. 53 – 56.*
201. Достоевский и литература [Реферат]: см. наст. библиограф. № 200 // *Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М.: ИНИОН АН СССР, 1985. – № 1. – С. 195 – 198.*
202. Franz Fühmanns ästhetisches Selbstverständnis // *Kunst und Literatur. – В., 1985. – № 4. – S. 501 – 505.*
203. [Рецензия] // *Sowjetliteratur. – М., 1985. – № 3. – S. 178 – 180. – Рец. на кн.: Павлова, Н.С. Типология немецкого романа / Н.С. Павлова. – М.: Наука, 1982.*
204. [Рецензия] // *Sowjetliteratur. – М., 1985. – № 9. – S. 177 – 180. – Рец. на кн.: Кант, Г. Рассказы и размышления / Г. Кант. – М.: Радуга, 1984.*

1986

205. Современные писатели ГДР. – М.: Знание, 1986. – 64 с. [Из содержания: Основные вехи развития литературы ГДР (С. 6 – 16); Эрих Арендт (С. 15 – 25); Герман Кант (С. 25 – 34); Криста Вольф (С. 34 – 43); Фолькер Браун (С. 43 – 61); Библиография (С. 62 – 63) и к статьям об отдельных писателях.]
Hörpcke, K. Neue Arbeit eines sowjetischen Fachmanns für Germanistik [Рецензия] / K. Hörpcke // Sowjetliteratur. – М., 1987. – № 2. – S. 153 – 154.
206. В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда // *Традиции и новаторство немецкого и английского романтизма конца XVIII – начала XIX вв. Межвузовский сборник научных трудов. – Владимир, 1986. – С. 49 – 71.*
207. Генрих Гейне // *История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки. В шести томах. – М.: Искусство, 1986. – Т. 3. – С. 217 – 224.*
208. Вопросы периодизации истории литературы ГДР в трудах литературоведов ГДР 1970 – 1980-х годов: В кн.: *Современные литературы европейских социалистических стран. 1945 – 1980. (Историография, периодизация, методология исследования). – М.: Наука, 1986. – С. 157 – 176.*
209. Сост.: *Свобода пришла не сразу... Антифашистская проза писателей ГДР / Сост., предисл., справки об авторах А.А. Гугнина. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 320 с.*
210. *Уроки борьбы и мужества. Предисл. к кн.: Свобода пришла не сразу... Антифашистская проза писателей ГДР. – М.: Молодая гвардия, 1986. – С. 3 – 12.*
211. Об авторах (А. Абуш, Б. Апиц, И.Р. Бехер, К. Бойхлер, В. Бредель, Б. Брехт, В. Бройниг, Э. Вайнерт, Ф.К. Вайскопф, К. Вольф, В. Горриш, О. Готше, К. Давид, Д. Нолль, Я. Петерсен, Б. Узе, Ф. Фюман, С. Хермлин) // Там же. – С. 305 – 318.
212. Сост. раздела: «Германия» (Г. Манн, А. Дёблин, К. Эдшмид, Х. Балль, Р. Хюльзенбек, И. Голль, И.Р. Бехер, Г. Бенн, Б. Брехт, Э. Вайнерт, Ф. Вольф, Г. Бёлль, Т. Манн, П. Вайс) // *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Под общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.*
213. Комментарий к разделам: «Германия» (Г. Манн, А. Дёблин, К. Эдшмид, Х. Балль, Р. Хюльзенбек, Хаусманн–Хюльзенбек–Голишефф, И. Голль, Г. Бенн, Б. Брехт, Э. Вайнерт, Г. Бёлль, Т. Манн, П. Вайс) и «Австрия» (Р. Музиль, Ф. Кафка, Г. Брехт, Г.К. Артман, Х. фон Додерер, П. Хандке, Э. Яндль) // *Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С. 580 – 596.*
214. *Переключки через столетия: Предисл. к кн.: Менцель, Г.В. Годы в Вольфенбюттеле; Бройн, Г. де. Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера. – М.: Книга, 1986. – С. 5 – 12. («Писатели о писателях»).*
215. *Краткая библиография основных переводов и критической литературы на русском языке // История немецкой литературы в трех томах. – М.: Радуга, 1986. – Т. 3. – С. 431 – 450.*
216. [Рецензия] // *Современная художественная литература за рубежом. – М., 1986. – № 2. – С. 28 – 31. – Рец. на кн.: Werner, W. Das Gras hält meinen Schatten. Gedichte – Prosa – Aufsätze / W. Werner. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1983. (Im Querschnitt); Werner, W. Der Baum wächst durchs Gebirge / W. Werner. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984.*
217. [Рецензия] // *Современная художественная литература за рубежом. – М., 1986. – № 3. – С. 29 – 33. – Рец. на кн.: Braun, V. Stücke: Die Kipper. Hinze und Kunze. Schmitt. Tinka. Guevara, oder Der Sonnenstaat. Grosser Frieden. Simplex Deutsch. Dmitri / V. Braun. – В.: Henschelverlag, 1984; Braun, V. Berichte von Hinze und Kunze / V. Braun. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984; Braun, V. Hinze-Kunze-Roman / V. Braun. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1985.*

218. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1986. – № 4. – С. 34 – 37. – Рец. на кн.: *Menzel, G.W. Lessing und andere Dichtergeschichten* / G.W. Menzel. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1985.
219. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1986. – № 5. – С. 17 – 19. – Рец. на кн.: *Novotny, J. Schäfers Stunde. Erzählungen* / J. Novotny. – Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1985.
220. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1986. – № 6. – С. 34 – 37. – Рец. на кн.: *Kant, H. Bronzezeit. Erzählungen* / H. Kant – В.: Rütten und Loening, 1986.
221. [Рецензия] // Современная зарубежная драматургия. – М., 1986. – № 5. – С. 50 – 54. – Рец. на кн.: *Braun, V. Dmitri / V. Braun.* – В.: Henschelverlag, 1986.

1987

222. Современная литература ГДР. Учебное пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1987. – 111 с. [Из содержания: Развитие традиций и новаторский поиск в истории литературы ГДР (С. 5 – 39); Наследие и наследники: очерки творчества Э. Арндта (С. 40 – 46), Ю. Брезана (С. 46 – 52), Ф. Фюмана (С. 53 – 69), Г. Канта (С. 69 – 78), Х. Мюллера (С. 79 – 82), И. Новотного (С. 82 – 87), Ф. Брауна (С. 88 – 100); Библиография (С. 105 – 110).]
- Смирнов, А.В.* [Рецензия] / А.В. Смирнов // Филологические науки. – М., 1988. – № 2. – С. 84 – 86.
223. Германской Демократической Республики литература // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 76 – 77.
224. 50 статей-справок для аннотированного указателя имен (немецкие писатели-антифашисты и писатели ГДР) // Литературный энциклопедический словарь. – М., Советская энциклопедия, 1987. (См. перечень авторов статей Указателя, с. 534).
225. Иоганн Вольфганг Гёте и тернистая тропа биографа // *Конради, К.О. Гёте. Жизнь и творчество* / К.О. Конради / Предисл. и общ. ред. А.А. Гугнина. – Т. 1 – 2. – М.: Радуга, 1987. – Т. 1. Половина жизни. – С. 5 – 25.
226. Комментарий: *Я. Гримм. «Немецкая мифология»*: В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Под ред. Г.К. Косикова. – М.: МГУ, 1987. – С. 449 – 454.
227. Комментарий: *В. Краус. Применение марксизма к истории литературы и литературной критике; В. Краус. Методологические замечания к марксистской теории литературы к структурализму в литературоведении и рецептивной эстетике*: В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М.: МГУ, 1987. – С. 493 – 495.
228. Комментарий к кн.: *Фриш, М. Листки из вещевого мешка* / М. Фриш. – Художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1987. – С. 302 – 315.
229. Переоценка традиций и проблема культурного наследия в литературе ГДР первых послевоенных лет // Выбор пути. Литература европейских социалистических стран в первые послевоенные годы. – М.: Наука, 1987. – С. 53 – 92.
230. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1987. – № 2. – С. 33 – 35. – Рец. на кн.: *Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel 1939 – 1946* / Hrsg. von U. Emmerich und E. Pick. – В.: Weimar: Aufbau – Verlag, 1985.
231. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1987. – № 5. – С. 31 – 33. – Рец. на кн.: *Braun, V. Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor. Ein Drama* / V. Braun // Theater der Zeit. – В., 1987. – № 2.
232. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1987. – № 6. – С. 28 – 31. – Рец. на кн.: *Müller, H. Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung (nach einem Motiv von Alexander Bek)* / H. Müller // Sinn und Form. – В., 1985. – № 2; *Müller, H. Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau (nach einem Motiv von Alexander Bek)* / H. Müller // Theater der Zeit. – В., 1982. – № 2.

1988

233. Сост.: *Уланд, Л. Стихотворения* / Л. Уланд / Сост., вступ. статья и коммент. А. Гугнина. – М.: Художественная литература, 1988. – 222 с.
234. Романтический челн в бурных волнах истории, или Поэзия Людвиг Уланда: В кн.: *Уланд, Л. Стихотворения* / Л. Уланд / Сост., вступ. статья и коммент. А. Гугнина. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 3 – 22.
235. Комментарий. в кн.: – Там же. – С. 193 – 215.
236. Сост.: *Новотный, И. Избранная проза. Повести, рассказы* / И. Новотный / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М.: Художественная литература, 1988. – 383 с.

237. Эта необъятная «малая» родина, или Размышления о творчестве Иоахима Новотного. – Там же. – С. 5 – 12.
238. Литература ГДР в 70 – 80-х годах и проблемы культурного наследия // Литература европейских социалистических стран в 70 – 80-е годы (Материалы международной конференции. Москва, 12 – 14 апреля 1988 г.). – М., 1988. – С. 136 – 142.
239. «Моя утопия – это реализм». Беседа Александра Гугнина с Фолькером Брауном // Литературное обозрение. – М., 1988. – № 12. – С. 28 – 31.
240. Комментарий в кн.: *Вольф, Ф.* Годы и люди: Художественная публицистика / Ф. Вольф / Сост., предисл. В.Н. Девекина. – М.: Прогресс, 1988. – С. 354 – 366.
241. Das Schaffen Volker Brauns aus der Sicht der 80-er Jahre // Das Wort. Germanistisches Jahrbuch DDR – UdSSR. – Zwickau, 1988. – S. 167 – 176.
242. Edition, Studium und Rezeption der DDR-Gegenwartsliteratur in der UdSSR // Die Literatur der DDR. 1976 – 1986. Akten der Internationalen Konferenz. Piza, 1987 / Hrsg. von Anna Chiarloni, Gemma Sartori, Eabrizio Gambi. – Piza, 1988. – S. 107 – 114. (Кроме того см. выступления в дискуссиях: С. 222 – 223; С. 434; С. 454).
243. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1988. – № 1. – С. 37 – 40. – Рец. на кн.: *Wolf, Ch.* Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche. 1959 – 1985. / Ch. Wolf. – Bd. 1 – 2. – В. – Weimar, 1986.
244. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1988. – № 1. – С. 40 – 43. – Рец. на кн.: *Braun, V.* Transit Europa (Nach Motiven von Anna Seghers) / V. Braun. – В.: Henschelverlag, 1987. То же (с изменениями) // Современная зарубежная драматургия. – М., 1988. – № 1. – С. 40 – 42.
245. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1988. – № 5. – С. 28 – 31. – Рец. на кн.: *Fühmann, F.* Simplicissimus, Der Nibelungen Not und andere Arbeiten für den Film / F. Fühmann / Hrsg. von Ingrid Prignitz. – Rostock: Hinstorff, 1987.
246. [Рецензия] // Sowjetliteratur. – М., 1988. – № 5. – S. 190 – 192. – Рец. на кн.: Expressionismus / Сост. Н.С. Павлова. – М.: Радуга, 1986.
247. Прим. в кн.: *Хёнке, К.* Жизненные ценности и наши книги / К. Хёнке. – М.: Радуга, 1988. – С. 285 – 299.
248. [Рецензия] // Современная зарубежная драматургия. – М., 1988. – № 1. – С. 43 – 44. – Рец. на кн.: *Müller, H.* Wolokolamsker Chaussee III: Das Duell (Nach Motiven von Anna Seghers) / H. Müller. – Theater der Zeit. – В., 1987. – № 6.
249. Серболужицка література в контексті літератури НДР // Проблеми слов'язознавства. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. – Львів, 1988. – Випуск 37. – С. 109 – 110.
250. Hermann Kants Werke in der UdSSR // Sowjetliteratur. – М., 1988. – № 6. – S. 158 – 160.
251. [Рецензия] // Современная зарубежная драматургия. – М., 1988. – № 3. – Рец. на кн.: *Plenzdorf, U.* Ein Tag länger als ein Leben (Пьеса по роману Ч. Айтматова «И дольше века длится день») / U. Plenzdorf. – В.: Henschelverlag, 1988.
252. [Рецензия] // Современная зарубежная драматургия. – М., 1988. – № 4. (78). – Рец. на кн.: *Mickel, K.* Volks Entscheid. 7 Theaterstücke / K. Mickel. – Leipzig, 1987.
253. [Рецензия] // Современная зарубежная драматургия. – М., 1988. – № 4. (78). – Рец. на кн.: *Müller, H.* Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren (Ein Greuelmärchen aus dem Sächsischen des Gregor Samsa) / H. Müller. – Theater der Zeit. – В., 1988. – № 2.
254. Драматургия Фолькера Брауна // Современная зарубежная драматургия. – М., 1988. – № 5. – С. 85 – 92.
255. Драматургия Хайнера Мюллера // Там же. – С. 93 – 101.

1989

256. Сост.: Эолова арфа: Антология баллады / Сост., подготовка текста, предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1989. – 671 с. («Библиотека студента-словесника»).
- Гиривенко, А.Н.* [Рецензия] / А.Н. Гиривенко // Филологические науки. – М., 1990. – № 3. – С. 116 – 118.
257. Постоянство и изменчивость жанра: Предисл. к кн.: Эолова арфа: Антология баллады / Сост., подготовка текста, предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 7 – 26.
258. Комментарий в кн.: Там же. – С. 606 – 660.
259. Сост.: *Фюман, Ф.* Избранное / Ф. Фюман / Сост. и предисл. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1989. – 544 с. («Мастера современной прозы»).
260. Предисл. к кн.: Там же. – С. 5 – 16.
261. Сост.: Встреча на Эбро: Немецкие писатели в борьбе против фашизма (1933 – 1945) / Сост., предисл., коммент. А.А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1989. – 542 с.
262. Испытание любовью и ненавистью...: Предисл. к кн.: Там же. – С. 3 – 16.
263. Комментарий в кн.: Там же. – С. 494 – 530.

264. Анна Зегерс. Предисл. к кн.: Анна Зегерс. Биобиблиографический указатель. – М.: ВГБИЛ, 1989. – С. 10 – 21.
265. Предисл. к кн.: *Нойч, Э.* Мир на Востоке: Когда гаснут огни. Роман / Э. Нойч. – М.: Радуга, 1989. – С. 5 – 10.
266. Братья Гримм в зеркале современной биографии. Предисл. к кн.: *Скурла, Г.* Братья Гримм. Очерк жизни и творчества / Г. Скурла. – М.: Радуга, 1989. – С. 5 – 13.
267. Послесл. к кн.: *Гофман, Э.Т.А.* Сказки / Э.Т.А. Гофман. – М., Детская литература, 1989. – С. 243–248.
268. Сост.: Неоконченная история: Писатели ГДР о молодежи / Составление А. Гугнина и В. Вебера. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 318 с.
269. Предисл. к кн.: Неоконченная история: Писатели ГДР о молодежи / Составление А. Гугнина и В. Вебера. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 5 – 14.
270. Справки об авторах (В. Арндт, Ф. Браун, В. де Бройн, Э. Брюнинг, Э.-Г. Зассе, Х. Кёнигсдорф, Ю. Кох, В. Ленц, Х. Маттиас, А. Стахова, В. Трампе, К. Хайн, М. Штефан, Х. Шуберт): В кн.: Там же. – С. 314 – 316.
271. Сравнительное литературоведение ГДР и некоторые аспекты изучения славянско-германских литературных взаимосвязей // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке / Отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Наука, 1989. – С. 53 – 63.
272. Великий Октябрь и пути развития немецкой марксистской критики в 1910 – 1930-х годах // Октябрьская революция и новая концепция литературы. К истории марксистской литературной критики европейских социалистических стран / Отв. редактор С.А. Шерлаимова. – М.: Наука, 1989. – С. 85 – 131.
273. Эмпирические размышления о том, как мы «перегнали» мировую литературу... // Литературное обозрение. – М., 1989. – № 8. – С. 34 – 39.
274. Zur Rezeption von Sowjetliteratur («Zement» und «Wolokolamsker Chaussee» I und II): *Müller, H.* Material. Texte und Kommentare / H. Müller / Hrsg von Frank Hörnigk. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1989. – S. 213 – 225.
- Та же статья в издании с таким же названием: Göttingen; Steidl, 1989. – S. 213 – 225.
275. Коммент. в кн.: *Бёлль, Г.* Каждый день умирает частица свободы: художественная публицистика / Г. Бёлль. – М.: Прогресс, 1989. – С. 352 – 363.
276. Об авторах (И. Гайдучек, Х. Герлах, Х. Заковский, Х. Кёнигсдорф, Г. Рюкер, П. Хакс, Э. Штритматтер) // Современная повесть ГДР. 80-е годы. – М.: Радуга, 1989. – С. 619 – 623.
277. [Рецензия] // Советское славяноведение. – М., 1989. – № 5. – С. 98 – 100. – Рец. на кн.: *Моторный, В.А.* Серболужицкая литература. История. Современность. Взаимосвязи / В.А. Моторный, К.К. Трофимович. – Львов, 1987.
278. [Рецензия] // Современная зарубежная драматургия. – М., 1989. – № 4. – С. 47 – 52. – Рец. на кн.: *Müller, H.* Germania Tod in Berlin / H. Müller // Theater der Zeit. – В., 1989. – № 1.
279. Выступление в дискуссии «Зарубежная литература XX века и задачи критики» // Вопросы литературы. – М., 1989. – № 2. – С. 76 – 86.
280. Несколько слов (о Ф. Брауне) // Вопросы литературы. – М.: 1989. – № 12. – С. 256 – 257.

1990

281. Зигмунд Фрейд – повторение пройденного? // Вопросы литературы. – М., 1990. – № 8. – С. 150 – 160.
282. Год 1990 – что дальше? // Вопросы литературы. – М., 1990. – № 10. – С. 3 – 35.
283. К вопросу о фольклорных и литературных источниках зонгов Б. Брехта // Брехт – классик XX века. Материалы Брехтовского диалога 1988 – 90 гг. «Брехт – классик! Брехт – классик? Брехт – классик...» во ВНИИ искусствознания. – М., 1990. – С. 27 – 36.
284. Сост.: Сильнее всего на свете: Сборник произведений немецких писателей – участников революции 1918 – 1919 гг. в Германии / Сост., автор предисл. и коммент. А. Гугнин. – М.: Детская литература, 1990. – 207 с.
- [В книге опубликованы: Б. Апиц, И.Р. Бехер, Р. Брауне, В. Бредель, Б. Брехт, В. Газенклевер, О. Канель, П. Кёрнер-Шрадер, Э.Э. Киш, К. Кюн, К. Либкнехт, К. Либман, Г. Лорбер, Г. Мархвица, Э. Мюзам, Д. Нолль, Я. Петерсен, В. Пик, Л. Ренн, Э. Толлер, Л. Турек, В. Херцфельде, Э. Хёрнле, М. Циммерлинг, А. Шаррер, О. Штайнике].
285. Предисл. к кн.: Там же. – С. 5 – 10.
286. Справки об авторах: Там же. – С. 198 – 203.
287. Комментарии к немецкому, австрийскому, польскому, чешскому разделам: Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. – М.: Радуга, 1990. – С. 609 – 625; С. 632 – 635.
288. Фрагменты выступления на «круглом столе»: «Россия и Германия»: культурные взаимоотношения вчера и сегодня // Литературная учеба. – М., 1990. – № 5. – С. 120; С. 122 – 123.

- То же: Sowjetliteratur. – М., 1990. – № 5. – S. 139; S. 141.
289. [Рецензия] // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1990. – № 5. – С. 22 – 24. – Рец. на кн.: *Günther, E. Der Pirat. Roman* / E. Günther. – В.: Aufbau – Verlag, 1988.
290. Серболужицкая литература в славянско-германском контексте (тезисы доклада) // Славяне: адзінства і мнагастайнасць. Міжнародная канферэнцыя 24 – 27 мая 1990. Тэзісы дакладаў і паведамленняў. Мінск, 1990. 5 секцыя. – С. 28 – 29.
291. Серболужицкие гуманисты и Италия (тезисы доклада) // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. Тезисы докладов. – М., 1990. – С. 32 – 33.
292. Концепция личности в романе Я. Лоренца-Залеского «Остров забытых» и проблема серболужицкого модерна // Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Международная конференция. – М., 1990. – С. 9 – 11.
293. Empirische Überlegungen darüber, wie wir die Weltliteratur «überflügelt» haben // Sowjetliteratur – М., 1990. – № 8. – S. 162 – 177.

1991

294. Серболужицкая литература // История всемирной литературы. – М.: Наука, 1991. – Т. 7. – С. 516 – 518.
295. Сост.: *Браун, Ф.* Избранное / Ф. Браун / Сост. и предисл. А. Гугнина. – М.: Радуга, 1991. – 511 с.
296. Творчество Фолькера Брауна: Предисл. к кн.: Там же. – М.: Радуга, 1991. – С. 5 – 22.
297. «Моя утопия – реализм». Беседа Александра Гугнина с Фолькером Брауном в марте 1988 года: В кн.: Там же. – С. 500 – 508.
298. Через иллюзии к реальностям: заметки о творчестве Кристи Вольф. Предисл. к кн.: *Вольф, К.* От первого лица: Художественная публицистика / К. Вольф. – М.: Прогресс, 1991. – С. 5 – 24.
299. Комментар. в кн.: Там же. – С. 402 – 408.
300. Тревожная идиллия перед большим пожаром: Послесл. к кн.: *Вольф, К.* Летний этюд / К. Вольф. – М.: Радуга, 1991. – С. 237 – 251.
301. И.Р. Бехер (К 100-летию со дня рождения) // «Памятные книжные даты». – М.: Книга, 1991. – С. 214 – 218.
302. Комментар. в кн.: *Древиц, И.* Беттина фон Арним: Романтизм. Революция. Утопия. Биография / И. Древиц. – М.: Радуга, 1991. – С. 287 – 302.
303. «Необозримые поля» Готфрида Бенна // Вопросы литературы. – М., 1991. – № 7. – С. 121 – 132.
304. Генрих фон Клейст (1777 – 1811) // Клейст Г. фон. Биобиблиографический указатель / Отв. редактор и автор вступительной статьи А.А. Гугнин. – М.: ВГБИЛ, 1991. – С. 3 – 21.

1992

305. Магический реализм: на примере романа Германа Казака «Город за рекой» (1947) // Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. – М., 1992. – С. 40 – 44.
306. Современная немецкая литература – одна или две литературы? // Новые проблемы, новые решения. Актуальные аспекты изучения литератур Румынии и других стран Центральной и Юго-Восточной Европы / Отв. редактор М.В. Фридман и др. – М., 1992. – С. 179 – 194.
307. Идеология, культурная политика и культура: на примере истории литературы ГДР // Социокультурные процессы в странах Восточной Европы (после второй мировой войны) / Редактор-составитель А.М. Орехов. М., 1992. – С. 120 – 169.
308. Несколько вводных замечаний // Власть и интеллигенция (Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы) / Отв. редактор Ю.С. Новопашин. – М., 1992. – С. 3 – 4.
309. Литература ГДР и культурная политика СЕПГ (1949 – 1990) // Власть и интеллигенция (Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы) / Отв. ред. Ю.С. Новопашин. – М., 1992. – С. 78 – 112.
310. Сост.: *Фрейд, З.* По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд / Сост., послесл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1992. – 568 с.
311. Загадки и парадоксы Зигмунда Фрейда: В кн.: Там же. – С. 519 – 542.
312. Комментар. в кн.: Там же. – С. 545 – 566.
313. Лион Фейхтвангер, его время и произведения: Послесл. к кн.: *Фейхтвангер, Л.* Избранные произведения / Л. Фейхтвангер. – Т. 1. Еврей Зюсс. Роман. – М.: Фирма АРТ, 1992. – С. 481 – 492.
314. Новые издания ранних славянских Библий [Обзор серии: Biblia Slavica. Nachdrücke der ältesten Ausgaben slavischer und baltischer Bibelübersetzungen / Hrg. von Reinhold Olesch und Hans Rothe unter Mitarbeit von Fr. Scholz (I. Leopolda; II. Trediakovskij)] // UNESCO. Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. Информационный бюллетень. – М., 1992. – Выпуск 26. – С. 103 – 106.

1993

315. Становление серболужицкой литературы в славянско-германском контексте // Славянские литературы. XI Международный съезд славистов. Доклады российской делегации. – М.: Наука, 1993. – С. 56 – 66.
316. Романтизм, модернизм, авангард (Несколько эмпирических наблюдений) // Литературный авангард. Особенности развития / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М., 1993. – С. 36 – 52.
317. XX век как литературная эпоха (выступление на «круглом столе») // Вопросы литературы. – М., 1993. – Выпуск второй. – С. 68 – 74.

1994

318. Серболужицкая литература в эпоху романтизма: Из серболужицкой поэзии. – Новополоцк, 1994. – 40 с.
Völkel, M. Ruske pojednanje wo serbskej romantice [Рецензия] / M. Völkel // «Rozhlad». Serbski kulturny časopis. – Budyšin, 1994. – № 10. – Str. 386.
- Leszczyński, R.* Niezwykła książka o literaturze łużyckiej [Рецензия] / R. Leszczyński // Zeszyty łużyckie. – Warszawa, 1995. – Том 13. – № 3 (15). – S. 84 – 85.
- Ритчик, Ю.И.* Верность теме [Рецензия] / Ю.И. Ритчик // Информационный бюллетень МАИРСК. – М., ИСБ РАН, 1996. – Выпуск 28 – 29. – С. 96 – 98.
- Лаптева, Л.П.* [Рецензия] / Л.П. Лаптева // Славяноведение. – М., 1996. № 4. – С. 113 – 114.
319. Серболужицкая словесность в эпоху Просвещения. Краткий обзор. – Новополоцк, 1994. – 32 с.
Лаптева Л.П. [Рецензия] / Л.П. Лаптева // Славяноведение. – М., 1996. – № 4. – С. 113 – 114.
320. Сост.: Серапионовы братья: Э.Т.А. Гофман. Серапионовы братья; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология / Сост., предисл., коммент., подготовка текста А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1994. – 736 с. («Библиотека студента-словесника»)
321. «Серапионовы братья» в контексте двух столетий. Предисл. к кн.: Там же. – С. 5 – 40.
322. Коммент. в кн.: Там же. – С. 693 – 734.
323. Краткий очерк русско-немецких литературных связей от истоков до первой трети XIX века // Немцы в России: историко-культурные аспекты. – М., 1994. – С. 63 – 109.
324. Вуппертальский проект «Германия и немцы глазами русских» и его историко-культурное значение // Немцы в России: историко-культурные аспекты. – М., 1994. – С. 6 – 22.
То же // Россия и современный мир. – М., 1994. – № 1. – С. 132 – 142.

1995

325. Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов (1970 – 1995). – М. – Новополоцк, 1995. – 64 с.
326. Верхнелужицкая литература в эпоху национального возрождения XIX века. Вводная глава. – Новополоцк, 1995. – 54 с.
327. Проблемы серболужицкой культуры эпохи Просвещения // Славяноведение. – М., 1995. – № 3. – С. 62 – 77.
328. Литература ГДР (1945 – 1967). В кн.: История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев. – Т. 1. – М.: Индрик, 1995. – С. 465 – 518.
Стыкалин, А.С. [Рецензия] / А.С. Скатылин // Славяноведение. – М., 1997. – № 1. – С. 106.
- Шабловская, И.В.* [Рецензия] / И.В. Шабловская // Славяноведение. – М., 1998. – № 1. – С. 111.
329. Серболужицкая литература (1945 – 1967). В кн.: История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев. – Т. 1. – М.: Индрик, 1995. – С. 519 – 532.
330. Магический реализм и социалистический реализм (Несколько тезисов для сопоставительных исследований) // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема / Отв. ред. Н.М. Куренная. – М., 1995. – С. 76 – 90.
331. Концепция личности в серболужицком модерне // Человек в контексте культуры. Славянский мир / Отв. ред. И.И. Свирида. – М.: Индрик, 1995. – С. 158 – 164.
332. Возвращение великого разбойника: Предисл. к кн.: *Вульпиус, К.А.* Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников / К.А. Вульпиус. – М.: Ладомир, 1995. – С. 3 – 10.
333. Литература ГДР в предчувствии исторических перемен 1989 – 1990 годов // Славяноведение. – М., 1995. – № 5. – С. 36 – 39.
334. «Благотворная сила...» (О сказках братьев Гримм) // Педагогика. – М., 1995. – № 2. – С. 34 – 39.

1996

335. История серболужицкой литературы: краткий очерк с библиографией. – М., 1996. – 32 с. (Обзоры научного центра славяно-германских исследований. 1.).
336. Народная и литературная баллада: судьба жанра // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 1996. – С. 74 – 92.
337. Феномен Фрейда и человек // Педагогика. – М., 1996. – № 2. – С. 114 – 119.
338. Серболужицкая литература (1937 – 1945) (Доклад на «круглом столе»: «Литература западных и южных славян периода второй мировой войны») // Славяноведение. – М., 1996. – № 3. – С. 72 – 74.
339. «...Людвиг Тик, соперник Шиллера и Гёте...» // Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1996. – Выпуск первый. – С. 27 – 41.
340. Герхарт Гауптман и его проза. К 50-летию со дня смерти // Там же. – С. 79 – 89.
341. Некоторые проблемы изучения модернизма // Там же. – С. 107 – 112.
342. Die nationale Bewegung der Sorben im slawisch-deutschen Kontext // Berliner Jahrbuch für osteuropäische Geschichte. Osteuropäische Geschichte in vergleichender Sicht. – В., 1996. – № 1. – S. 267 – 272.
343. Литература Германии // Зарубежная литература XX века. Учебник / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1996. – С. 434 – 479. (В соавторстве с А.В. Карельским).
344. Krotki zarys sorabistiki w Sowjetskim zwjazku a w Ruskej po 1945 // Rozhlad. – Budyšin, 1996. – № 9. – S. 330 – 332.
345. Уроки большой жизни. Памяти А.В. Михайлова // Филологические науки. – М., 1996. – № 6. – С. 123 – 127. (В соавторстве с Б.П. Гончаровым, П.А. Николаевым, Е.И. Чigareвой).
346. Центр славяно-германских исследований // Институт славяноведения и балканистики. 50 лет. – М., 1996. – С. 265 – 266.

1997

347. Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. – М., 1997. – 224 с. (Труды научного центра славяно-германских исследований. 1.).
- Scholze, D.* [Рецензия] / D. Scholze // Lětopis. – Bautzen/Budyšin, 1998. – № 2. – S. 126 – 129.
348. Серболужицкая литература // История литератур западных и южных славян. – Том первый. От истоков до середины XVIII века / Отв. ред. А.В. Липатов. – М.: Индрик, 1997. – С. 695 – 710.
349. Серболужицкая литература // История литератур западных и южных славян. – Том второй. Формирование и развитие литератур Нового времени. Вторая половина XVIII века – 80-е годы XIX века / Отв. ред. С.В. Никольский. – М.: Индрик, 1997. – С. 201 – 221.
350. Серболужицкая литература // Там же. – С. 472 – 490.
351. Июньские события 1953 г. в истории, идеологии и литературе ГДР // Конфликты в послевоенном развитии восточноевропейских стран / Отв. ред. Ю.С. Новопашин. – М., 1997. – С. 21 – 37.
352. Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке // Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1997. – Выпуск второй. – С. 85 – 90.
353. Йозеф Вайнхебер, великий австрийский поэт XX века // Там же. – С. 90 – 106.
354. Альфред Кубин и его роман «Другая сторона» в историко-культурном контексте XX века // Литература в контексте культуры. Материалы научного семинара / Отв. ред. Ю.Г. Круглов. – М., 1997. – Выпуск I. – С. 91 – 96.
355. О творчестве Нелли Закс (1891 – 1970) // Поэты – лауреаты Нобелевской премии. – М.: Панорама, 1997. – С. 303 – 305.
356. [Рецензия] // Славяноведение. – М., 1997. – № 6. – С. 95 – 100. – Рецензия на кн.: *Zeil, W.* Sorabistik in Deutschland. Eine wissenschafts-geschichtliche Bilanz aus fünf Jahrhunderten / W. Zeil. – Bautzen, 1996. 216 s.
357. Encyklopedija sorabistiki // Rozhlad. – Budyšin, 1997. – № 11. – Str. 423 – 425.
358. Einige Besonderheiten der zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Situation in Russland und ihr Einfluss auf die Bildung und Änderung der öffentlichen Meinung // Veränderungsprozesse in den Literaturen und Kulturen Osteuropas (der ehemaligen UdSSR) / Hrsg. von R.-D. Kluge. – Tübingen, 1997. – S. 43 – 56. (Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen. № 31).
359. Памяти А.В. Михайлова // Гётевские чтения 1997 / Под ред. С.В. Тураева. – М., 1997. – С. 281 – 283.

1998

360. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. (Феномен и некоторые пути его осмысления). – М., 1998. – 117 с. (Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 2.).

361. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славянско-германском контексте. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 1998. – 76 с.
362. От редактора // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 1998. – Выпуск четвертый. – С. 3 – 4.
363. Альбин Цоллингер (Материалы по истории швейцарской литературы XX века) // Там же. – С. 63 – 77.
364. Магический реализм в контексте литературных и художественных течений XX века (Обоснование концепции спецкурса и некоторые материалы) // Там же. – С. 97 – 105.
365. Литература ГДР 1970 – 1980-х годов как сейсмограф глубинных общественных процессов (несколько тезисов к проблеме: литература и общество) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 1998. – Выпуск пятый. – С. 129 – 135.
366. Зигмунд Фрейд и литература – несколько наблюдений // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 1998. – Выпуск шестой. – С. 113 – 123.
367. Георг Гейслер (в романе А. Зегерс «Седьмой крест») // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература XX века / Под общ. ред. Н.С. Павловой. – М.: Олимп, 1998. – С. 229 – 230.
368. Филоктет (в драме Х. Мюллера «Филоктет») // Там же. – С. 385 – 387.
369. Трагедия гуманистического сознания (Герхард Гауптман) // Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. – М.: Панорама, 1998. – С. 148 – 151.

1999

370. Австрийская поэзия от экспрессионизма до конца второй мировой войны // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 1999. – Выпуск седьмой. – С. 90 – 111.
371. Густав Мейринк и экспрессионизм: первое приближение к проблеме // Там же. – С. 111 – 113.
372. О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 1999. – Выпуск восьмой. – С. 3 – 12.
373. Поэзия немецкоязычной Швейцарии после второй мировой войны // Там же. – С. 118 – 132.
374. Материалы по истории литературоведения и литературной критики XX века (1. Вольфганг Кайзер) // Там же. – С. 133 – 152.
375. Баллады о Робин Гуде: популярное введение в проблему // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 1999. – Выпуск девятый. – С. 3 – 7.
376. Пути вхождения литературы ГДР в литературу ФРГ (конец 1980-х – начало 1990-х годов) // Литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы 1990-х годов. Прерывность – непрерывность литературного процесса. Тезисы докладов международной конференции 2 – 4.11. 1999. Москва. – М.: ИСл РАН, 1999. – С. 6 – 7.
377. Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арндта // Привычное ощущение кризиса (в «соцлагере» и вокруг). – М.: Наследие, 1999. – С. 59 – 75.
378. Пауль Хейзе, романтик бидермайера: Послесл. к разделу: Хейзе П. Новеллы: В кн.: Хейзе П. Новеллы. Шпиттелер К. Избранные произведения. – М.: Панорама, 1999. – С. 133 – 142 (Библиотека «Лауреаты Нобелевской премии»).

2000

379. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – М., 2000. – 208 с. (Материалы Научного центра славяно-германских исследований. 1.).
380. Литература Германии // Зарубежная литература XX века. Учебник / Под ред. Л.Г. Андреева. – Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 421 – 464. (В соавторстве с А.В. Карельским).
381. Сост.: Английская поэзия в переводах В.А. Жуковского. – М.: Радуга, 1999. – 368 с. (В соавторстве с К.Н. Атаровой).
382. Несколько замечаний о проблематике славяно-германских исследований // Славяно-германские исследования / Отв. ред. А.А. Гугнин, А.В. Циммерлинг. – М.: Индрик, 2000. – Том первый, второй. С. 11 – 18. (В соавторстве с А.В. Циммерлингом).
383. Сорабистика в Германии. Научно-исторический итог пяти столетий // Там же. – С. 365 – 370.
384. Памяти А.В. Михайлова // Там же. – С. 383 – 385.
385. Серболужицкое национальное возрождение XIX века в славянско-германском контексте // Там же. – С. 613 – 619.
386. Сост.: Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского / Сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 2000. – 623 с.
387. В.А. Жуковский и немецкая литература // Там же. – С. 9 – 17.

388. Комментарий к кн.: Там же. – С. 573 – 623.
389. От редактора // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 2000. – Выпуск десятый. – С. 3 – 4.
390. Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана // Там же. – С. 26 – 39.
391. Пауль Хейзе и немецкая литература XIX века // Там же. – С. 93 – 105.
392. Историко-контекстуальный подход к изучению национальной литературы (на примере истории серболужицкой литературы) // Пятая международная научная конференция «Белорусско-русско-польское сопоставительное языкознание и литературоведение». 25 – 27 мая 2000 г. Тезисы преподавателей ПГУ – участников конференции. – Новополоцк, 2000. – С. 3 – 5.
393. Мысли после прогулки по «Перекрестку» (предисловие к книге) // Скрыжаванне. Літаратурна-мастацкі альманах. – Новополоцк, 2000. – С. 4 – 7.
- Материалы по истории и теории экспрессионизма (Австрия и Германия). Часть первая // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 2000. – Выпуск одиннадцатый. – С. 103 – 146.
394. Антон Вильдганс // Там же. – С. 103 – 104.
395. Курт Вольф // Там же. – С. 104 – 106.
396. Вильгельм Воррингер // Там же. – С. 106 – 109.
397. Якоб ван Годдис // Там же. – С. 109 – 111.
398. Альберт Парис Гютерсло // Там же. – С. 111 – 114.
399. Рихард Демель // Там же. – С. 114 – 116.
400. Теодор Дойблер // Там же. – С. 116 – 118.
401. Карл Краус // Там же. – С. 119 – 121.
402. Георг Кристоф Кулька // Там же. – С. 121 – 123.
403. Рудольф Леонгард // Там же. – С. 123 – 125.
404. Густав Мейринк // Там же. – С. 125 – 128.
405. Курт Пинтус // Там же. – С. 128 – 130.
406. Оскар Маурус Фонтана // Там же. – С. 130 – 131.
407. Франц Теодор Чокор // Там же. – С. 132 – 135.
408. Эрнст Штадлер // Там же. – С. 135 – 137.
409. «Сумерки человечества» // Там же. – С. 137 – 140.
410. «Товарищи человечества» // Там же. – С. 140 – 142.
411. Австрийский экспрессионизм // Там же. – С. 142 – 146.
412. Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия (несколько заметок) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 2000. – Выпуск двенадцатый. – С. 81 – 91.
413. Первый литературно-художественный альманах новополоцких лицеистов // Там же. – С. 143 – 145.
414. Литература ГДР 1970 – 1980-х гг. как сейсмограф глубинных общественных процессов (несколько тезисов к проблеме: литература и общество) // Политика и поэтика. Сборник статей / Отв. ред. Ю.В. Богданов. – М., 2000. – С. 79 – 86.
415. Историко-контекстуальный подход к изучению национальной литературы (на примере истории серболужицкой литературы) // Пятая международная научная конференция «Беларуска-руско-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія». Матэрыялы V міжнароднай навуковай канферэнцыі. Віцебск, 25 – 27 мая 2000 г. – С. 142 – 144.
416. Послесл.: К публикации рассказа: *Малолеткин, С. «Папа, я уезжаю»* / С. Малолеткин // Химик. – 2000 г. – 22 февраля. – С. 3.

2001

417. Серболужицкая литература XX века в славяно-германском контексте / Отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – 180 с.
418. Центр славяно-германских исследований // Институт славяноведения. 1999 – 2000. Справочник / Отв. ред. В.А. Хорев. – М., 2001. – С. 110 – 112.
419. Литература ГДР // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – Том второй. – С. 532 – 608.
420. Серболужицкая литература // Там же. – С. 609 – 627.
- Материалы по истории и теории экспрессионизма (Австрия и Германия). Часть вторая // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М., 2001. – Выпуск тринадцатый. – С. 125 – 144.
421. Макс Брод // Там же. – С. 125 – 127.
422. Франц Кафка // Там же. – С. 127 – 137.
423. Георг Тракль // Там же. – С. 131 – 135.
424. Герман Казак // Там же. – С. 135 – 137.

425. Хуго Зонненшайн // Там же. – С. 137 – 139.
 426. «Нойе югенд» // Там же. – С. 139 – 140.
 427. «Малик-ферлаг» // Там же. – С. 140 – 141.
 428. Постэкспрессионизм // Там же. – С. 141 – 143.
 429. Магический реализм // Там же. – С. 143 – 144.
 430. Пророк в своем отечестве: о творчестве Гюнтера Грасса (Статьи о лауреатах Нобелевской премии. 3) // Там же. – С. 95 – 104.
 431. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – С. 489 – 492.
 432. Предисл.: К книге стихов и прозы: *Малолеткин, С.* «Когда мы были глупыми» / С. Малолеткин // Химик. – 2001. – 25 сентября. – С. 3.
 433. Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана: Предисл. к кн.: *Гофман, Э.Т.А.* Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. Сказки / Э.Т.А. Гофман. – М.: Детская литература, 2001. – С. 5 – 22.
 434. Коммент. к разделам: «Из немецкой поэзии», «Из австрийской поэзии», «Из польской поэзии», «Из чешской поэзии» в кн.: Зарубежная поэзия в переводах Бориса Пастернака / Составление Е.Б. Пастернака, Е.К. Нестеровой. – М.: Радуга, 2001. – С. 609 – 625; 632 – 635.
 435. Предисл. к кн.: *Малолеткин, С.* Когда мы были глупыми. Стихотворения и рассказы. Эксклюзивное издание / С. Малолеткин. – Новополоцк, 2001. – С. 5 – 17.
 436. Проблема самоидентификации личности в немецкой и серболужицкой литературах XX века // Центральная и Юго-Восточная Европа: литературные итоги XX века. Тезисы докладов. – М., 2001. – С. 22 – 23.
 437. Прадм. да зб.: Уладзімір Караткевіч і сучаснасць. Зборнік артыкулаў. – Наваполацк: ПДУ, 2001. – С. 3 – 4.
 438. Серболужицкая литература (1890 – 1914) // История литератур западных и южных славян / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 2001. – Том третий. – С. 173 – 194.
 439. Серболужицкая литература (1919 – 1936) // Там же. – С. 525 – 548.
 440. Серболужицкая литература (1937 – 1945) // Там же. – С. 827 – 833.
 441. Творчество Пауля Целана (вступительная статья): Paul Celan. Стихотворения. На русском и немецком языках. – М., 2001. – С. 3 – 10.

2002

442. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – М., 2002. – Выпуск первый. – 240 с. (Материалы Научного центра славяно-германских исследований. 2.).
Жук, А.Д. [Рецензия] / А.Д. Жук // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2003. – Выпуск семнадцатый. – С. 348 – 350.
 443. Центр славяно-германских исследований // Институт славяноведения. 2001. Справочник / Отв. ред. В.А. Хорев. – М., 2002. – С. 101 – 103.
 444. Немецкий экспрессионизм // Проблемы истории литературы. Сборник статей. М. – Новополоцк, 2002. – Выпуск пятнадцатый. – С. 61 – 70.
 445. Отчет о Первой международной литературоведческой конференции «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Новополоцк, 29 – 31 марта 2002 г.) // Там же. – С. 239 – 241.
 То же // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2002. – Т. 1. – № 4. – С. 117 – 118.
 446. Отчет о Международной конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (Москва, 22 – 26 апреля 2002 г.) // Проблемы истории литературы. – М. – Новополоцк, 2002. – Выпуск пятнадцатый. – С. 246 – 248.
 447. Стихи и проза Сергея Малолеткина // Проблемы истории литературы. Сборник статей. М. – Новополоцк, 2002. – Выпуск шестнадцатый. – С. 201 – 211.
 448. Отражение в культуре XIX – XX вв. исторического опыта взаимоотношений народов Германии, России и Польши (Несколько литературоведческих тезисов) // Россия, Польша, Германия в европейской и мировой политике XVI – XX вв. – М.: Индрик, 2002. – С. 252 – 255.
 449. Идеи космического универсализма у Гёте и у йенских романтиков в свете концепции ноосферы В.И. Вернадского (несколько тезисов) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2002. – Т. 1. – № 4. – С. 2 – 4.

2003

450. Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия (Несколько заметок): Послел. к кн.: *Копелев, Л.З.* Поэт с берегов Рейна. Жизнь и страдания Генриха Гейне / Л.З. Копелев. – М.: Прогресс – П्लеяда, 2003. – С. 452 – 466.
451. Генрих Гейне. Важнейшие даты жизни и творчества // Там же. – С. 484 – 489.
452. Литература Германии // Зарубежная литература XX века. Учебник / Под ред. Л.Г. Андреева. – Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Высшая школа, 2003. – С. 421 – 464. (В соавторстве с А.В. Карельским).
453. Будущее рождается из прошлого: Немецкая литература после Второй мировой войны // Всемирная литература. – Минск, 2003. – № 7. – С. 159 – 189.
454. От редактора: Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2003. – Выпуск семнадцатый. – С. 3 – 4.
455. Введение в анализ поэтического текста // Там же. – С. 200 – 227.
456. [Рецензия] // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2003. – Выпуск семнадцатый. – С. 340 – 344. – Рец. на кн.: *Гуревич, Р.В.* «Струющийся свет божества» Мехтильды Магдебургской: проблемы жанра в средневековой мистической литературе / Р.В. Гуревич. – Смоленск: СПГУ, 2000. – Часть 1. – 212 с.
457. [Рецензия] // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2003. – Выпуск семнадцатый. – С. 340 – 347. – Рец. на кн.: *Грешных, В.И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков / В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.
458. Отчет о Второй международной литературоведческой конференции «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Новополоцк, 3 – 5 апреля 2003 г.) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2003. – Выпуск семнадцатый. – С. 356 – 359; 362.
459. Стихотворение Л. Уланда «Мицкевич» в контексте немецкой политической поэзии 1830-х гг. // STUDIA POLONOROSSICA: К 80-летию Елены Захаровны Цыбенко: Сборник статей / Отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С. 103 – 107.
460. Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей // Балтийский филологический курьер / Глав. ред. В.И. Грешных. – Калининград, 2003. – № 3. – С. 242 – 294.
461. Экспрессионизм в Германии и Австрии // Зарубежная литература XX века: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Под ред. В.М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 79 – 102.
462. Немецкая литература после 1945 года // Там же. – С. 503 – 535.

2004

463. Народная и литературная баллада: постоянство и изменчивость жанра // Филология: проблемы истории и поэтики (к 60-летию Ю.Г. Круглова) / Отв. ред. Л.И. Шевцова. – М.: Издательский дом «Танганка», 2004. – С. 59 – 80.
464. От редактора: Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2004. – Выпуск восемнадцатый. – С. 3 – 4.
465. [Рецензия] // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2004. – Выпуск восемнадцатый. – С. 452 – 457. – Рец. на кн.: *Ботникова, А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А.Б. Ботникова. – Воронеж, 2003. – 341 с.
466. [Рецензия] // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2004. – Выпуск восемнадцатый. – С. 462 – 466. – Рец. на кн.: *Цветков, Ю.Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. Монография / Ю.Л. Цветков. – М.; Иваново: Издательство МИК, 2003. – 432 с.
467. Отчет о Третьей международной литературоведческой конференции «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Новополоцк, 8 – 10 апреля 2004 г.) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2004. – Выпуск восемнадцатый. – С. 467 – 472; 480.
468. Постмодернизм как катализатор глобализации: постановка проблемы // Национальная идентичность литератур Центральной и Юго-Восточной Европы в условиях глобализации. Международная научная конференция 23 – 24 ноября 2004 г. Тезисы докладов. – М., 2004. – С. 15 – 16.
- Статьи и материалы в книге: Кафедра мировой литературы и культурологии (1999 – 2004). Новополоцк, 2004. – 56 с.
469. Кафедра мировой литературы и культурологии. – Там же. – С. 3 – 4.
470. Гугнин Александр Александрович. – Там же. – С. 6 – 16.
471. Организация научной работы. – Там же. – С. 47 – 55.

2005

472. Постмодернизм и глобализация: постановка проблемы // Белорусская литература и мировой литературный процесс. Международный научный сборник. Выпуск первый / Редколлегия: А.А. Гугнин (отв. ред.), Н.Б. Лысова (зам. отв. ред.), С.М. Струкова и др. – Новополоцк: УО «ПГУ», 2005. – С. 7 – 14.
473. Глобализация, постмодернизм и современный литературный процесс: несколько общих тезисов // Вестник МГОПУ им. М.А. Шолохова. Серия «Филологические науки». – М., 2005. – № 11. – С. 5 – 12.
474. Австрийский экспрессионизм в контексте европейской культуры // Белорусская литература и мировой литературный процесс. Международный научный сборник. Выпуск первый / Редколлегия: А.А. Гугнин (отв. ред.), Н.Б. Лысова (зам. отв. ред.), С.М. Струкова и др. – Новополоцк: УО «ПГУ», 2005. – С. 357 – 367.
475. Постмодернизм и глобализация (постановка проблемы) // Всемирная литература. – Минск, 2005. – № 3. – С. 196 – 203.
476. Сост.: Шиллер, Ф. Стихотворения. На немецком и русском языках / Ф. Шиллер / Сост. и послесл. А.А. Гугнина. – М.: Текст, 2005. – 351 с.
477. Наш старомодный современник, или Несколько заметок о поэзии Фридриха Шиллера: Послесл.: Там же. – С. 336 – 348.
478. Альбин Цоллингер // История швейцарской литературы. Том третий / Отв. ред. В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 166 – 184.
479. Поэзия немецкоязычной Швейцарии после второй мировой войны // Там же. – С. 446 – 464.

2006

480. Отчет о Четвертой международной литературоведческой конференции «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Новополоцк, 7 – 9 апреля 2005 г.) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2006. – Выпуск девятнадцатый. – С. 431 – 435; 439 – 440.
481. К 70-летию профессора Е.А. Зачевского, или Несколько окрашенных личной симпатией заметок к будущей научной биографии ученого // Там же. – С. 442 – 446.
482. Австрийский экспрессионизм в контексте европейской культуры // Стиль. Жанр. Поэтика: Сборник статей. К 65-летию Камиля Гамидовича Ханмурзаева / Сост., ред. Ф.Х. Исрапова. – Махачкала: Изд. дом «Эпоха», 2006. – С. 91 – 102.

2007

483. Основные тенденции развития австрийской поэзии в первой половине XX века // Филологические школы и их роль в систематизации научных исследований: Вестник Смоленского государственного университета. Серия 1: Филология. – Смоленск, 2007. – Том 1. – С. 283 – 301.
484. Романтическая тоска по идеалу (Йозеф фон Эйхендорф) // Всемирная литература. – Минск, 2007. – № 5 (103). – С. 123 – 124.
485. [Рецензия] // Вестник Полоцкого государственного университета. А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2007. – № 1. – С. 145 – 146. – Рец. на кн.: Васильчикова, Т.Н. Драматургия Ханса Хенни Яна / Т.Н. Васильчикова. – Ульяновск: УлГУ, 2005. – 330 с.; Васильчикова, Т.Н. Драматургия немецкого экспрессионизма: учебное пособие / Т.Н. Васильчикова. – Ульяновск: УлГУ, 2005. – 112 с.
486. [Рецензия] // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2007. – № 7. – С. 166 – 167. – Рец. на кн.: Чугунов, Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация «поворота» / Д.А. Чугунов. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2006. – 288 с.
487. Отчет о Пятой международной литературоведческой конференции «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Полоцк, 12 – 14 апреля 2007 г.) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2007. – № 7. – С. 158 – 159; 160; 163.
488. Романтическая тоска по идеалу, или Поэзия Йозефа фон Эйхендорфа // Балтийский филологический курьер. Научный журнал / Глав. ред. В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. – № 6. – С. 161 – 163.
489. В.А. Жуковский и развитие жанрового сознания в русской литературе первой половины XIX века. Программа спецкурса // Белорусская литература и мировой литературный процесс. Международный научный сборник / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Полоцк: УО «ПГУ», 2007. – Выпуск второй. – С. 422 – 433.

2008

490. Серболужицкая культура // История культур славянских народов. В 3-х т. / Отв. ред. Г.П. Мельников. – М.: ГАСК, 2008. – Т. III: Культура XX века: от модерна до постмодернизма. Народная культура славянского региона. – С. 309 – 322.
491. О проблемах изучения немецкого искусства XX века. Стенограмма дискуссии. Государственный институт искусствознания, 27 апреля 2005 г. // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / Ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – С. 16 – 20.
492. Причудливые пути постмодернизма (сквозь призму творчества Карла Микеля) // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / Ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – С. 289 – 302.
- Энциклопедический словарь экспрессионизма / Глав. ред. П.М. Топер., отв. ред. А.Б. Базилевский. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с. В словаре опубликованы статьи:
493. Австрийский экспрессионизм // Там же. – С. 25 – 29.
494. Брод Макс // Там же. – С. 91 – 93.
495. Вильдганс Антон // Там же. – С. 123 – 124.
496. Вольф Курт // Там же. – С. 134 – 135.
497. Воррингер Вильгельм // Там же. – С. 136 – 138.
498. Гютерсло Альберт Парис // Там же. – С. 177 – 179.
499. Демель Рихард // Там же. – С. 188 – 189.
500. Дойблер Теодор // Там же. – С. 200 – 201.
501. «Друзья [Товарищи] человечества» // Там же. – С. 207 – 208.
502. Зонненшайн, Гуго // Там же. – С. 216 – 217.
503. Казак Герман // Там же. – С. 247 – 248.
504. Кафка Франц // Там же. – С. 259 – 262.
505. Краус Карл // Там же. – С. 294 – 295.
506. Кубин Альфред // Там же. – С. 302 – 305.
507. Леонгард Рудольф // Там же. – С. 324 – 325.
508. Магический реализм // Там же. – С. 356 – 357.
509. Майринк Густав // Там же. – С. 360 – 362.
510. «Малик-ферлаг» // Там же. – С. 363 – 364.
511. Немецкий экспрессионизм // Там же. – С. 401 – 407.
512. «Нойе югенд» // Там же. – С. 416 – 417.
513. Пинтус Курт // Там же. – С. 441 – 442.
514. Постэкспрессионизм // Там же. – С. 451 – 452.
515. «Сумерки человечества» // Там же. – С. 535 – 536.
516. Тракль Георг // Там же. – С. 555 – 558.
517. Фонтана Оскар Маурус // Там же. – С. 586.
518. Ходдис Якоб Ван // Там же. – С. 608 – 609.
519. Чокор Франц Теодор // Там же. – С. 639 – 641.
520. Штадлер Эрнст // Там же. – С. 660 – 661.
521. Славяно-германские исследования. – Т. 3: От имен к фактам / Сост. и отв. ред. А.А. Гугнин, А.В. Циммерлинг. – СПб: Алетейя, 2008. – 496 с.
522. Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей // Там же. – С. 345 – 416.
523. От редактора: (Несколько (не)юбилейных размышлений) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2008. – Выпуск двадцатый. – С. 3 – 6.
524. «Немецкие народные книги» в оценке Фридриха Энгельса // Там же. – С. 167 – 176.
525. Причудливые пути постмодернизма: заметки о творчестве Карла Микеля // Там же. – С. 255 – 266.
526. В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда // Там же. – С. 447 – 463.
527. [Рецензия] // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2008. – Выпуск двадцатый. – С. 475 – 479. – Рец. на кн.: Сейбель, Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit*. Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Издательство Челябинского государственного педагогического университета, 2006. – 414 с.
528. Полоцк: Пятая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Полоцк, 12 – 14 апреля 2007 г.) // Там же. – С. 480 – 482; 483 – 484; 489 – 490.

529. Отчет о Первом международном научном семинаре «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы» (Полоцк, 10 – 12 апреля 2008 г.) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2008. – № 7. – С. 248 – 249; 251 – 252.
530. Общность народов – общность литератур. Сборник исследовательских работ, удостоенных дипломов конкурса школьников Беларуси и России (Полоцк, 2 – 6 ноября 2007 г.) / Сост.: А.А. Гугнин, А.И. Судник. – В 2-х ч.: Ч. 1. – Полоцк: А.И. Судник, 2008. – 494 с.; Ч. 2. – Полоцк: А.И. Судник, 2008. – 559 с.

2009

531. Йозеф Вайнхебер // История австрийской литературы XX века. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – Том первый. Конец XIX – середина XX века / Отв. ред. В.Д. Седельник. – С. 207 – 228.
532. Поэты межвоенного периода // Там же. – С. 241 – 261.
533. Австрийская поэзия после 1945 года // Сборник к 85-летию А.Б. Ботниковой. – Воронеж, 2009. – С. 47 – 59.
534. Австрийский экспрессионизм в контексте европейской культуры // Художественные центры Австро-Венгрии. 1867 – 1918 / Редколлегия: Н.М. Вагапова, В.Н. Егорова, Л.И. Тананаева. – СПб.: Алетейя, 2009. – С. 78 – 89.
535. Отчет о Международном научном семинаре «Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук и проблема подготовки специалистов: Международный научный семинар, Полоцк, 10 – 11 апреля 2009 г. // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2009. – № 7. – С. 204 – 205; 209.

2010

536. Австрийская поэзия после 1945 года // История австрийской литературы XX века. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Том второй. 1945 – 2000 / Отв. ред. В.Д. Седельник. – С. 196 – 214.
537. Владимир Денисович Седельник, человек, ученый, просветитель, организатор науки, труженик (Несколько дружеских заметок к юбилею) // Немецкоязычная литература: единство в многообразии. Сборник статей к 75-летию профессора Владимира Денисовича Седельника / Отв. ред. Т.В. Кудрявцева. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 10 – 16.
538. Два литературоведческих этюда с методологическим уклоном: 1. Идеи космического универсализма у Гёте и йенских романтиков в свете концепции ноосферы В.И. Вернадского (несколько тезисов). 2. Глобализация, постмодернизм и современный литературный процесс: (несколько общих тезисов) // Там же. – С. 413 – 431.
539. Несколько заметок о стихах Ларисы Михнович // Ход времени: поэзия и проза / Объединение «Литературный ковчег». – Новополоцк, 2010. – С. 149 – 150.
540. Отчет о Международном научном семинаре «Историко-теоретическая база современных литературоведческих исследований: Международный научный семинар, Полоцк, 9 – 10 апреля 2010 г. // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – № 7. – С. 247 – 250.
541. Стихотворение Л. Уланда «Мицкевич» в контексте немецкой политической поэзии 1830-х годов: несколько эмпирических и методологических тезисов к проблеме массового и немассового сознания // Творчество Адама Мицкевича и современная мировая культура. Сборник научных работ / Под ред. С.Ф. Мусиенко. – Гродно, 2010. – С. 124 – 131.
542. К 75-летию профессора Е.А. Зачевского: дружеские штрихи к неакадемическому портрету // Литература и язык в меняющемся мире. Сборник научных трудов, посвященный 75-летию профессора Е.А. Зачевского / Под ред. проф. А.В. Хохлова. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2010. – С. 3 – 17.
543. К вопросу об изучении русско-немецких историко-культурных и литературных взаимосвязей // Там же. – С. 66 – 80.

2011

- Материалы о немецких писателях – лауреатах Нобелевской премии // Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук. Международный сборник научных статей / Отв. ред. А.А. Гугнин, Д.А. Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2011. – 348 с.
544. Герхарт Гауптман // Там же. – С. 250 – 252.
545. Герман Гессе // Там же. – С. 252 – 254.

546. Гюнтер Грасс // Там же. – С. 254 – 255.
 547. Нелли Закс // Там же. – С. 255 – 257.
 548. Томас Маню // Там же. – С. 257 – 258.
 549. Пауль Хейзе // Там же. – С. 258 – 260.
 550. Рудольф Эйкен (Ойкен) // Там же. – С. 260 – 261.
 551. Владимир Денисович Седелник, человек, ученый, просветитель, организатор науки, труженик (Несколько дружеских заметок к юбилею) // Там же. – С. 337 – 340.
 552. К 75-летию профессора Е.А. Зачевского: дружеские штрихи к неакадемическому портрету // Там же. – С. 340 – 344.

II. ПЕРЕВОДЫ

1976

553. *Федоров-Давыдов, А.А.* Левитан / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1976. (Перевод на немецкий язык резюме монографии и списка иллюстраций).

1977

554. Дитрих Киттнер. Памфлеты // Иностранная литература. – М., 1977. – № 2. – С. 248–250.
 555. *Людвиг Тик*: «Напутствие»; «Уверенность».
Людвиг Уланд: «К Родине»; «Новая сказка»; «Последний пфальцграф»; «Новая муза»; «А.Ш.»; «Осенняя паутинка»; «Напутствие».
Людвиг Георг Веерт: «В покрове дивной тайны...»; «Смущая вечерний покой»; «Беспредельно тебя люблю я...».
 // Европейская поэзия XIX века. – М.: Художественная литература, 1977. (БВЛ, т. 85).

1979

556. *Гейнц Калау*: «Воодушевление».
Юрген Реннерт: «Соборование 1945».
Рудольф Леонгард: «Баланс».
Вильгельм Ткачик: «Меня вытесняет весна».
Криста Альтен: «Кухня в квартире Ленина в Кремле».
 // Поднимаясь к новой жизни. Стихи и проза писателей ГДР. – М.: Художественная литература, 1979.
 557. *Уве Бергер*. Стихотворения из цикла «Трудовые будни» // Знамя. – М., 1979. – № 10. – С. 161 – 162.
 558. ...В окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII – XIX веков. Альбом / Сост. М.А. Аникст и В.С. Турчин. – М.: Искусство, 1979. (Перевод резюме книги на немецкий язык).

1980

559. *Эрик Нойч*. Встречи с Шолоховым // Знамя. – М., 1980. – № 5. – С. 220 – 222.
 560. *Людвиг Уланд*: Об объективной и субъективной поэзии; О сущности поэзии; О романтическом (фрагмент); О романтическом; Фрагменты из «Воскресного листка»; Отрывок из «Песни о нибелунгах» и объяснение его связей с целым; «Нет!» – дворянской палате // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – С. 157 – 165.
 561. *Генрих Гейне*. Доктрина // Heinrich Heine. Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. – М.: Прогресс, 1980. – С. 26.
 562. *Уве Бергер*. Танцуют неба своды... // Бергер У. Улыбка в полете. Избранные стихотворения. – М.: Прогресс, 1980. – С. 36.
 563. *Мартин Опци*: Книга о немецкой поэзии.
Фридрих фон Логау: Из сборника «Три тысячи немецких эпиграмм»; «К читателю»; «Немецкий язык»; «О моих стихах»; «Плодоносящее общество»; «Отважная истина»; «Придворные искусства».
 // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: МГУ, 1980.
 564. *Грабарь, И.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865 – 1911 / И. Грабарь. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1980. (Перевод резюме монографии и списка иллюстраций на немецкий язык).

1981

565. *Ирмтрауд Моргнер*. Добраться до ядра... // Иностранная литература. – М., 1981. – № 3. – С. 207 – 212. (В соавторстве с Т.А. Холодовой).
566. *Вольфганг Вейраух*. Человек в полицейской форме // Самолет над домом. Рассказы писателей ФРГ о молодежи. – М.: Молодая гвардия, 1981. – С. 74 – 78.
567. *Альбин Цоллингер*: «Сумерки детства»; «Флокс»; «Боденское озеро»; «Раздумье»; «Ночные превращения» // Из современной швейцарской поэзии. – М.: Прогресс, 1981.
568. *Эрих Арендт*: «Дальнее странствие Улисса»; «Руки»; «Пробуждение»; «Пни».
Георг Маурер: «Все для любимой»; «Мировой оркестр»; «Мужественный поступок»; «Судьи искусства»; «Плавка»; «Труд приходит на смену войне».
Хайнц Калау: «Каждый день».
Фолькер Браун: «Предисловие»; «Летняя ночь»; «Лесная квартира»; «Дождь»; «Дерево»; «Все»; «Прометей 8»; «Фридриху Гёльдерлину»; «Еще слишком рано. Уже слишком поздно».
 // Из современной поэзии ГДР. – М.: Прогресс, 1981.

1982

569. *Ляковская, О.А.* Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество. 1844 – 1930 / О.А. Ляковская. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1982. (Перевод резюме монографии и списка иллюстраций на немецкий язык).
570. *Клаус Ярмац*. Литературоведение и критика // История литературы ГДР / Отв. ред. А.Л. Дымшиц. – М.: Наука, 1982. – С. 482 – 494.
571. *Хорст Хаазе*. Литература первой половины 70-х годов // Там же. – С. 495 – 509.

1983

572. *Вильгельм Леман*: «Отцветший одуванчик»; «Незнаменитое местечко»; «Старшему сыну».
Готфрид Бенн: «Слово»; «Мелодии»; «Две сущности есть»; «Эпилог 1949 (IV)».
Мария Луиза Кауниц: «Реальность»; «Не сказано».
Гюнтер Айх: «Декабрьское утро»; «Начало весны»; «Мгновение в июне»; «Голуби».
 // Из современной поэзии ФРГ. – М.: Радуга, 1983. – Выпуск первый.
573. *Бертольт Брехт*: «Студентам рабоче-крестьянского факультета».
Рудольф Леонгард: «Мадрид – Берлин»; «Дерево»; «Баланс».
Георг Маурер: «Плавка»; «Январские картинки»; «Когда буря перелистывает страницы пейзажа».
Вальтер Вернер: «Под Орлом»; «Другу»; «Пейзаж»; «Под звуки рабочего гудка»; «Терновник»; «Трамплин возле моей деревни».
Фолькер Браун: «Прометей 8».
Соня Шюлер: «Отчет».
 // Поэзия ГДР. Антология. – М.: Художественная литература, 1983. («Европейская поэзия»).

1984

574. *Людвиг Тик*: «Уверенность».
Людвиг Уланд: «Лес»; «Безотрадная весна»; «Локоны»; «Букет»; «Заключительный сонет»; «В альбом»; «Последний пфальцграф».
Георг Веерт: «Смущая вечерний покой...».
 // Немецкая поэзия XIX века. На немецком и русском языках / Сост. А.С. Дмитриев. – М.: Радуга, 1984.
575. *Эдуард Мёрике*. «Орплид, страна моя» // *Вельк, Э.* Рассказы / Э. Вельк. – М.: Художественная литература, 1984.
576. *Клаус Хёпке*. Предисловие // Писатели Германской Демократической Республики. – М.: Радуга, 1984. – С. 7 – 20.
577. *Клаус Хёпке*. Основные темы и проблемы литературы ГДР // Хёпке К. Литература и жизнь: Классика и современность в восприятии читателя. – М.: Художественная литература, 1984. – С. 12 – 31.

1985

578. *Людвиг Тик*: «Напутствие».
Клеменс Брентано: «Слушай, флейта вновь рыдает...».
Леонгард фон Роткирх: «Живопись».

- Людвиг Уланд*: «Замок в лесу»; «Безотрадная весна»; «Локоны»; «Весной»; «К Родине»; «Новая сказка»; «Осенняя паутинка»; «Вино и хлеб»; «Напутствие».
// Поэзия немецких романтиков / Сост. и предисл. А.В. Михайлова. – М.: Художественная литература, 1985.
579. Позднее средневековье (конец XIII – конец XV века);
Литература XVII века;
Литература эпохи Просвещения (1700–1789).
// История немецкой литературы в трех томах. – М.: Радуга, 1985. – Т. 1. От истоков до 1789 г. (В соавторстве с Т.А. Холодовой).
580. *Фридрих Вольф*: «Твой народ»; «Наш вклад».
Фолькер Браун: «Предисловие»; «Летняя ночь»; «Прометей».
// Верность. Эстафета поколений: Сборник / Сост. и предисл. В.Н. Девекина. – М.: Радуга, 1985.
581. *Артур Тронман*: «Дружба»; «После двух инфарктов».
Петер Шютт: «Искусство жизни»; «Мечта и жизнь»; «Возражение»; «Немецкий пейзаж»; «Гроза в большом городе»; «Транспарант и душа»; «Голод»; «Любовь в наше время»; «Картина луга»; «Посещение военных маневров»; «Места больше нет».
// За что мы боремся. Современная политическая поэзия ФРГ и Западного Берлина. – М.: Радуга, 1985.
582. *Стефан Георге*: «Радость созревания»; «Лишь слух особый твой» // Б. Ласк. Штиль и шторм. Роман. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 62.
583. *Петер Шютт*: «Гроза в большом городе» // Поэты мира в борьбе за мир. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 531.

1986

584. *Эдуард Мёрике*. «Земля моя Орплид» // История немецкой литературы: В 3 т. – М.: Радуга, 1986. – Т. 2.: 1789 – 1895. – С. 145.
585. *Людвиг Уланд*: «К Родине»; «Напутствие» // Поэзия народов мира (от древнейших времен до рубежа XIX – XX веков. – М.: Детская литература, 1986. (Библиотека мировой литературы для детей. Т. 50).
586. *Вильгельм Ткачик*: «Мне бы крылья»; «Протяни лавр».
Вальтер Вернер: «Элленбоген»; «У воды»; «Прогулка»; «Маленькая история творения»; «Подснежник»; «Сенокос»; «В марте сад»; «Дни моей кошки»; «У забытого колодца»; «Лесная прогулка с М.»; «При крике ястреба-перепелятника»; «Эпитафия».
// Из современной поэзии ГДР / Сост. и предисл. Б. Хлебникова. – М.: Радуга, 1986. – Выпуск второй.
587. *Ева Кауфман*. Тема труда и рабочего класса (в литературе ГДР) // Общие закономерности и национальная специфика в литературах европейских социалистических стран (проза 60 – 70-х гг.) / Отв. ред. Е.З. Цыбенко. – М.: МГУ, 1986. – С. 125 – 130.
588. *Генрих Ольшовский*, *Людвиг Рихтер*. О соотношении сравнительного, коммуникативного и функционального аспектов в литературоведении // Современные литературы европейских социалистических стран. 1945 – 1980. Историография, периодизация, методы исследования. – М.: Наука, 1986. – С. 31 – 37.
589. *Ингеборг Мюни-Кёнен*. Понятие литературы и предмет истории литературы // Там же. – С. 38 – 44.
590. *Клеменс Брентано*. «Слушай, флейта вновь рыдает» // К. Брентано. Избранные стихотворения / Сост. А.В. Михайлов. – М.: Радуга, 1986.
591. Немецкая классика // История немецкой литературы: В 3 т. – М.: Радуга, 1986. – Т. 2.: 1789 – 1895. (В соавторстве с Т.А. Холодовой).

1987

592. Иоганн Вольфганг Гёте (переводы отдельных стихотворений и фрагментов) // *Конради, К.-О.* Гёте. Жизнь и творчество. – Т. 1 – 2. – М., Радуга, 1987. (См. именные указатели к томам).
593. *Мария Луиза Кашиниц*: «Реальность».
Вильгельм Леман: «Отцветший одуванчик».
Гюнтер Айх: «Декабрьское утро».
Петер Шютт: «Гроза в большом городе»; «Голод»; «Места больше нет».
Людвиг Фельз: «Холодная война»; «Для моей жены Розы»; «Попытка сближения (еще раз для Розы)»; «Маленькая обвинительная речь»; «Встающие рано»; «Прекрасный день».
// Вести дождя: Стихи поэтов ФРГ и Западного Берлина. – М.: Художественная литература, 1987.
594. *Якоб Гримм*. Немецкая мифология (предисловие к изданию 1844 г.) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. Сборник текстов / Сост. и предисл. Г. Косикова. – М.: МГУ, 1987. – С. 54 – 71. (Перевод опубликован с сокращениями).

1988

595. *Людвиг Уланд*: «Третья элегия»; «Замок в лесу»; «Безотрадная весна»; «Завещание»; «Тайлефер»; «Весной»; «К Родине»; «Осенняя паутинка»; «Вино и хлеб»; «Жаворонковая война»; «Последний пфальцграф»; «Напутствие»; «Власть» // Уланд Л. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1988.
596. Альфонс Петцольд. Бодрствующий // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX – XX веков / Сост. В.В. Вебер, Д.С. Давлианидзе. На немецком языке с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1988.
597. *Гудрун Клатт*. Советская проза как материал для драматургов ГДР. Размышления об особенностях ее рецепции в 80-е годы // Литература европейских социалистических стран в 70 – 80-е годы (Материалы международной конференции. Москва, 12 – 14 апреля 1988 г.). – М., 1988. – С. 155 – 163.

1989

598. *Людвиг Уланд*: «О балладе»; «Предупреждение против использования криминальных происшествий для балладных сюжетов»; «Последний пфальцграф» // Эолова арфа: Антология баллады. – М.: Высшая школа, 1989.
599. *Рикарда Хух*: «Письмо президенту Прусской Академии искусств».
Вернер Краус: «Марбург при нацистском режиме».
Эрих Арендт: «Театр на войне. Сценический эксперимент».
Франц Фюман: «О 10 мая 1933 года».
Рут Вернер: «Интервью Хансу Якобусу».
// Встреча на Эбро: Немецкие писатели в борьбе против фашизма (1933 – 1945). – М.: Прогресс, 1989.

1990

600. Зигмунд Фрейд: Поэт и фантазия (В соавторстве с Ю.И. Архиповым); Речь в доме Гёте во Франкфурте-на-Майне // Вопросы литературы. – М., 1990. – № 8.
601. *Карл Либкнехт*: «Уверенность».
Бруно Апиц: «Радуга» (Отрывок из романа; в соавторстве с Е. Вильмонт).
Неизвестный автор: «Песня Лойны».
// Сильнее всего на свете. Сборник произведений немецких писателей – участников ноябрьской революции 1918 – 1919 годов в Германии. – М.: Детская литература, 1990.
602. *Криста Вольф*: Франц Фюман; Речь в связи с присуждением премии сестры и брата Шолль города Мюнхена // Вольф К. От первого лица // Художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1990.

1991

603. *Фолькер Браун*: «Предисловие»; «Летняя ночь»; «Лесная квартира»; «Дождь»; «Дерево»; «Всем»; «Прометей 8»; «Фридриху Гёльдерлину»; «Еще слишком рано. Уже слишком поздно».
// Браун Ф. Избранное. – М.: Радуга, 1991.
604. *Зигмунд Фрейд*. Одно детское воспоминание из «Поэзии и правды» // Диапазон. Вестник иностранной литературы. – М., 1991. – № 1. – С. 197 – 202.
605. *Хайнер Мюллер*. Волоколамское шоссе (II – V) // Суфлер. Журнал зарубежной драматургии. – М., 1991. – № 2 – 3. – С. 66 – 82.
606. *Готфрид Бенн*. Проблемы лирики // Вопросы литературы. – М, 1991. – № 7. – С. 133 – 164.
607. *Зигмунд Фрейд*: Бренность; Психопатические характеры на сцене // Диапазон. Вестник иностранной литературы. – М., 1991. – № 2. – С. 247 – 251.

1992

608. *Хайнер Мюллер*. Германия. Смерть в Берлине // Суфлер. Журнал зарубежной драматургии. М., 1992. – № 2. – С. 49 – 68.
609. *Герман Казак*. Город за рекой. Роман (В соавторстве с Т.А. Холодовой) // Гелиополис: Немецкая антиутопия. Романы (Г. Казак, Э. Юнгер, А. Шмидт). – М.: Прогресс, 1992.
610. *Зигмунд Фрейд*: Неизбежна ли война? Письмо Альберту Эйнштейну; Омраченное воспоминание на Акрополе. Письмо Ромену Роллану // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992.
611. *Рольф-Дитер Клюге*. Россия и Европа // Славяноведение. – М., 1992. – № 2.

1993

612. *Готфрид Август Бюргер*: «Моему сердцу»; «Любовь без приюта».
Людвиг Уланд: «Безотрадная весна»; «Локоны»; «Букет»; «Завещание»; «Весной»; «В альбом»; «Последний пфальцграф»; «Напутствие»; «Власть».
Георг Веерт: «Смущая вечерний покой».
Готфрид Бенн: «Слово»; «Две сущности есть».
 // Гугнин А. Пути земные и иные. Стихотворения и переводы. – Новополоцк, 1993. – С. 46 – 53.
613. *Хайнер Мюллер*. Волоколамское шоссе III: Дуэль // Современная драматургия. Литературно-художественный журнал. – М., 1993. – № 2. – С. 124 – 126.

1994

614. *Каспар Пойкер*: «Идиллия родины».
Ян Бок: «Лужица».
Хандрош Тара: «Автор своему катехизису».
Юрий Лудовица: «Хвалебная песнь Михалу Френцелю».
Юрий Рак: «Жажда бессмертия».
Гендрих Август Кригар: «Сербскому товариществу».
Гандрий Зейлер: «Сербской Лужице»; «Причитание».
 // Гугнин А. Серболужицкая литература в эпоху романтизма. Из серболужицкой поэзии. – Новополоцк, 1994.
615. *Рудольф Штайнер*. Краткий очерк антропософии. – М.: Антропософия, 1994.
616. *Эрнст Теодор Амадей Гофман*. Предисловие (К «Серрапионовым братьям») // Серрапионовы братья: Э.Т.А. Гофман. Серрапионовы братья; «Серрапионовы братья» в Петрограде: Антология – М.: Высшая школа, 1994. – С. 43.

1995

617. *Герман Гессе*: 65 стихотворений // Гессе Г. Собрание сочинений в восьми томах. – М. – Харьков, 1995. – Т. 4.
618. *Герман Гессе*. Прерванный урок // Там же. – Т. 7. – С. 251 – 264.
619. *Герман Гессе*. Юность прекрасна // Там же. – Т. 6. – С. 66 – 98.
620. *Гуго фон Гофмансталь*. Поэт и нынешнее время // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – С. 579 – 603. (В соавторстве с *Е.В. Шлоссер*).

1996

621. *Людольф Мюллер*. Владимир Соловьев и католицизм // Славяноведение. – М., 1996. – № 2. – С. 48 – 53.
622. Юстинус Кернер: «Водяной»; «Прощание».
Вильгельм Мюллер: «Винета».
Людвиг Уланд: «В Гейдельбергском замке»; «Летняя песнь пастуха»; «Поэт у одра умирающей» (отрывок); «Проплывшая на челне»; «Тебе»; «Петрарке».
Фридрих Ницше: «Ессе Ното».
 // Гугнин А. Пленник земных горизонтов. Вторая книга стихов. – М. – Полоцк, 1996. – С. 119 – 124.
623. *Людвиг Уланд*: «Напутствие»; «К Родине» // Поэзия народов мира. Сборник. – М.: Детская литература, 1996. – С. 237. (Библиотека мировой литературы для детей. Выпуск второй. Том 27.).
624. *Эрих Арендт*. Руки (в статье: Гугнин А.А. Народная и литературная баллада: судьба жанра) // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. Сборник статей / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 1996. – С. 90.

1997

625. *Йозеф Вайнхебер*: «Лесные тропы»; «У цели»; «Мотылька»; «В траве»; «Барабан»; «Шепчет душа...» // Проблемы истории литературы. – М., 1997. – Выпуск второй. – С. 92; 94; 96; 97 – 98; 98 – 99; 104; 105 – 106.
846. *Каспар Пойкер*: «Идиллия родины».
Ян Бок: «Лужица».
Хандрош Тара: «Катехизис».

Юрий Лудовица: «Хвалебная песнь Михалу Френцелю».

Юрий Рак: «Жажда бессмертия».

Генрих Август Кригар: «Сербскому товариществу».

Гандрий Зейлер: «Сербской Лужице. Причитание».

Якуб Барт-Чижинский: «Свет с вышины».

// А.А. Гугнин. Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. – М., 1997. – С. 26; 28; 32; 39; 60; 86; 90 – 91; 92 – 93; 125. (Труды Научного центра славяно-германских исследований ИС РАН. 1.).

1998

626. *Альбин Цоллингер*: «Раздумье»; «Ночные превращения»; «Флокс» // Проблемы истории литературы. – М., 1998. – Выпуск четвертый. – С. 70; 71; 73.

627. *Герман Гессе*. «Путь в ночи» // Там же. – С. 71 – 72.

1999

628. *Герман Гессе*: «Милые боли»; «Прощай, юдоль земная».

Ганс Шумахер: «Вакуум»; «Закодировано».

Герхард Майер: «Трава зеленеет».

Дитер Фрингели: «Самокритика»; «Конфессиональное соревнование».

Ойген Гомрингер: «Дело высших – править тихо...»:

Переводы в статье: *Гугнин, А.А.* Поэзия немецкоязычной Швейцарии после второй мировой войны / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. – М., 1999. – Выпуск восьмой. – С. 118 – 133.

629. *Вольфганг Кайзер*. Литературная оценка и интерпретация // Там же. – С. 135 – 150.

630. *Готфрид Бенн*. Слово: В статье: *Гугнин, А.А.* Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арендта / А.А. Гугнин // Привычное ощущение кризиса: (В «соцлагере» и вокруг) / Отв. ред. А. Базилевский. – М.: Наследие, 1999. – С. 74.

2000

631. *Людольф Мюллер*. Вл. Соловьев и католицизм // Мюллер Л. Понять Россию: историко-культурные исследования. – М., 2000. – С. 321 – 330.

632. *Йозеф Вайнхебер*: «Лесные тропы»; «Чистое стихотворение»; «У цели»; «Мотыльку»; «В траве»; «Барабан»; «Шепчет душа, пора...».

Пауль Целан: «Скажи и ты»; «Смена дыхания».

Эрих Фрид: «Игра слов».

В кн.: *Гугнин, А.А.* Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография / А.А. Гугнин. – Новополоцк – М., 2000. – С. 55; 57; 59 – 60; 61 – 62; 68; 70; 133; 134; 139.

2001

633. *Якуб Барт-Чижинский*: «Свет с вышины».

Мато Косык: «Певчая птица в клетке».

Мина Виткойц: «Сон»; «Зимний лес».

В кн.: *Гугнин, А.А.* Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте / А.А. Гугнин. – М., 2001. – С. 30; 42 – 43; 64 – 66.

634. *Гюнтер Кунерт*: «Зимнее стихотворение II».

Уве Кольбе: «Разговор без конца».

В кн.: История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – Т. 2. 1970 – 1980-е гг. – С. 553; 561.

635. *Зигмунд Фрейд*. Некоторые типы характеров в свете психоанализа (Материалы по истории литературоведения и литературной критики XX века. 2) // Проблемы истории литературы. – М., 2001. – Выпуск четырнадцатый. – С. 214 – 229.

636. *Якуб Барт-Чижинский*: «Свет с вышины».

Мато Косык: «Певчая птица в клетке».

Мина Виткойц: «Сон»; «Зимний лес».

В кн.: История литератур западных и южных славян / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 2001. – Т. 3. – С. 180; 192; 543; 544.

2002

637. *Клеменс Брентано*. Сказка о Хозяйшкe // Гугнин А.А. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – М., 2002. – С. 206 – 230 (В соавторстве с Т.А. Кондратьевой). (Материалы Научного центра славяно-германских исследований. 2.).
638. *Клеменс Брентано*. Сказка о бароне фон Шприце // Проблемы истории литературы. – М. – Новополоцк, 2002. – Выпуск шестнадцатый. – С. 258 – 274. (В соавторстве с Т.А. Кондратьевой).
639. *Янко Силан*: «Как тяжко...»; «Отворю свое сердце настезь»; «Падают ксендзы словно орехи»; «Сказал себе: ты останешься здесь»; «Липа зимой поет».
Милан Руфус: «Под колоколом»; «Снятие с креста»; «Молитва за Словакию».
Мариан Ковачик: «Кармен»; «Сонет о родном крае»; «Глаголица»; «Адам и Ева»; «Я и ты».
 В кн.: Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. / Составители А.Г. Машкова, Н.В. Шведова. – М.: МГУ, 2002. – С. 244 – 247; 306 – 307; 309; 350 – 352.

2003

640. *Клеменс Брентано*: «Ах, доля моя злая»; «Ах, Амелая, навек прощай»; «Здесь песни напевал я»; «Наверху, в высоком замке» (Переводы стихотворений в «Сказке о Рейне и о мельнике Бегколесе» // К. Брентано. В. Гауф. Э.Т.А. Гофман: Зарубежный роман. – М., 2003. – № 4. – С. 6; 7; 9; 10.

2004

641. *Герман Гессе*: переводы 66 стихотворений в кн.: *Гессе, Г.* Паломничество в страну Востока / Г. Гессе. – М.: Издательство АСТ, 2004. – С. 327 – 425.
642. *Герман Гессе*. Прерванный урок // *Гессе, Г.* По следам сна / Г. Гессе. – М.: Издательство АСТ, 2004. – С. 265 – 280.
643. *Герман Гессе*. Юность прекрасна // *Гессе, Г.* Казанова исправляется / Г. Гессе. – М.: Издательство АСТ, 2004. – С. 71 – 105.
644. Немецкие сонеты:
Мартин Опци: «О Тиндарида, кто красой с тобой сравнится»; «Вы, небеса, и луг, и холм тенистый»; «Увы! кто может счесть мои страдания»; «Я этот стих сложил в краю опустошенном»; «Признаться должен я – пусть тысяча желаний».
Готфрид Август Бюргер: «Моему сердцу»; «Любовь без приюта».
Людвиг Уланд: «Лес»; «Безотрадная весна»; «Локоны»; «Букет»; «Завещание».
 // Западная Двина. Литературно-публицистический журнал / Гл. ред. О. Зайцев. – Полоцк – Мн., 2004 – № 3. – С. 185 – 187.

2006

645. *Клеменс Брентано*. Сказка о Петушке и Курочке // Проблемы истории литературы. – М. – Новополоцк, 2006. – Выпуск девятнадцатый. – С. 448 – 508. (В соавторстве с Т.А. Кондратьевой).
646. *Йозеф фон Эйхендорф*. Песни странника: «Всеобщее странствие»; «Влюбленный путешественник»; «На прощание»; «Печаль»; «На чужбине»; «Эльдорадо»; «Прощание» // Западная Двина. Литературно-публицистический журнал / Гл. ред. О. Зайцев. – Полоцк – Мн., 2006. – № 1 (8). – С. 128 – 130.
647. *Зигмунд Фрейд*. Неизбежна ли война? // Фрейд З. Бесстрашие истины / Вступ. ст., сост. С. Копелуш, А. Литвинов. – М.: Вагриус, 2006. – С. 220 – 232.

2007

648. *Рюдигер Сафрански*. Шиллер, или Открытие немецкого идеализма. – М.: Текст, 2007. – 557 с. (В соавторстве с Т.М. Гордеенок, Л.И. Семченок, Л.П. Фукс-Шаманской).
- Грицанов, А.А.* [Рецензия] Умные книги / А.А. Грицанов // Белгазета. – 2008. – (№ 47). – 24 ноября – С. 43.
649. *Йозеф фон Эйхендорф*. Песни странника: «Веселое странствие»; «Радостный странник»; «Печаль»; «На чужбине»; «Эльдорадо»; «Прощание» // Всемирная литература. – Мн., 2007. – № 5. – С. 125 – 127.
650. *Йозеф фон Эйхендорф*. Лирика: «Песни странника»; «Веселое странствие»; «Всеобщее странствие»; «Радостный странник»; «Влюбленный путешественник»; «На прощание»; «Печаль»; «На чужбине»; «Эльдорадо»; «Прощание» // Балтийский филологический курьер. Научный журнал / Глав. ред. В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. – № 6. – С. 163 – 169.

651. *Фридрих фон Логау*. «О моих стихах»; «Плодоносящее общество» (с пропусками) // История зарубежной литературы XVII века / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: Высшая школа, 2007. – С. 133.

2009

652. *Йозеф Вайнхебер*: «Лесные тропы»; «Чистое стихотворение»; «У цели»; «Мотыльку»; «В траве» // История австрийской литературы XX века / Отв. ред. В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – Том первый. Конец XIX – середина XX века. – С. 210; 212; 214; 216; 217.
653. *Хуго Зоннениайн*. *Curriculum Vitae* // Там же. – С. 254.
654. *Эден фон Хорват*: «А люди верят и ждут».
Эрнст Вальдингер: «Возвращение на родину».
Гуго Гупперт: «Оповещение».
Эрих Фрид: «Игра слов».
Альберт Парис Гютерсло: «Последняя задача».
Андреас Окопенко: «Летняя песня».
 // Дань сердца и ума. Сборник научных трудов, посвященный юбилею А.Б. Ботниковой / Отв. ред. М.К. Попова. – Воронеж: ИИТОУР – Полиграф, 2009. – С.48; 49; 51 – 52; 54 – 55; 57 – 58.

2010

655. *Фридрих Дюрренматт*. Взаимосвязи: Эссе об Израиле. Концепция. Последующие размышления, в том числе о свободе, равенстве и братстве в иудаизме, христианстве, исламе и марксизме, а также о двух старых мифах. – М.: Текст, Книжники, 2010. – 253 с. (В соавторстве с Т.М. Гордеёнок, Л.И. Семчёнок, Ю.А. Гугниным).
656. *Эден фон Хорват*: «А люди верят и ждут».
Эрнст Вальдингер: «Возвращение на родину».
Гуго Гупперт: «Оповещение».
Эрих Фрид: «Игра слов».
Альберт Парис Гютерсло: «Последняя задача».
Кристина Буста: «Послание».
Андреас Окопенко: «Летняя песня».
 // История австрийской литературы XX века / Отв. ред. В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Том второй. 1945 – 2000. – С. 197; 198 – 199; 201; 202; 205; 206; 211.

III. ОТРЕДАКТИРОВАННЫЕ КНИГИ

1978

657. *Штритматтер, Э.* Романы в стенограмме / Э. Штритматтер. – М.: Прогресс, 1978. (Совместно с А.А. Смирновой).
658. *Бройн, Г. де.* Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера / Г. де Бройн. – М.: Прогресс, 1978. (Совместно с С.Л. Львовым и А.А. Смирновой).

1979

659. *Заковский, Х.* Даниэль Друскат / Х. Заковский. – М.: Прогресс, 1979.
660. *Новотный, Й.* Некто по имени Робель / Й. Новотный. – М.: Прогресс, 1979.
661. *Брезан, Ю.* Крабат, или Преображение мира / Ю. Брезан. – М.: Прогресс, 1979. (Совместно с А.А. Смирновой).
662. Современная повесть ГДР: 70-е годы. – М.: Прогресс, 1979.
663. *Кант, Г.* Остановка в пути / Г. Кант. – М.: Прогресс, 1979.

1980

664. Новелла ГДР: 70-е годы. – М.: Прогресс, 1980.
665. *Райман, Б.* Франциска Линкерханд / Б. Райман. – М.: Прогресс, 1980. (Совместно с А.А. Смирновой).
666. *Зегерс, А.* И снова встреча. Повести и рассказы / А. Зегерс. – М.: Прогресс, 1980.
667. *Бергер, У.* Улыбка в полете. Избранные стихотворения / У. Бергер. – М.: Прогресс, 1980.
668. Из современной поэзии ГДР. Сборник. – М.: Прогресс, 1980.

1981

669. *Бройн, Г. де*. Избранное. (Библиотека литературы ГДР) / Г. де Бройн. – М.: Прогресс, 1981.
670. *Вогацкий, Б.* Дуэт с Амелией / Б. Вогацкий. – М.: Прогресс, 1981.
671. *Шульц, М.В.* Солдат и женщина / М.В. Шульц. – М.: Прогресс, 1981. (Совместно с И.В. Ошаниной).
672. *Вернер, Р.* Гонг торговца фарфором / Р. Вернер. – М.: Прогресс, 1981. (Совместно с И.В. Ошаниной).
673. *Нолль, Д.* Киппенберг / Д. Нолль. – М.: Прогресс, 1981. (Совместно с А.А. Смирновой).
674. *Щюц, Х.* Повести и рассказы писателей ГДР / Х. Щюц, В. Кольхаазе, Ф. Хофман, А. Стахова. – М.: Прогресс, 1981.

1982

675. *Хаммель, К.* Второе сотворение мира и другие пьесы / К. Хаммель. – М.: Прогресс, 1982.
676. *Гёрлих, Г.* Извещение в газете / Г. Гёрлих. – М.: Прогресс, 1982.
677. *Фюман, Ф.* Половина жизни / Ф. Фюман. – М.: Прогресс, 1982.

1983

678. *Флос, Р.* Уроки танцев / Р. Флос. – М.: Радуга, 1983.
679. *Хермлин, С.* Вечерний свет. Избранная проза / С. Хермлин. – М.: Радуга, 1983.
680. Литературоведение и литературная критика ГДР 1960 – 1970-х годов. Сборник статей критиков ГДР / Перевод с немецкого под редакцией А. Гугнина. – М.: Художественная литература, 1983. – 407 с.

1986

681. Современные литературы европейских социалистических стран. 1945 – 1980. Историография, периодизация, методология исследования / Редколлегия: Ю.В. Богданов, А.А. Гугнин, В.Т. Серета, В.А. Хорев, С.А. Шерлаимова. – М.: Наука, 1986.

1987

682. Выбор пути. Литература европейских социалистических стран в первые послевоенные годы. Отв. ред. В.А. Хорев (Редколлегия: А.А. Гугнин, В.А. Хорев, С.А. Шерлаимова). – М., Наука, 1987.
683. *Конради, К.О.* Гёте. Жизнь и творчество / К.О. Конради. – М., Радуга, 1987. – Т. 1 – 2. (Отв. ред.).

1989

684. Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке / Отв. ред. В.А. Хорев; Редколлегия: Б. Бялокозович, А. Гугнин, В. Хорев, С. Шерлаимова, Л. Язукевич-Оселковская, Х. Янашек-Иваничкова. – М.: Наука, 1989.
685. Панорама культурной жизни социалистических стран. Реферативный сборник. – М.: ГБ СССР им. В.И. Ленина, 1989. – № 3. (Член редколлегии в 1989 – 1991 гг.).

1991

686. Генрих фон Клейст. Биобиблиографический указатель / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М.: ВГБИЛ, 1991.

1992

687. Власть и интеллигенция (Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы) / Отв. ред. Ю.С. Новопашин; Редколлегия: Ю.С. Новопашин, А.А. Гугнин, Н.Ю. Калашникова. – М.: ИСБ РАН, 1992.
688. Новые проблемы, новые решения. Актуальные аспекты изучения современных литератур Румынии и других стран Центральной и Юго-Восточной Европы / Отв. ред. М.В. Фридман; Редколлегия: А.А. Гугнин, Н.Н. Морозов. – М.: ИСБ РАН, 1992.
689. Социокультурные процессы в странах Восточной Европы (после второй мировой войны) / Ред.-сост. А.М. Орехов; Редколлегия: А.А. Гугнин, М.Б. Ешич, А.М. Орехов. – М.: ИСБ РАН, 1992.

1993

690. *Васари, Г.* Монрті. Роман / Г. Васари. – М.: Радуга, 1993.
691. *Рансмайр, К.* Последний мир. Роман с Овидиевым репертуаром / К. Рансмайр. – М.: Радуга, 1993.

1994

692. Краус, В. Нигилизм сегодня, или Долготерпение истории: Следы рая. Об идеалах. Эссе / В. Краус. – М.: Радуга, 1994.
 693. Зиммель, Й.М. Горькую чашу – до дна! Роман / Й.М. Зиммель. – М.: Радуга, 1994.

1995

694. Назаренко, А.В. Русско-германские связи древнейшей поры (IX – XI вв.): состояние проблемы. (Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 1.) / А.В. Назаренко / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1995. – 63 с.
 695. Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. Сборник статей / Отв. ред. Н.М. Куренная; Редколлегия: А.А. Гугнин, Н.М. Куренная, Л.А. Софронова. – М.: ИСБ РАН, 1995. – 288 с.

1996

696. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1996. – Выпуск первый. – 127 с.
 697. Античная литература. Программа для филологического факультета МГОПУ / Сост. Е.В. Жаринов, В.В. Тимохин / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1996.
 698. Созвучье слов живых. Литературно-художественный сборник. Книга первая / Отв. ред. Ю.Г. Круглов; Редколлегия: Р.Т. Певцова, А.А. Гугнин, Н.Д. Котовчихина. – М.: Издательство МГОПУ, 1996. – 122 с.

1997

699. Лаптева, Л.П. Российская сорабистика XIX – XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. Справочник. (Справочники Научного центра славяно-германских исследований. 1.) / Л.П. Лаптева / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1997. – 132 с.
 700. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1997. – Выпуск второй. – 136 с.
 701. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1997. – Выпуск третий. – 132 с.
 702. Зарубежная литература Средних веков и Возрождения. Программа для филологического факультета МГОПУ / Сост. В.В. Тимохин / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1997. – 72 с.

1998

703. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1998. – Выпуск четвертый. – 114 с.
 704. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1998. – Выпуск пятый. – 138 с.
 705. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1998. – Выпуск шестой. – 144 с.
 706. Тимохин, В.В. Приемы композиции в средневековом героическом эпосе. Литература и фольклор / В.В. Тимохин. – М., 1998. – 157 с.
 (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 1.) / Отв. ред. А.А. Гугнин.

1999

707. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1999. – Выпуск седьмой. – 148 с.
 708. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1999. – Выпуск восьмой. – 167 с.
 709. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 1999. – Выпуск девятый. – 165 с.
 710. Тимохин, В.В. Поэтика средневекового героического эпоса. Символы. Литература и фольклор / В.В. Тимохин. – М., МГОПУ, 1999. – 135 с.
 711. «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Подготовка текста, вступительная статья и послесловие Л.Н. Сидорович / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополюк: ПГУ, 1999. – 160 с.

2000

712. Славяно-германские исследования / Отв. ред. серии и Т. 1. А.А. Гугнин. – М.: Индрик, 2000. – Т. 1 – 2. – 656 с.
713. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2000. – Выпуск десятый. – 184 с.
714. Пятая международная научная конференция «Белорусско-русско-польское сопоставительное языкознание и литературоведение». 25 – 27 мая 2000 г. Витебск. Тезисы преподавателей ПГУ – участников конференции / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2000. – 23 с.
715. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2000. – Выпуск одиннадцатый. – 200 с.
716. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2000. – Выпуск двенадцатый. – 200 с.
717. *Шаманская, Л.П.* Жуковский и Шиллер: поэтический перевод в контексте русской литературы. Монографическое исследование / Л.П. Шаманская / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2000. – 96 с.

2001

718. *Давыдова, Е.В.* Голубой цветок и русский символизм: творчество Новалиса в контексте русской литературы начала XX века / Е.В. Давыдова. – М., 2001. – 76 с. (Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 3.).
719. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2001. – Выпуск тринадцатый. – 220 с.
720. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2001. – Выпуск четырнадцатый. – 232 с.
721. Уладзімір Караткевіч і сучаснасць. Зборнік артыкулаў. – Наваполацк: ПДУ, 2001. – 214 с. (Член редколлегии.)

2002

722. Учебная программа и планы семинарских занятий по истории культуры для студентов специальности 21.03.01 «История» / Автор-сост. Н.Б. Лысова / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2002. – 78 с.
723. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2002. – Выпуск пятнадцатый. – 264 с.
724. *Рысаков, Д.П.* Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: феноменальная рецепция русского реалистического романа («Процесс» – «Преступление и наказание») / Д.П. Рысаков / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2002. – 92 с. (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 3.).
725. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2002. – Выпуск шестнадцатый. – 278 с.
726. *Райнеке (Виноградова) Ю.С.* Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия) / Ю.С. Райнеке (Виноградова) / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2002. – 111 с. (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 4.).
727. *Ковылин, А.В.* Русская народная баллада: происхождение и развитие жанра / А.В. Ковылин / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2002. – 180 с. (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 5.).
728. *Гладков, И.В.* Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века / И.В. Гладков / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2002. – 144 с.
729. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2002. – Т. 1. – № 4. – 124 с.
730. Материалы VII Республиканской научной конференции студентов и аспирантов Беларуси (НИРС – 2002). – Новополоцк, 2002. – Том 2. – 272 с. (Член редколлегии).
731. Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы первой Международной конференции. Москва, апрель 2002 г. / Глав. ред. Ю.Г. Круглов. – М.: Альфа, 2002. – Т. 1 – 2. – 360 с.; 324 с. (Член редколлегии).

2003

732. *Гугнин, Ю.А.* Творчество Конрада Вюрцбургского в контексте немецкой литературы XIII века / Ю.А. Гугнин / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2003. – 56 с. (Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 4.).

733. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2003. – Выпуск семнадцатый. – 380 с.
734. *Копелев, Л.З.* Поэт с берегов Рейна. Жизнь и страдания Генриха Гейне / Л.З. Копелев / Научн. ред. А.А. Гугнин. – М.: Прогресс – Плеяда, 2003. – 512 с.

2004

735. *Сороко, С.М.* «Витебские губернские ведомости» (официальная часть и неофициальная часть) / С.М. Сороко / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2004. – 220 с. (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 5.).
736. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2004. – № 3. – 116 с.
737. Кафедра мировой литературы и культурологии. Справочное издание / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополоцк: ПГУ, 2004. – 56 с.
738. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2004. – № 10. – 140 с.
739. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2004. – Выпуск восемнадцатый. – 492 с.
740. Солдаты Победы Полоцкого государственного университета. – Новополоцк: ПГУ, 2004. – 144 с. (Член редколлегии).
741. Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. – Новополоцк, 2004. – Выпуск 6. Гуманитарные науки. – 72 с. (Член редколлегии).

2005

742. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2005. – № 1. – 182 с.
743. Белорусская литература и мировой литературный процесс. Международный научный сборник / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополоцк: УО «ПГУ», 2005. – Выпуск первый. – 444 с.
744. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2005. – № 7. – 220 с.
745. Балтийский филологический курьер. Научный журнал / Глав. редактор В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. – № 5. – 452 с. (Член редакционного совета).

2006

746. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2006. – № 1. – 176 с.
747. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2006. – Выпуск девятнадцатый. – 532 с.
748. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2006. – № 7. – 236 с.
749. Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. – Новополоцк, 2004. – Выпуск 15. Гуманитарные науки. – 72 с. (Член редколлегии).

2007

750. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2007. – № 1. – 148 с.
751. Всемирная литература. – Минск, 2007. – № 1 – 6. (Член редакционного совета).
752. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2007. – № 7. – 168 с.
753. Белорусская литература и мировой литературный процесс. Международный научный сборник / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Полоцк: УО «ПГУ», 2007. – Выпуск второй. – 448 с.
754. Филологические школы и их роль в систематизации научных исследований: Вестник Смоленского государственного университета. Серия 1: Филология. – Смоленск: Маджента, 2007. – Том 1. – 320 с. (Член научного совета).
755. Балтийский филологический курьер. Научный журнал / Гл. ред. В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. – № 6. – 413 с. (Член редакционного совета).
756. Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. – Новополоцк, 2004. – Выпуск 21. Гуманитарные науки. – 72 с. (Член редколлегии).

2008

757. Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. – Новополоцк: ПГУ, 2009. – Выпуск 29. Гуманитарные науки. – 216 с. (Председатель редакционного совета).
758. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки / Ред. серии А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2008. – № 1. – 208 с. (Председатель редакционного совета серии А).
759. Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М. – Новополоцк, 2008. – Выпуск двадцатый. – 588 с.
760. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2008. – № 7. – 256 с. (Председатель редакционного совета серии А).
761. Общность народов – общность литератур. Сборник исследовательских работ, удостоенных дипломов конкурса школьников Беларуси и России (Полоцк, 2 – 6 ноября 2007 г.): В 2-х ч. / Сост.: А.А. Гугнин, А.И. Судник. – Ч. 1. – Полоцк: А.И. Судник, 2008. – 494 с.; Ч. 2. – Полоцк: А.И. Судник, 2008. – 559 с. (Член редакционного совета).
762. Славяно-германские исследования. Т. 3: От имен к фактам / Отв. ред. А.А. Гугнин, А.В. Циммерлинг. – СПб: Алетейя, 2008. – 496 с.

2009

763. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2009. – № 1. – 176 с. (Председатель редакционного совета серии А).
764. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2009. – № 7. – 216 с. (Председатель редакционного совета серии А).
765. Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. – Новополоцк: ПГУ, 2009. – Выпуск 6. Гуманитарные науки. – 216 с. (Председатель редакционного совета).
766. Сучасная беларуская літаратура. Вучэб.-метад. комплекс для студ. спец. 1-02 03 07-01 «Англійская мова. Беларуская мова і літаратура» / Склад. Н.Б. Лысова / Агульная рэдакцыя А.А. Гугнін. – Наваполацк: ПДУ, 2009. – 196 с.

2010

767. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – № 1. – 236 с. (Председатель редакционного совета серии А).
768. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – № 7. – 252 с. (Председатель редакционного совета серии А).
769. Западная Двина. Литературно-публицистический журнал. – Минск, 2010. – № 1 (14), январь – июнь 2010. – 192 с. (Член редакционной коллегии).
770. Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: 1994 – 2009. Литературная антология / Составители О. Зайцев и А. Раткевич. – Минск: Литературный свет, 2010. – 547 с. (Член редакционной коллегии).
771. Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. – Новополоцк: ПГУ, 2010. – Выпуск 42. Гуманитарные науки: Литературоведение. Лингвистика. – 202 с. (Председатель редакционного совета).

2011

772. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – № 1. История. – 236 с. (Председатель редакционного совета серии А).
773. Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук. Международный сборник научных статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополоцк, 2011. – 348 с.
774. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2011. – № 2. Литературоведение и языкознание. – 136 с. (Председатель редакционного совета серии А).

IV. ТИТУЛЬНОЕ (И ВНУТРИИЗДАТЕЛЬСКОЕ) РЕЦЕНЗИРОВАНИЕ*

775. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В двух томах / Сост. Ал.В. Михайлова и В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1981 – 1982.
776. *Stössel, M.D.* Geschichte der deutschen Literatur. 2. Auflage / M.D. Stössel. – М.: Высшая школа, 1984.

* Составлено выборочно, по найденным данным.

777. Стадников, Г.В. Генрих Гейне. Книга для учащихся / Г.В. Стадников. – М.: Просвещение, 1984.
778. Млечина, И.В. Типология романа ГДР / И.В. Млечина. – М.: Наука, 1985.
779. Ильина, Г.Я. Развитие югославского романа в 20 – 30-е годы XX века / Г.Я. Ильина. – М.: Наука, 1985.
780. Аникст, А.А. Творческий путь Гёте / А.А. Аникст. – М.: Художественная литература, 1986.
781. Творческая интеллигенция и мировой революционный процесс. – М.: Наука, 1987.
782. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая / Под редакцией Т. Цитович. – М.: Музыка, 1990.
783. Фридрих де ла Мотт Фуке. Ундина / Отв. ред. С.В. Тураев. – М.: Наука, 1990.
784. Гётевские чтения. 1993 / Под ред. С.В. Тураева. – М.: Наука, 1994.
785. Козин, А.А. Баллады И.В. Гёте «Рыбак» и «Лесной царь» в переводах русских поэтов XIX – XX веков. Учебное пособие / А.А. Козин. – М.: МПУ, 2002.
786. Гісторыя замежнай літаратуры. Вучэбная праграма для студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў. – Мінск: БДУ, 2005. – 146 с.
787. Здольников, В.В. Зарубежная литература. XIX век. Учебно-методическое пособие / В.В. Здольников, Н.В. Голубович, С.В. Лапунов / Под ред. И.Л. Лапина. – Витебск, 2005. – 103 с.
788. Лапин, И.Л. Зарубежная литература Античность. Средневековье и Возрождение. XVII – XVIII вв. / И.Л. Лапин, Н.В. Голубович / Под ред. И.Л. Лапина. – Витебск, 2005. – 132 с.
789. История немецкой литературы. Учебная программа для высших учебных заведений по специальности 1-21 05 06 «Романо-германская филология». Утверждена Учебно-методическим объединением вузов Республики Беларусь по гуманитарному образованию 15 марта 2006 г. (Регистрационный № ТД-ДГ-020/тип.) / Авторы-составители: Е.А. Леонова, Г.В. Синило, М.С. Коржевская, А.С. Шевченко / Под ред. Г.В. Синило. – Мн.: БГУ, 2006. – 124 с.
790. Культурология: учеб.-метод. комплекс для студ. спец. 1-36 07 01, 1-70 05 01, 1-48 01 03 / Авт.-сост. С.М. Сороко. – Новополоцк: ПГУ, 2006. – 220 с.
791. Лапин, И.Л. Зарубежная литература. XX век: учебно-методическое пособие / И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов / Под ред. И.Л. Лапина. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2007. – 146 с.
792. Золотухина, О.Б. Эволюция психологизма Германа Гессе: монография / О.Б. Золотухина. – Гродно: ГрГУ, 2007. – 163 с.
793. Лапин, И.Л. Компендиум истории зарубежной литературы: Античность. Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций / И.Л. Лапин. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.
794. Кондаков, Д.А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д.А. Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2008. – 188 с.
795. Седелник, В.Д. Дадаизм и дадаисты / В.Д. Седелник. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 552 с.

V. РУКОВОДСТВО КАНДИДАТСКИМИ ДИССЕРТАЦИЯМИ

2001

1. Шаманская Л.П. В.А. Жуковский и Ф. Шиллер: поэтический перевод в контексте русской литературы.
10.01.01 – Русская литература
10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
2. Давыдова Е.В. Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века.
10.01.01 – Русская литература
10.01.03 – Литература народов стран зарубежья

2002

3. Коваленко Н.В. Борис Пастернак как интерпретатор творчества И.В. Гёте (к проблеме традиций И.В. Гёте в русской литературе XX века).
10.01.01 – Русская литература
10.01.03 – Литература народов стран зарубежья

2003

4. Райнеке (Виноградова) Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия).
10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)
5. Ковылин А.В. Русская народная баллада: происхождение и развитие жанра.
10.00.09 – Фольклористика

2004

6. *Тетерина Е.Н.* Эпические традиции в «Потерянном рае» Д. Мильтона и проблема специфики жанра. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)
7. *Белоусов М.Г.* Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII – XX веков. (К проблеме «вечных героев» европейской литературы). 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)

2005

8. *Кузнецова Н.В.* Восток в художественном мире произведений Д.С.Мережковского 1920-х годов. 10.01.01 – Русская литература
9. *Кондаков Д.А.* Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (французская)

2009

10. *Гордеенок Т.М.* Концепция судьбы в прозе немецкого романтизма. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая)

VI. РУКОВОДСТВО МАГИСТЕРСКИМИ ДИССЕРТАЦИЯМИ

2003

1. *Шикова С.Л.* Кельтская традиция в англо-шотландских народных балладах. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская литература). Новополоцк, ПГУ.
2. *Ясюкевич О.Ю.* Нью-Йорк в творчестве Вашингтона Ирвинга. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (американская литература). Новополоцк, ПГУ.

2004

3. *Буко Е.П.* Сборник «В наше время» в контексте идейно-эстетических исканий и художественно-образительных принципов творчества Э. Хемингуэя. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (американская литература). Новополоцк, ПГУ.
4. *Игумнова Т.А.* Проблема счастья в творчестве Ч. Диккенса. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская литература). Новополоцк, ПГУ.
5. *Антонович Н.Г.* Проблема человеческой агрессии в изображении английской литературы второй половины XX века (У. Голдинг «Повелитель мух», Дж. Фаулз «Коллекционер»). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская литература). Новополоцк, ПГУ.
6. *Костючёнок Т.М.* Основные принципы и методы метафоризации мира животных в творчестве Коллетт. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (французская литература). Новополоцк, ПГУ.
7. *Дорошкевич А.Н.* Сборник Жака Превра «Слова»: идейно-художественное и стилистическое своеобразие. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (французская литература). Новополоцк, ПГУ.

2005

8. *Мисник В.В.* Жанровое и художественное своеобразие романа Альфреда Кубина «Другая сторона». Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (австрийская литература). Новополоцк, ПГУ.

9. *Конева Т.А.* Современный университетский британский роман (Д. Лодж). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская и американская литература). Новополоцк, ПГУ.
10. *Светлова Д.Г.* Содержательные функции рамы произведения в интерпретации художественного текста (на примере романов Д. Лоджа). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская и американская литература). Новополоцк, ПГУ.

2006

11. *Смутькевич А.А.* Жанровое своеобразие «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская и американская литература). Новополоцк, ПГУ.
12. *Забогонская И.Л.* Проблема путешествия и паломничества в английской литературе (на материале поэмы Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская и американская). Новополоцк, ПГУ.
13. *Августинович Н.И.* Становление исторического романа в немецкой литературе: «Лихтенштейн» В. Гауфа. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.
14. *Мясникова Л.Г.* Восток в творчестве У.С. Моэма. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская и американская). Новополоцк, ПГУ.

2007

15. *Авдоченко Е.В.* «Песнь о нибелунгах»: особенности композиции и жанра. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.
16. *Кисель М.И.* «Рождественские повести» Ч. Диккенса в контексте истории жанра. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (английская). Новополоцк, ПГУ.
17. *Гирвель Е.Н.* Художественная концепция добра и зла В. Гюго (на примере романов «Бюг Жаргаль» и «Отверженные»). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (французская). Новополоцк, ПГУ.
18. *Журавская А.О.* Эволюция лирического героя в «Книге песен» Г. Гейне. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.
19. *Лиша О.А.* Особенности авторского замысла и специфика жанра в книге Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой». Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (американская). Новополоцк, ПГУ.

2008

20. *Третьяк З.И.* Художественные принципы и приемы изображения войны в творчестве Э. Хемингуэя и В. Быкова. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (американская). Новополоцк, ПГУ.
21. *Мостобай Т.Ф.* Художник и толпа в романах Джона Фаулза («Коллекционер») и Сола Беллоу («Дар Гумбольдта»). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (английская). Новополоцк, ПГУ.
22. *Масловская В.А.* Космогония Ф. Гёльдерлина и ее художественное воплощение. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.
23. *Соловьева Н.В.* Немецкий романтизм в творчестве Кристи Вольф. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.
24. *Мателенок О.В.* «Американская мечта» в романах Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «По ту сторону рая», «Великий Гэтсби» и «Ночь нежна». Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (американская). Новополоцк, ПГУ.

2009

25. *Якубова А.С.* Способы и приемы введения личности автора в повествование в романах Дж. Остен. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (английская). Новополоцк, ПГУ.
26. *Луфферова Е.В.* «Замок Отранто» Х. Уолпола и традиции готического романа в английской литературе конца XVIII – начала XIX веков. Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (английская). Новополоцк, ПГУ.
27. *Иванова Г.Ю.* Роль и функции художественного эксперимента в романе У. Голдинга «Повелитель мух». Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (английская). Новополоцк, ПГУ.
28. *Антипова И.А.* Идеино-художественная специфика романа Р. Олдингтона «Смерть героя» в контексте литературы «потерянного поколения». Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (английская). Новополоцк, ПГУ.
29. *Матырко С.А.* Художественное осмысление проблемы ответственности науки перед человечеством в творчестве немецких и швейцарских писателей (Б. Брехт, М. Фриш, Ф. Дюрренматт). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.

2010

30. *Адамович Н.Л.* Эволюция идейно-эстетических взглядов в прозе Ф. Фюмана (1957 – 1970). Диссертация на соискание степени магистра филологических наук по специальности 1-21 80 09 – Литература народов стран зарубежья (немецкая). Новополоцк, ПГУ.

VII. РУКОВОДСТВО ДИПЛОМНЫМИ РАБОТАМИ*

1993

1. *Натахина С.В.* Экзистенциализм А. Камю и творчество Ф.М. Достоевского. М., МГОПУ.
2. *Маринина И.В.* Восприятие и развитие гофмановских образов в творчестве Ф.М. Достоевского. М., МГОПУ.
3. *Пантелина М.А.* Людвиг Тик и русская литература. М., МГОПУ.
4. *Михайлова Е.В.* Развитие жанра баллады в творчестве Н.С. Гумилева. М., МГОПУ.
5. *Анашкин В.Е.* «Стихотворения в прозе И.С. Тургенева: некоторые связи с зарубежной литературой и философией; проблема жанрового своеобразия. М., МГОПУ.

1994

6. *Мартынова (Говенько) Т.В.* Фольклорно-мифологические и архетипические мотивы в сказках Х.Х. Андерсена. М., МГОПУ.

1995

7. *Шаманская Л.П.* В.А. Жуковский как переводчик «Орлеанской девы» Ф. Шиллера. М., МГОПУ.
8. *Попова О.А.* Восприятие Э.Т.А. Гофмана в критике и прозе Н.А. Полевого. М., МГОПУ.
9. *Бурова И.А.* Место и функции сновидений в творчестве Ф.М. Достоевского. М., МГОПУ.

1996

10. *Давыдова Е.В.* Новалис и русская литература (XIX век – начало XX века). М., МГОПУ.
11. *Астахов А.В.* «Концептуальный» роман XX века (Г. Мейринк, В. Брюсов, Д. Мережковский). М., МГОПУ.
12. *Рысаков Д.П.* Осмысление идей и образов Ф. Достоевского в творчестве Ф. Кафки (типологические и текстологические параллели). М., МГОПУ.
13. *Волкова А.Н.* «Повесть о Сонечке» М. Цветаевой и романтическая ирония. М., МГОПУ.

* Раздел составлен по сохранившимся данным.

14. Павлова Е.В. Джек Лондон и А.М. Горький (творческие взаимосвязи и общие черты в идейно художественных поисках). М., МГОПУ.
15. Мальнева Е.М. Пейзажная лирика в русской и немецкой литературе первой половины XX века (опыт сопоставления). М., МГОПУ.
16. Береславская Н.В. Восприятие творчества Ф.М. Достоевского в эссеистике и прозе Г. Гессе. М., МГОПУ.
17. Бабенко А.В. Джеймс Джойс и русская литература. М., МГОПУ.
18. Костина С.В. Шарлота Бронте и Джордж Элиот в России. М., МГОПУ.
19. Захарова Ю.В. Творчество Иво Андрича и латиноамериканская литература «магического реализма» (опыт типологического сопоставления балканской и латиноамериканской «моделей мира»). М., МГОПУ.
20. Ефремов Г.Г. Баллады Вальтера Скотта в России (некоторые аспекты проблемы). М., МГОПУ.
21. Болдина А.В. Вирджиния Вулф и русская литература: некоторые аспекты проблемы в комплексном рассмотрении. М., МГОПУ.
22. Барынина Т.И. Драма «Разбойники» как отражение этико-религиозной концепции Фридриха Шиллера. М., МГОПУ.
23. Холина И.А. Испанский плутовской роман и русская бытовая повесть XVII века. М., МГОПУ.

1997

24. Быков Е.К. Проблема двойничества и двоимирия в творчестве Э.Т.А. Гофмана. М., МГОПУ.
25. Левина Ю.В. Р. Киплинг в контексте английской литературы рубежа XIX – XX веков. М., МГОПУ.
26. Сапожникова Е.В. Творчество Габриэля Гарсиа Маркеса и магический реализм Латинской Америки. М., МГОПУ.
27. Ковылин А.В. История развития жанра баллады. М., МГОПУ.
28. Панов Б.А. Жанровые и композиционные особенности прозы Х.Л. Борхеса. М., МГОПУ.
29. Ключникова В.А. Сюжет об Амуре и Психее в русской и европейской культуре. М., МГОПУ.
30. Шабанова Т.В. Творчество Иво Андрича: поиски индивидуального стиля и традиции М. Горького. М., МГОПУ.
31. Позняков В.А. Мир и человек в романе Джеймса Джойса «Улисс». М., МГОПУ.

1998

32. Кузнецова Н.А. Волшебные сказки А.С. Пушкина: к вопросу о специфике использования фольклорных и литературных источников. М., МГОПУ.
33. Халина В.А. Идеино-художественная специфика балладных стихотворений Сергея Есенина. М., МГОПУ.
34. Чернова В.А. Творчество Ф.М. Достоевского в эссеистике Г. Гессе и некоторые общие мотивы творчества. М., МГОПУ.

1999

35. Татейшвили В.М. Традиция и новаторство в творчестве Т.С. Элиота. М., МГОПУ.
36. Зиновьева Т.М. Поиск «нового» героя двадцатого века А. Платоновым: «Котлован» и «Ювенильное море». М., МГОПУ.
37. Слесарев А.Г. Функции мифа в русской и немецкой народной балладе. М., МГОПУ.
38. Грибачева С.М. Пушкин и итальянская литература: характер и пути переосмысления культурного наследия. М., МГОПУ.

2000

39. Белоусов М.Г. Фольклорные и литературные источники музыкальной драматургии Р. Вагнера (на примере драмы «Тангейзер»). М., МГОПУ.
40. Брусилова Е.В. Идея «сверхчеловека» в философском творчестве Ф. Ницше: ее истоки и сущность в соотношении с концепцией «сверхчеловека» у Ф.М. Достоевского. М., МГОПУ.
41. Аксенова В.А. Джон Фаулз: соотношение искусства и действительности (романы «Маг», «Коллекционер», повесть «Башня из черного дерева»). М., МГОПУ.
42. Гаса Е.А. Сказки Э.Т.А. Гофмана: художественные особенности и жанровая специфика. М., МГОПУ.
43. Севостьянова А.Н. Трагедия сильной личности в романах Джека Лондона «Морской волк» и «Мартин Иден». М., МГОПУ.

2001

44. *Добрикова О.А.* Повесть «Олеся» А.И. Куприна в контексте литературных течений XX века. М., МГОПУ.
45. *Малахов О.М.* Современная массовая беллетристика: темы и тенденции развития. М., МГОПУ.
46. *Кузнецова Н.А.* Проблема взаимоотношения поколений в романе Ф.М. Достоевского «Подросток». М., МГОПУ.
47. *Рукавишников С.М.* «Попрыгунья» А.П. Чехова в контексте европейской литературы конца XIX века. М., МГОПУ.
48. *Орявская Е.В.* «Дворянское гнездо» И.С.Тургенева и проблема самоидентификации личности в русской и западноевропейской литературах второй половины XIX века. М., МГОПУ.

2002

49. *Ефимова Н.А.* Творчество А. Платонова в контексте мировой литературы (некоторые аспекты проблемы). М., МГОПУ.
50. *Потапова Е.В.* Английское общество в «Саге о Форсайтах» Д. Голсуорси. М., МГОПУ.
51. *Кондаков Д.А.* Театр абсурда Эжена Ионеско. Новополоцк. ПГУ.

2003

52. *Фивейская Н.А.* «Ночные бдения» Бонавентуры в историко-литературном контексте XIX века. М., МГОПУ.
53. *Есин В.А.* Творчество Д. Хармса в контексте русского литературного авангарда. М., МГОПУ.
54. *Мисник В.В.* Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» в контексте магического реализма. Новополоцк, ПГУ.

2004

55. *Королева Н.Е.* «Ангел западного окна» Г. Мейринка и «Огненный ангел» В. Брюсова в контексте литературно-художественных исканий первой трети XX века (концепция мира и человека). М., МГОПУ.
56. *Смирнова Н.Е.* Творчество Э. Хемингуэя и советская проза после второй мировой войны. М., МГОПУ.
57. *Карпухина Л.В.* Английские романтики в переводах В.А. Жуковского. М., МГОПУ.
58. *Павлов Д.В.* Творчество И.Ф. Анненского и французские символисты. М., МГОПУ.
59. *Мищенко Н.В.* Эволюция мотива змеборчества в русской литературе. М., МГОПУ.
60. *Никифоров А.А.* Английская поэзия в творчестве И. Бродского. Новополоцк, ПГУ.

2005

61. *Гирвель Е.Н.* Проблема добра и зла в романе В. Гюго «Отверженные». Новополоцк, ПГУ.
62. *Смутькевич А.А.* Жанр как средство характеристики персонажей в «Кентерберийских рассказах» Д. Чосера. Новополоцк, ПГУ.

2006

63. *Романовская В.А.* Роман К. Хайна «Захват земли»: композиция, проблематика, художественные особенности, контекст. Новополоцк, ПГУ.

2007

64. *Масловская В.А.* Космогония Ф. Гёльдерлина и ее художественное воплощение. Полоцк, ПГУ.
65. *Мостобай Т.Ф.* Художественная функция аллюзий в романе Д. Фаулза «Коллекционер». Полоцк, ПГУ.
66. *Азевич И.Н.* Мифолого-религиозные образы в «Книге песен» Г. Гейне. Полоцк, ПГУ.

2008

67. *Матырко С.А.* Мотив ответственности науки и ученых в пьесе Ф. Дюрренматта «Физики» (в историко-литературном контексте XX века). Полоцк, ПГУ.

2010

68. *Сухорукова Е.А.* «Грозовой перевал» Эмили Бронте: специфика жанра. Полоцк, ПГУ.
69. *Садовская Т.П.* «Трехгрошовая опера» Бертольта Брехта: традиции и новаторство. Полоцк, ПГУ.

Руководство конкурсными работами студентов и магистрантов

2006

4 студента получили дипломы третьей категории (Е.В. Авдоченко, А.О. Журавская, О.А. Лиша, В.А. Масловская).

По результатам Республиканского конкурса научных студенческих работ 2005 г. в 2006 году 3 студента были награждены дипломами специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи (Е.Н. Гирвель, А.А. Смутькевич, В.А. Масловская).

2007

1 студент получил дипломы второй категории (Т.Ф. Мостобай).

2 студента получили дипломы третьей категории (В.А. Масловская, О.А. Лиша).

2008

1 студент получил диплом второй категории (В.А. Масловская).

2 студента получили диплом третьей категории (З.И. Третьяк, Т.Ф. Мостобай).

VIII. ОППОНИРОВАНИЕ ДИССЕРТАЦИЙ

1. *Тедеева Э.И.* Место К.-Т. Кернера в немецком романтизме. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1977.
2. *Анищук Т.В.* Переосмысление Арнимом и Brentано фольклорных и литературных источников в сборнике «Волшебный рог мальчика». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1979.
3. *Кондольская Т.В.* Идеино-художественная специфика романов Ахима фон Арнима. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1979.
4. *Коркмасов З.М.* Проблема традиции и новаторства в крестьянских романах Э. Штриттматтера. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.04 – Литература зарубежных социалистических стран Европы). – М., МГУ, 1979.
5. *Владимирова И.Г.* Проблема формирования новой личности в творчестве Эрвина Штриттматтера (От «Тинко» к «Чудодею»). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.04 – Литература зарубежных социалистических стран). – М., МГУ, 1980.
6. *Васильева Г.М.* Ранний Гейне и иенский романтизм. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1981.
7. *Соловьева В.В.* Своеобразие художественной прозы Франца Фюмана 1950 – 60-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.04 – Литература зарубежных социалистических стран). – М., МГУ, 1982.
8. *Артельева О.А.* Жанровые и стилевые особенности малой прозы В. Гауфа. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1983.
9. *Новикова Н.Н.* Развитие романтических традиций в лирике Клеменса Brentано. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1984.
10. *Леонова Е.А.* Проза ГДР 50-х – 60-х годов о второй мировой войне (Вопросы жанра и стиля). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.04 – Литература зарубежных социалистических стран). – М., ИМЛИ, 1984.
11. *Образцова В.П.* «Гиперион» Гёльдерлина и немецкий раннеромантический роман. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1986.
12. *Лозович Т.К.* Своеобразие трагического в драматургии Генриха фон Клейста. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1986.

13. *Загускина Е.А.* Концепция личности в литературе ГДР 1960-х – 1980-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., ИМЛИ, 1988.
14. *Соловьева А.В.* Эволюция романтического метода в творчестве Генриха Гейне: Метод и жанр. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1988.
15. *Лучук Т.В.* Восточноевропейские корни творчества Иоганнеса Бобровского. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.04 – Литература зарубежных социалистических стран). – Киев, Институт литературы им. Т.Г. Шевченко АН УССР, 1990.
16. *Науменко А.С.* Сказки братьев Гримм: зарождение жанровой формы (Первоначальная рукопись 1810 г.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГПИ им. В.И. Ленина, 1990.
17. *Рохлер П.* Творчество немецких писателей-антифашистов в латиноамериканской эмиграции (А. Зегерс, Л. Ренн, Б. Узе). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1990.
18. *Гуров П.А.* История и современность в художественной и эссеистической прозе Кристи Вольф 70 – 80-х годов. (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1993.
19. *Попова М.А.* Поэтика ранней драматургии Макса Фриша. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1993.
20. *Васильева А.В.* Драматургия Артура Шницлера 90-х годов XIX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1995.
21. *Вакуленко А.Г.* Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX веков (от В.А. Жуковского до Н.С. Гумилева). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.04 – Русская литература). – М., МГОПУ, 1996.
22. *Козин А.А.* Баллада И.В. Гете в контексте немецкой литературной баллады конца XVIII – начала XIX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МПУ, 1996.
23. *Соколова Е.В.* Своеобразие историзма в позднем творчестве Людвиг Тика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1997.
24. *Дорошина Е.Н.* Особенности публицистики Фридриха Дюрренматта. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.10 – журналистика). – М., МГУ, 1997.
25. *Хабелер Г(изела).* Общественно-политические взгляды Иоганна Вольфганга Гете и Россия (80-е гг. XVIII – 20-е гг. XIX вв.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук (07.00.02 – Отечественная история). – М., Институт истории РАН – МГОПУ, 1998.
26. *Роганова И.С.* В. Кёппен: проблема авторской позиции. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 1999.
27. *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Брехт, Пискач и Россия (Очерки русско-немецких художественных связей). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствознания (17.00.01 – театральное искусство). – М., Государственный институт искусствознания, 1999.
28. *Зыкова Е.П.* Пастораль в английской литературе XVIII века. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., ИМЛИ, 2000. (Отзыв ведущей организации).
29. *Васкиневич А.И.* Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии). – М., МГУ, 2000. (Отзыв ведущей организации).
30. *Грешных В.И.* Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – М., МГУ, 2001.
31. *Гуревич Р.В.* «Струящийся свет божества» Мехтильды Магдебургской: проблемы жанра в средневековой мистической литературе. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – М., МГУ, 2002. (Отзыв ведущей организации).
32. *Проклов И.Н.* Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX – XX-го веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – М., МПУ, 2002.

33. *Гладков И.В.* Проблематика и поэтика творчества Кристофа Хайна. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – М., МПУ, 2003.
34. *Макарова И.Л.* Аллюзия в творчестве Т.С. Элиота. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – Мн., БГУ, 2003. (Отзыв ведущей организации).
35. *Каличкина А.В.* Взаимодействие постмодернистских и постколониальных мотивов в творчестве С. Рушди. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – Мн., БГУ, 2003. (Отзыв ведущей организации).
36. *Рогачевская М.С.* Психоаналитическая концепция Д.Г. Лоуренса и ее реализация в прозе. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – Мн., БГУ, 2003.
37. *Стрельникова А.А.* Раннее творчество Германа Броха (своеобразие художественных исканий). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – М., МПУ, 2003.
38. *Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)). – М., МПГУ, 2004.
39. *Гурло В.Ч.* Хранатоп прозы Ингеборг Бахман. Дыссертація на атрымманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук (10.01.03 – літаратура народаў краін замежжа (аўстрыйская)). – Мн., БДУ, 2004.
40. *Стулова Е.Ю.* Творческая эволюция Ежи Коссинского. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (американская литература)). – Мн., БГУ, 2004. (Отзыв ведущей организации).
41. *Золотухина О.Б.* Эволюция психологизма Германа Гессе. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая)). – Мн., БГУ, 2005.
42. *Панькова О. Е.* Миф и реальность в творчестве Вацлава Берента. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – литература народов стран зарубежья (польская литература)). – Мн., БГУ, 2005.
43. *Дешковец Н.В.* Художественное своеобразие романов Лоренса Стерна (Феномен игры). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья). – Мн., БГУ, 2005. (Отзыв ведущей организации).
44. *Васильчикова Т.Н.* Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)). – М., МГУ, 2006.
45. *Чугунов Д.А.* Немецкая литература 1990-х годов: основные тенденции развития. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (Литература стран германской и романской языковых семей)). – Воронеж: ВГУ, 2006.
46. *Сейбель Н.Э.* Поэтика австрийского романа 20–30-х годов XX века. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (Литература народов Европы и Америки)). – М., МГОУ, 2007.
47. *Плахина А.В.* Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980-х – 1990-х годов. К проблеме национальной идентичности. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (Литературы Европы)). – М., ИМЛИ РАН, 2007.
48. *Слепнёва А.Ю.* Театрализация мира как принцип художественного изображения реальности и чело- века в творчестве Гюнтера Грасса 1950-х – 1960-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.03 – Литература народов Европы и Америки). – М., МГОУ, 2008.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Курсы лекций, спецкурсы, спецсеминары

1974

Зарубежная литература XVII – XVIII веков (Московский полиграфический институт, Художественно-графический факультет)
Зарубежная литература XIX века (Московский полиграфический институт, Редакторский факультет)

1975

Зарубежная литература XVII – XVIII веков (Московский полиграфический институт, Художественно-графический факультет)
Зарубежная литература XIX века (Московский полиграфический институт, Редакторский факультет)

1976

Зарубежная литература XVII – XVIII веков (Московский полиграфический институт, Художественно-графический факультет)
Зарубежная литература XIX века (Московский полиграфический институт, Редакторский факультет)

1980

Зарубежная литература XIX века (МГУ, факультет журналистики)

1981

Зарубежная литература XIX века (МГУ, факультет журналистики)
Зарубежная литература XX века (МГУ, факультет журналистики)

1982

Зарубежная литература XIX века (МГУ, факультет журналистики)
Зарубежная литература XX века (МГУ, факультет журналистики)

1987

Литература ГДР: спецкурс (МГУ, филологический факультет)

1988

Литература ГДР: спецкурс (МГУ, филологический факультет)

1991

История культуры (МГОПУ, факультет начальных классов)

1992

Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)
История культуры (МГОПУ, факультет начальных классов)

1993

Зарубежная литература XVIII века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XIX века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)

1994

- Зарубежная литература XVIII века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XIX века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)
Психоанализ и литература: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Творчество В.А. Жуковского в контексте русской и зарубежной литературы: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)

1995

- Зарубежная литература XVIII века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XIX века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)
Психоанализ и литература: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Творчество В.А. Жуковского в контексте русской и зарубежной литературы: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)

1996

- Введение в литературоведение (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XIX века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XVIII века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Основные проблемы современного литературоведения: спецкурс (МГОПУ, филологический факультет)
Русская и зарубежная народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)

1997

- Введение в литературоведение (МГОПУ, филологический факультет)
Европейская народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XIX века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XVIII века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)
Магический реализм в контексте мировой литературы XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Основные проблемы современного изучения мировой литературы: спецкурс (МГОПУ, филологический факультет)

1998

- Введение в литературоведение (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XIX века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XVIII века (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Основные проблемы современного литературоведения: спецкурс (МГОПУ, филологический факультет)
Русская и зарубежная народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)

1999

- Введение в литературоведение (МГОПУ, филологический факультет)
Зарубежная литература XX века (МГОПУ, филологический факультет)

Культурология (ПГУ)
Литература Великобритании и США (ПГУ)
Литература Германии (Полоцкий государственный университет – далее ПГУ)
Литература Франции (ПГУ)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Русская и зарубежная народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)

2000

Культурология (ПГУ)
Литература Великобритании и США (ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Литература Франции (ПГУ)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Русская и зарубежная народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Страноведение Германии (ПГУ)
Этика (ПГУ)

2001

Введение в германскую филологию (ПГУ)
Культурология (ПГУ)
Литература Великобритании и США (ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Литература Франции (ПГУ)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Русская и зарубежная народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Страноведение Германии (ПГУ)
Этика (ПГУ)

2002

Анализ художественного текста (ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Литература Великобритании и США (ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Русская и зарубежная народная и литературная баллада: теория и история жанра: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Страноведение Германии (ПГУ)

2003

Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Литература страны изучаемого языка (для магистрантов ПГУ)
Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: спецкурс и спецсеминар (МГОПУ, филологический факультет)
Методология и методика литературоведческих исследований (для магистрантов ПГУ)
Основные проблемы современного изучения мировой литературы (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Основы художественного перевода (для магистрантов ПГУ)
Теория и практика анализа художественного текста (для магистрантов ПГУ)

2004

Анализ художественного текста (ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Жанровые поиски В.А. Жуковского в контексте становления системы жанров русской литературы конца XVIII – первой половины XIX вв. (спецкурс, МГОПУ)
Литература Германии (ПГУ)
Основные проблемы современного изучения мировой литературы (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Основы художественного перевода (для магистрантов ПГУ)

2005

Анализ художественного текста (ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Основные проблемы современного изучения мировой литературы (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Основы художественного перевода (для магистрантов ПГУ)

2006

Анализ художественного текста (ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Литература Германии (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Литература страны изучаемого языка (для магистрантов ПГУ)
Методология и методика литературоведческих исследований (для магистрантов ПГУ)
Основы художественного перевода (для магистрантов ПГУ)

2007

Анализ художественного текста (ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Литература Германии (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Литература страны изучаемого языка (для магистрантов ПГУ)
Методология и методика литературоведческих исследований (для магистрантов ПГУ)

2008

Анализ художественного текста (ПГУ)
Введение в изучение мировой литературы (ПГУ)
Литература Германии (для магистрантов и аспирантов ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Литература страны изучаемого языка (для магистрантов ПГУ)
Методология и методика литературоведческих исследований (для магистрантов ПГУ)

2009

Анализ художественного текста (ПГУ)
История зарубежной литературы XIX века (ПГУ)
История немецкой литературы XVII века (ПГУ)
Литература Германии (ПГУ)
Мифология романо-германских народов (Кельтская и германо-скандинавская) (ПГУ)
Немецкая литература Средних веков и Возрождения (ПГУ)

2010

Актуальные проблемы литературного процесса (для магистрантов ПГУ)
Анализ художественного текста (ПГУ)
История зарубежной литературы XIX века (ПГУ)
История зарубежной литературы XX века (ПГУ)
История немецкой литературы XVII века (ПГУ)
Методология и методика литературоведческих исследований (для магистрантов ПГУ)
Мифология романо-германских народов (Кельтская и германо-скандинавская) (ПГУ)
Немецкая литература Средних веков и Возрождения (ПГУ)

2011

Актуальные проблемы литературного процесса (для магистрантов ПГУ)
Анализ художественного текста (ПГУ)
История зарубежной литературы XIX века (ПГУ)
История зарубежной литературы первой половины XX века (ПГУ)
История немецкой литературы XVII века (ПГУ)
История немецкой литературы Средних веков и возрождения (ПГУ)
Методология и методика литературоведческих исследований (для магистрантов ПГУ)
Мифология романо-германских народов (Кельтская и германо-скандинавская) (ПГУ)

Доклады на научных конференциях*

1969

Раннее творчество Л. Уланда и немецкий романтизм // Доклад на научной студенческой конференции филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва. Май, 1969 г.

1971

Проблемы литературы эпохи Просвещения в современном вузовском учебнике // Выступление на конференции «Проблемы литературы Просвещения» филологического факультета МГУ, Москва. 18 – 20 января 1971 г.
«Немецкие народные книги» в оценке Фридриха Энгельса // Доклад на «Ломоносовских чтениях». Секция философии. МГУ, Москва. Апрель, 1971 г.

1982

Литература ГДР последнего десятилетия // Доклад на конференции кафедры зарубежной литературы МГУ «Итоги литературного года», Москва.

1983

Вопросы периодизации истории литературы ГДР в трудах литературоведов ГДР 1970 – 1980-х годов // Международная научная конференция «Вопросы историографии, научной периодизации и методологии исследования литератур европейских социалистических стран» в ИСБ РАН, Москва. Май 1983 г.

1985

Литературная традиция в прозе ГДР 70-х годов // DDR-Literatur der sechziger und siebziger Jahre. Wissenschaftliche Konferenz der Staatlichen Georgischen Universität Tbilissi und der Friedrich – Schiller – Universität Jena. Jena – Tbilissi, 1985.

* Данный раздел представлен неполно, по сохранившимся данным.

1986

Проблемы культурного наследия в литературе ГДР 1970 – 1980-х годов // Международная конференция «Проблемы изучения современного литературного процесса в странах ЦЮВЕ» в ИСБ РАН, Москва.
Probleme der gegenwärtigen Forschung der sorbischen Literaturgeschichte // Доклад в Серболужицком институте, Баутцен / Будишин. 30 октября 1986 г.

1987

Edition, Studium und Rezeption der DDR-Gegenwartsliteratur in der UdSSR // Internationale Konferenz «Die Literatur der DDR 1976 – 1986», Pisa. Mai 1987.
Das Schaffen Volker Brauns aus der Sicht der 80er Jahre // Dritte Germanistenkonferenz zum Thema «DDR-Literatur der 70/80er Jahre», Moskau. Mai 1987.
Серболужицкая литература в контексте литературы ГДР // Второй научный семинар по сорабистике, посвященный 175-летию со дня рождения И.И. Срезневского, Львов. 7 – 8 апреля 1987 г.
Сравнительное литературоведение ГДР и некоторые аспекты изучения славяно-германских литературных взаимосвязей // Международная конференция «Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке» в ИСБ РАН, Москва.

1988

К вопросу о фольклорных и литературных источниках зонгов Б. Брехта // «Брехтовский диалог» в НИИ искусствознания, Москва. Февраль 1988 г.
Литература ГДР в 70 – 80-х годах и проблемы культурного наследия // Международная конференция «Литература европейских социалистических стран в 70 – 80-е годы» в ИСБ РАН, Москва. 12 – 14 апреля 1988 г.

1989

Серболужицкие гуманисты и Италия // Советско-итальянский симпозиум, Рим. Май 1989 г.
Основные проблемы современного изучения серболужицкой литературы // Международный семинар по сорабистике, Львов.

1990

Ludwig Uhland in Russland // Доклад в музее Гёльдерлина, Тюбинген. 1 ноября 1990 г.
Haupttappen der Geschichte deutsch-russischen und russisch-deutschen Literaturbeziehungen // Доклад для студентов и преподавателей Тюбингенского университета, Тюбинген. 3 ноября 1990 г.
Серболужицкая литература в славянско-германском контексте // Славяне: адзінства і многастаянасць. Міжнародная канферэнцыя, Мінск. 24 – 27 мая 1990 г.
Концепция личности в романе Я. Лоренца-Залеского «Остров забытых» и проблема серболужицкого модерна // Международная конференция «Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы» в ИСБ РАН, Москва.

1991

Б. Брехт: традиция в авангарде // Международная конференция «Авангард в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы в первой половине XX века: специфика, динамика, вклад». НИИ искусствознания, Москва. 28 февраля – 1 марта 1991 г.
Проблемы изучения серболужицкой литературы XX века // Международный семинар по сорабистике, Львов.
Идеология, культурная политика и культура: на примере истории литературы ГДР // Международная конференция «Социокультурные процессы в странах Восточной Европы (после второй мировой войны)» в ИСБ РАН, Москва.

1992

Современная немецкая литература – одна или две литературы? // Международная конференция «Актуальные аспекты изучения литератур Румынии и других стран Центральной и Юго-Восточной Европы» в ИСБ РАН, Москва.

Лужицкие сербы: проблемы национального самосознания // Международная конференция историков «Славяно-германская взаимность в общественно-политической мысли, культуре и исторической науке России и Германии. XIX – XX вв.». ИСБ РАН, Москва. 9 октября 1992 г.

Магический реализм: на примере романа Германа Казака «Город за рекой» // Международный симпозиум «Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература». К 100-летию со дня рождения писателя. ИСБ РАН, Москва. 10 октября 1992 г.

1993

Становление серболужицкой литературы в славянско-германском контексте // XI Международный съезд славистов, Братислава. Сентябрь 1993 г.

1994

Литература ГДР в предчувствии исторических перемен 1989 – 1990-х годов // Международная конференция «Литература стран Восточной Европы 70 – 80-х годов. Тенденции развития. Проблемы изучения». ИСБ РАН, Москва. 15 – 16 ноября 1994 г.

1995

Цели и задачи изучения литературы в современном вузе // Первая межвузовская конференция «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. Апрель 1995 г.

Серболужицкое национальное Возрождение в славянско-германском контексте // Международная научная конференция «Литературы Австрии и Германии в европейском контексте», Киев. Май 1995 г.

Einige Besonderheiten der zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Situation in Russland und ihr Einfluss auf die Bildung und Änderung der öffentlichen Meinung // Internationales Symposium «Aufbruch in die Interdisziplinarität: Zur Situation der Geisteswissenschaften in den 90er Jahren», Tübingen. 13 – 26. August 1995.

1996

Der gegenwärtige Stand der Forschung der sorbischen Literaturgeschichte // Vortrag im Sorbischen Institut, Bautzen / Budyšin. 22. März 1996.

Проблемы изучения современной немецкой литературы // Вторая межвузовская конференция «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. Апрель 1996 г.

Probleme der heutigen Forschung der sorbischen Kultur- und Literatur // Internationale Konferenz «Probleme der kleinen Völker Europas» an der Ostseeakademie, Travemünde. Oktober 1996.

1997

О подготовке к 250-летию со дня рождения И.В. Гёте // Доклад на Гётевской комиссии 30 января 1997 г. ИМЛИ РАН, Москва.

Художественное своеобразие сказок Клеменса Брентано // Доклад на конференции кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ, посвященной памяти профессора А.В. Карельского, Москва. 31 января 1997 г.

Альфред Кубин и его роман «Другая сторона» в историко-культурном контексте XX века // Научный семинар «Литература в системе культуры». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 1 апреля 1997 г.

Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и пути немецкоязычной литературы XX века // Доклад на третьей межвузовской конференции «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 25 – 26 апреля 1997 г.

Итоги изучения истории серболужицкой литературы и проблемы ее современного исследования // Доклад на расширенном заседании Центра славяно-германских исследований, посвященном 150-летию Матицы серболужицкой (В рамках Дней славянской письменности и культуры), Москва. 3 июня 1997 г.

Проблемы изучения немецкого и австрийского экспрессионизма // Доклад на конференции в ИМЛИ РАН, посвященной экспрессионизму, Москва. 9 июня 1997 г.

Предошущение краха социализма в литературе ГДР 1980-х годов // Доклад на конференции «Литературы Восточной Европы и общественно-политические перевороты рубежа 1980 – 1990-х годов». Институт славяноведения и балканистики РАН, Москва. 20 июня 1997 г.

Издания и переводы Гейне // Доклад на научной сессии Научного совета по истории мировой культуры РАН. ИМЛИ РАН, Москва. 17 декабря 1997 г.

1998

Концепция магического реализма: генезис, теория, практика // Доклад на семинаре «Проблематика авангарда 10 – 30-х гг.» на Ежегодных Тертеряновских чтениях в ИМЛИ РАН 23 февраля 1998 г. Москва.

Магический реализм в контексте мировой литературы XX века // Четвертая межвузовская конференция «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 17 – 18 апреля 1998 г.

Итоги издания и изучения творчества Гёте в России и в Германии и проект издания Собрания сочинений Гёте в 22-х томах к 150-летию со дня рождения // Доклад на очередном заседании Комиссии по изучению творчества Гёте и культуры его времени. ИМЛИ РАН, Москва.

Теодор Фонтане и Пруссия // Доклад на российско-немецком симпозиуме, посвященном 100-летию со дня смерти Т. Фонтане, Москва. 13 ноября 1998 г.

Проблемы взаимодействия литературы и общества в ГДР в 1970 – 1980-х годах // Международная конференция, посвященная проблемам культуры в период кризиса социализма в Европе. Институт славяноведения РАН, Москва.

А.В. Михайлов и Гёте // Доклад на конференции, посвященной памяти А.В. Михайлова. ИМЛИ РАН, Москва. 24 декабря 1998 г.

1999

О неизбежном единстве естественных и гуманитарных наук: несколько культурологических тезисов // Пятая межвузовская конференция «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 16 – 17 апреля 1999 г.

Проблемы изучения, издания и переводов И.В. Гёте в России // Конференция, посвященная 150-летию со дня рождения И.В. Гёте. МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва.

Пути вхождения литературы ГДР в литературу ФРГ (конец 1980-х – начало 1990-х гг.) // Международная научная конференция «Литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы 1990-х гг. Прерывность – непрерывность литературного процесса». Институт славяноведения РАН, Москва. 2 – 4 ноября 1999 г.

2000

В.А. Жуковский и немецкая литература // Шестая межвузовская конференция «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 21 – 22 апреля 2000 г.

Историко-контекстуальный подход к изучению национальной литературы (на примере истории серболужицкой литературы) // Пятая международная научная конференция «Белорусско-русско-польское сопоставительное языкознание и литературоведение, Витебск. 25 – 27 мая 2000 г.

Постмодернизм: единство и многовариантность (ФРГ, ГДР, Сербская Лужица) // Круглый стол: Постмодернизм в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы: за и против. Институт славяноведения РАН, Москва. 26 декабря 2000 г.

2001

Генрих Бёлль и Гюнтер Грасс: к вопросу о соотношении тривиального элемента и массовой популярности // Седьмая международная конференция «Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи», Москва. 20 – 21 апреля 2001 г.

Проблемы изучения литературных взаимосвязей народов и стран Балтийского региона // Международный научно-практический семинар «Межкультурное взаимодействие народов в долине рек Западная Двина – Даугава: история и перспективы», Новополоцк. Июнь 2001 г.

Отражение в культуре XIX – XX веков исторического опыта взаимоотношений народов Германии, Польши и России // Международная научная конференция «Россия, Польша, Германия, в европейской и мировой политике XVI – XX веков», Смоленск. 25 – 27 июня 2001 г.

Проблема самоидентификации личности в немецкой и серболужицкой литературах XX века // Международная научная конференция «Центральная и Юго-Восточная Европа: к проблематике литературных итогов XX века». ИСБ РАН, Москва. 20 – 22 ноября 2001 г.

2002

Сущность немецкого и австрийского экспрессионизма и его место в истории европейской культуры XX века // Первая международная конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи», Новополоцк. 29 – 31 марта 2002 г.

Основные проблемы изучения немецкой и австрийской литературы в XX веке // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Международная конференция. МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 22 – 26 апреля 2002 г.

Идеи универсализма у Гёте и иенских романтиков в свете концепции ноосферы В.И. Вернадского // Научный семинар «Романтизм: два века осмысления», Калининград – Зеленоградск. 10 – 13 октября 2002 г.

Международная конференция «Евфросиния Полоцкая и просвещение у восточных славян», Новополоцк. Май 2002 г. (Член оргкомитета)

VII Республиканская научная конференция студентов и аспирантов, Новополоцк. 21 – 22 ноября 2002 г. (Член оргкомитета и организатор 4-х секций).

2003

Австрийский экспрессионизм и европейская культура // Международная конференция «Культурные центры и развитие искусства в Австро-Венгрии на рубеже XIX – XX веков и славянские культуры». ГИИ МК РФ, Москва. 17 – 19 июня 2003 г.

Некоторые итоги истории немецкоязычных литератур в XX веке (историко-литературные и методологические аспекты) // Вторая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи», Новополоцк. 2 – 5 апреля 2003 г.

2004

Теория и практика анализа художественного текста: попытка систематизации научных подходов // Третья международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи», Новополоцк. 8 – 10 апреля 2004 г.

Постмодернизм как катализатор глобализации: постановка проблемы // Международная научная конференция «Национальная идентичность литератур Центральной и Юго-Восточной Европы в условиях глобализации». Институт славяноведения РАН, Москва. 23 – 24 ноября 2004 г.

2005

Постмодернизм, глобализация и современный литературный процесс // Четвертая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи», Новополоцк. 7 – 9 апреля 2005 г.

Постмодернизм и проблемы глобализации // Доклад на пленарном заседании Четвертой Международной научной конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии». МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 28 – 31 марта 2005 г.

Германистика сегодня: проблемы и перспективы // Международная конференция «Динамика немецкоязычного культурного пространства XX века. Взгляд из третьего тысячелетия». ИМЛИ РАН, Москва. 18 – 19 апреля 2005 г.

2006

Основные проблемы современного изучения истории русско-немецких литературных взаимосвязей // Русское литературоведение на современном этапе. V Международная научная конференция. МГОПУ им. М.А. Шолохова, Москва. 21 – 23 марта 2006 г.

О новых путях методологии и методики литературоведческих исследований в современную эпоху // Конференция «Проблемы мировой литературы и литературоведения», Полоцк. 19 – 20 мая 2006 г.

2007

Методологические принципы единства науки (естественной и гуманитарной) и проблема границ и пересечений внутри филологической науки // Пятая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи», Новополоцк. 12 – 14 апреля 2007 г.

2008

Историко-контекстуальный метод как опыт универсального подхода к изучению художественного текста // Первый международный научный семинар «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы», Полоцк. 10 – 12 апреля 2008 г.

Grundlinien der Entwicklung der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert // Республиканский семинар «Открыть Германию: общество – культура – экономика», посвященный страноведению Германии. Полоцк. 18 – 21 сентября 2008 г.

Основные контуры истории немецкой литературы XX века // Конференция «Немецкая литература XX века: новый взгляд». ИМЛИ РАН, Москва. 24 – 25 ноября 2008 г.

2009

О перспективах развития романо-германской филологии в Полоцком государственном университете // Международный научный семинар «Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук и проблемы подготовки специалистов», Полоцк. 10 – 11 апреля 2009 г.

Немецкая литература XX века – опыт аксиологического прочтения // Международная конференция «Новая концепция истории немецкой литературы: XX век». ИМЛИ РАН, Москва. 26 – 27 октября 2009 г.

Образ Адама Мицкевича в историко-культурном европейском контексте 1830-х годов // Международная научная конференция «Адам Мицкевич и современная мировая культура», Гродно, Новогрудок. 5 – 7 ноября 2009 г.

О некоторых проблемах изучения культуры Полоцка и Полоцкого региона в контексте европейской культуры // III Міжнародная навукова канферэнцыя, прысвечаная 380-годдзю Сімяона Полацкага: Сімяон Полацкі: светапогляд, грамадска-палітычная і літаратурная дзейнасць, Полоцк. 19 – 20 лістапада 2009 г.

2010

О становлении литературоведения как отрасли науки и как группы специальностей в Полоцком государственном университете // Международный научный семинар «Историко-теоретическая база современных литературоведческих исследований», Полоцк. 9 – 10 апреля 2010 г.

Владимир Денисович Седельник: человек, ученый, просветитель, организатор науки, труженик // Доклад на научной конференции «Немецкоязычная литература: единство в многообразии», посвященной 75-летию профессора В.Д. Седельника. ИМЛИ РАН, Москва. 3 декабря 2010 г.

«Магическое» литературоведение А.В. Михайлова // Михайловские чтения. ИМЛИ РАН, Москва. 15 – 16 декабря 2010 г.

Литературное творчество*

Липовая аллея // Сцяг камунізма. – Полацк, 1958. – 9 сакавіка.

Ночь на реке // Сцяг камунізма. – Полацк, 1958. – 27 жніўня.

«Ты поешь задумчиво, негромко» // Сцяг камунізма. – Полацк, 1958. – 26 кастрычніка.

Песня // Сцяг камунізма. – Полацк, 1958. – 1 лістапада.

В это утро // Знамя новостройки. – Новополоцк, 1958. – 19 декабря.

Весенний луч // Сцяг камунізма. – Полацк, 1959. – 17 сакавіка.

Весна // Знамя новостройки. – Новополоцк, 1959. – 24 апреля.

Лирическое // Знамя новостройки. – Новополоцк, 1959. – 21 августа.

Пути земные и иные. Стихотворения и переводы / Художник В.Д. Шаппо. – Новополоцк, 1993. – 56 с.

Пленник земных горизонтов. Вторая книга стихов / Художник С.А. Холодов. – Москва – Полоцк, 1996. – 128 с.

Стихотворения // Созвучье слов живых. Литературно-художественный сборник. Книга первая. – М.: Издательство МГОПУ, 1996. – С. 54 – 63.

* Данный раздел представлен выборочно.

- Ветразі над Палатою. Выбраныя творы з кніг А.А. Гугніна ў перакладах В.М. Філіповіча.* – Віцебск, 2001. – 23 с.
- Конец XX века // Улица Революции. Литературный сборник.* – Выпуск 1. / Составитель Д.П. Рысаков. – М., 2004. – С. 76 – 80.
- Странник я на Земле. Стихи разных лет // Четыре костра. Сборник стихотворений / Составитель А. Бесперстых.* – Полоцк: Издатель А.И. Судник, 2004. – С. 53 – 82.
- Сумма извечных идей. Стихотворения // Полоцкий альбом. Стихи поэтов Полотчины / Составитель и редактор А.М. Раткевич.* – Санкт-Петербург: «Logos», 2004. – С. 109 – 111.
- Синие сны. Любовь двух сестер. На родине. Оттепель. // Крылья: Литературный альманах (Выпуск 3) / Составитель М.П. Зудилов.* – Новополоцк, 2004. – С. 28 – 31.
- Элегия. Озеро детства // Край городов. Выпуск 29 (апрель 2005).* – Рязань: Век искусства, 2005. – С. 52.
- Пейзажи разных лет. Стихотворения // Радуга надежды. Стихи / Составитель А. Бесперстых.* – Полоцк: Издатель А.И. Судник, 2005. – С. 69 – 80.
- Новая жизнь. Вечный пленник. На родине // Вестник культуры.* – Полоцк, 2005. – № 9 (28). – С. 6.
- Стихотворения // Стихотворец: Литературно-жанровое приложение к газете «Свет». Бобруйское отделение Белорусского литературного союза «Полоцкая ветвь».* – Бобруйск, 2006. – Март. – № 2 (5). – С. 4.
- Послания близким, живым и ушедшим: Свет; Элегическая фантазия; Подражание Б. Пастернаку; Сторожка; На Полоте; Час боли; Последняя песня джигита; Новая жизнь // Острова. Сборник стихотворений.* – Полоцк: Издатель А.И. Судник, 2006. – С. 56 – 62.
- В 65 лет; Озеро детства // Полацкі веснік.* – Полацк, 2006. – 14 лістапада. – С. 6.
- «Я вновь в родном уединенье» // Полацкі веснік.* – Полацк, 2007. – 13 лістапада. – С. 5.
- Радость бытия: стихи разных лет (1959 – 2006) // Ход времени: поэзия и проза / Объединение «Литературный ковчег».* – Новополоцк, 2010. – С. 15 – 33.
- Круг жизни: стихи разных лет (1961 – 2000) // Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: 1994 – 2009: литературная антология / Составители О. Зайцев и А. Раткевич.* – Минск: Литературный свет, 2010. – С. 144 – 148.
- Дни и годы (стихи разных лет) // Со-бытие: сборник Полоцкого литературного объединения / Составитель С. Чижова.* – Минск: Кнігазбор, 2010. – С. 33 – 56. (Серия «Литературный ковчег»).

Публикации, посвящённые А.А. Гугнину

1. *Граховский, С.* Мы еще встретимся, Александр / С. Граховский // Советский пограничник. – 1965.
2. *Шпыркоў, А.* Летапісцы / А. Шпыркоў // Знамя новостройки. – 1969. – 24 июля. (Редакция в г. Новополоцке, типография в г. Полоцке).
2. *Хёпке, К.* Предисловие к кн.: Гугнин, А.А. Современные писатели ГДР / А.А. Гугнин. – М.: Знание, 1986. – С. 3 – 4.
3. «Serbska literatura je wopravdže wiwota a sajmawa» (Interview z Alexandrom A. Guginom) // Nova doba. – 40 (24.05.1986), 121. – Předženak.
4. Der Moskauer Germanist Alexander Gugin über den Dichter Uhland in Rußland // Süddeutsche Zeitung. – 02.11.1990.
5. Кто есть кто в русском литературоведении. Справочник. – М., 1991. – Ч. 1: А – И. – С. 136 – 137.
6. *Овчаренко, В.И.* Гугнин Александр Александрович (как переводчик и комментатор работ З. Фрейда) / В.И. Овчаренко // Психоаналитический глоссарий. – Минск: Высшая школа, 1994. – С. 67.
7. *Архипов, Ю.И.* Заметки друга-однокашника / Ю.И. Архипов // Гугнин, А.А. Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов. – М. – Новополоцк, 1995. – С. 47 – 48.
8. Wokno dodaloka. Germanist a slawist prof. Alexander Gugin z Moskwy wotmołwja na prašenja Boženy Pawlikec // Serbske Nowiny. – Předženak. – 22 měrca 1996. – S. 1, 5.
9. *Лаптева, Л.П.* Александр Александрович Гугнин / Л.П. Лаптева // Лаптева, Л.П. Российская сорабистика XIX – XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. Справочник. – М., 1997. – С. 118 – 121.
10. *Völkel, M.* Na rozmołwach w Moskwje / M. Völkel // Rozhlad. Serbski kulturny časopis. – Budyšin, 1998. – № 10. – Str. 391.
11. *Михнович, Л.А.* «Снова жизнь принимаю как чудо» (Люди нашего города) / Л.А. Михнович // Химик. – Новополоцк, 2000. – 5 мая. – С. 4.
12. *Кроква, В.* Полацак пераманіў прафэсара з Масквы / В. Кроква // Наша Ніва. – 2000. – 14 жніўня. – С. 10.
13. Профессор из бригады Блохина (беседа писателя А.М. Черницкого с А.А. Гугниным) // Новая газета. – Новополоцк, 2000. – 26 сентября. – С. 3 – 4; 3 октября. – С. 3 – 4.
14. Кто есть кто. Деловой мир СНГ. – Выпуск 1. – Минск, 2001. – С. 58.

15. Тележникова, Л. Искать и находить (Человек и его дело: к 60-летию А.А. Гугнина) / Л. Тележникова, З. Павлова // Химик. – Новополоцк, 2001. – 22 мая. – С. 2.
16. Кто есть кто в Республике Беларусь. – Минск. 2001. – Т. 1. – С. 46.
17. Волкова, А.Н. Тихий «неамериканец» / А.Н. Волкова // Жизнь Евразии. – М., 2001. – № 5. – С. 7.
18. Памяць: Гісторыка-дакументальная хроніка Полацка / Рэд. кал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2002. – С. 822.
19. Мальцев, В. В контексте мировой культуры / В. Мальцев // Новая газета. – Новополоцк, 2002. – 25 студзеня. – С. 5.
20. Кто есть Кто в Республике Беларусь. – Минск: УП «Энцыклопедикс», 2005. – Том 2.
21. Чижова, С. Подвижник, ученый, поэт... / С. Чижова // Вестник культуры: печатный орган Белорусского литературного союза «Полоцкая ветвь». – Полоцк, 2005. – № 11 (30). – С. 5.
22. Зачевский, Е.А. Поэты Полоцкой ветви / Е.А. Зачевский // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – М. – Новополоцк, 2006. – Выпуск девятнадцатый. – С. 390 – 393.
24. Полацк: горад-універсітэт (круглы стол) // Літаратура і мастацтва. – Мінск, 2006. – № 46. – 17 лістапада. – С. 4 – 5.
23. Тулупава, Ш. Бібліятэка агульная, студэнцкая, прыватная... / Ш. Тулупава // Маладосць. Штомесячны літаратурна-мастацкі і грамадска-палітычны ілюстраваны часопіс. Спецвыпуск, прысвечаны Полаччыне. – Мінск: Літаратура і мастацтва, 2006. – № 12 (637). – С. 79 – 81.
25. Каленик, Е.И. Полочанин. Родом из Москвы (Люди и судьбы: к 40-летию Полоцкого госуниверситета) / Е.И. Каленик // Полацкі веснік. – 2008. – № 39 (13466). – Аўторак, 20 мая. – С. 1; С. 4.
26. Интервью в кн.: Ход времени: поэзия и проза / Объединение «Литературный ковчег». – Новополоцк, 2010. – С. 14 – 15.
27. Леоненя, В.Л. Полоцкие писатели. Новые имена. Биобиблиографический справочник / В.Л. Леоненя, А.М. Раткевич. – Полоцк: Полоцкое книжное издательство, 2010. – С. 20 – 22.
28. Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: 1994 – 2009: литературная антология / Сост.: О. Зайцев, А. Раткевич. – Мн.: Литературный свет, 2010. – С. 143 – 144.
29. Интервью в кн.: Со-бытие: сборник Полоцкого литературного объединения / Сост. С. Чижова. – Мн.: Кнігазбор, 2010. – С. 31 – 33 (15 ноября 2010 г.). (Серия «Литературный ковчег»).
30. Чарковская, С. Всё делается для человека. (31 января – День белорусской науки) / С. Чарковская // Полацкі веснік. – 2011. – 28 студзеня. – С. 3.

УКАЗАТЕЛЬ СОАВТОРОВ

Альбрехт Г. 171	Ошанина И.В. 671, 672
Архипов Ю.И. 600	Постникова Ю.А. 76
Атарова К.Н. 381	Ратгауз Г.И. 138
Вильмонт Е. 601	Семчёнок Л.И. 648, 655
Гончаров Б.П. 345	Смирнова А.А. 657, 658, 661, 665, 673
Гордеёнок Т.М. 648, 655	Соловьёва В.В. 75
Гугнин Ю.А. 655	Фукс-Шаманская Л.П. 648
Карельский А.В. 343, 379, 452	Холодова Т.А. 565, 579, 591, 609
Кондратьева Т.А. 637, 638, 645	Циммерлинг А.В. 382
Львов С.Л. 658	Чигарева Е.И. 345
Николаев П.А. 345	Шлоссер Е.В. 620

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ СТАТЕЙ

- Антипова Илона Александровна*, преподаватель, аспирантка кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Архипов Юрий Иванович*, российский переводчик, литературовед, критик, журналист, член Союза писателей России
- Васюченко Пётр Васильевич*, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой белорусского языка и литературы Минского государственного лингвистического университета, писатель, литературовед
- Богорадова Татьяна Робертовна*, старший преподаватель кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Говенько Татьяна Владимировна*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, Москва
- Гордеенок Татьяна Михайловна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Грешных Владимир Иванович*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Калининградского государственного университета им. И. Канта
- Гугнин Александр Александрович*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Гуревич Римма Вульфовна*, доктор филологических наук, профессор кафедры немецкого языка Смоленского государственного университета
- Добряшкина Анна Владимировна*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, Москва
- Елисеева Александра Владимировна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры немецкой филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета
- Забогонская Ирина Леонидовна*, преподаватель, аспирантка кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Зачевский Евгений Александрович*, доктор филологических наук, профессор кафедры германо-романской филологии Санкт-Петербургского государственного политехнического университета
- Кондаков Денис Александрович*, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Коновод Людмила Михайловна*, старший преподаватель кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина
- Кононова Антонина Сергеевна*, преподаватель, аспирантка кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Кудрявцева Тамара Викторовна*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, Москва
- Кулик Ольга Павловна*, преподаватель, аспирантка кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Лапин Иван Людвикович*, кандидат филологических наук, профессор кафедры литературы Витебского государственного университета им. П.М. Машерова
- Леонова Ева Александровна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Белорусского государственного университета, Минск
- Лысова Наталья Богдановна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культурологии, декан историко-филологического факультета Полоцкого государственного университета
- Марданов Александр Александрович*, преподаватель кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Мусиенко Светлана Филипповна*, доктор филологических наук, профессор кафедры польской филологии Гродненского государственного университета
- Никифоров Александр Александрович*, старший преподаватель кафедры иностранных языков Полоцкого государственного университета
- Пономаренко Юлия Владимировна*, преподаватель кафедры зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова
- Седельник Владимир Денисович*, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, член Союза писателей России, член Ассоциации переводчиков, член Союза германистов России

- Семчѣнок Людмила Ивановна**, преподаватель, аспирантка кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Синило Галина Вениаминовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и заведующая кафедрой культурологии Гуманитарного факультета Белорусского государственного университета, Минск
- Собитнюк Нина Анатольевна**, руководитель ученической научно-исследовательской группы УО «ГЦВР г. Новополоцка»
- Соколова Елизавета Всеволодовна**, кандидат филологических наук, научный сотрудник ИНИОН РАН, Москва
- Стрельникова Алла Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Московского государственного областного университета
- Стулов Юрий Викторович**, кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета
- Судленкова Ольга Афанасьевна**, кандидат филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета
- Тетерина Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова
- Толмачѣв Василий Михайлович**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
- Третьяк Зоя Ивановна**, преподаватель, аспирантка кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета
- Фукс-Шаманская Людмила Петровна**, кандидат филологических наук, Бамберг, ФРГ
- Чарота Иван Алексеевич**, заведующий кафедрой славянских литератур Белорусского государственного университета, доктор филологических наук, профессор, академик Сербской Академии наук и искусств, академик Международной Славянской Академии наук, образования, искусства и культуры, член Союзов писателей Беларуси, России и Сербии

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редколлегии</i>	3
Зачевский Е.А. Слово о большом учёном и большом человеке	4

КОНТЕКСТЫ

Гугнин А.А. О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки	9
Историко-контекстуальный подход к изучению национальной литературы: тезисы и пояснения	14
Введение в анализ поэтического текста	22
Чарота И.А. О перспективах славянства и славяноведения (<i>Раздумья не без тревоги</i>)	39
Кондаков Д.А. Изучение французской литературы в Беларуси: некоторые итоги и возможные перспективы	49
Гуревич Р.В. О методах исследования средневековой мистической литературы	53
Говенько Т.В. Народные песни или латинская лирика?	56
Мусиенко С.Ф. Малая родина в творческом сознании Адама Мицкевича и Чеслава Милоша	62
Грешных В.И. О моделировании художественного мира	70
Лапин И.Л. Марио Варгас Льюса: к портрету нобелевского лауреата 2010 года	72
Стулов Ю.В. Мультикультурализм и современный афроамериканский роман	74

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гуревич Р.В. «Она стала для всех всем»: Хильдегарда Бингенская	80
Теодор Фрингс. Истоки европейской любовной поэзии XI–XIII веков. Перевод с немецкого и комментарии Т.В. Говенько	92
Семчёнок Л.И. Теория жанра новеллы: история и современность	107
Жанровая система немецкого рассказа конца XVIII–начала XIX столетия	120
Кудрявцева Т.В. Югендстиль в немецкой литературе fin de siècle	133
Стрельникова А.А. Драматургия немецкого экспрессионизма: проблемы исследования	140
Седельник В.Д. Три вектора поэзии Франка Ведекинда	144
Толмачёв В.М. О Якобе Вассерманне и его романе «Каспар Хаузер, или лень сердца»	150
Синило Г.В. Функция ландшафта и техника номинации в лирике И. Бобровского	166
Добряшкина А.В. Между фюрером и Богом: роман Теодора Пливье «Сталинград»	177
Зачевский Е.А. «Группа 47» в огне критики	182
Елисеева А.В. Протест тела в немецкой литературе 1970-х годов	200

Гордейнок Т.М.	
Идейно-художественное своеобразие романа К. Хайна «Сад в его раннем детстве»	203
Коновод Л.М.	
Конкретная поэзия Э. Яндля в контексте европейского авангарда	208
Соколова Е.В.	
Реклама и ее язык в современной немецкоязычной литературе	212
Фукс-Шаманская Л.П.	
О чем мечтает женщина, или Женский криминальный роман в потоке массовой литературы	217

АНГЛОЯЗЫЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Тетерина Е.Н.	
Об эпическом стиле поэмы Мильтона «Потерянный рай»	222
Забогонская И.Л.	
Восточнославянский контекст в историко-географической компиляции Дж. Мильтона «Краткая история Московии»: постановка проблемы	226
Пономаренко Ю.В.	
Синтез реалистической и модернистской романских структур в романе Джона Фаулза «Дэниел Мартин»	229
Кононова А.С.	
Биография автора в романе «Разум и чувства»	233
Никифоров А.А.	
«Тысячи гордых отцов»: современная афроамериканская поэзия о второй мировой войне (цикл «Крылья» Мэрилин Нельсон)	238
Судленкова О.А.	
Мифологема солдатского возвращения в английской и американской литературах	245
Антипова И.А.	
Имажизм и раннее творчество Ричарда Олдингтона	248
Марданов А.А.	
Некоторые стилистические особенности прозы Малкольма Брэдбери	251

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Собитнюк Н.А.	
Буква – помощница слова, или к вопросу о тайнописи Франциска Скорины	255
Леонова Е.А.	
«Река, где струятся разные течения...» Мировой эстетический опыт в литературно-критической и художественной рецепции Василя Быкова	260
Кулик О.П.	
Пародийная научная фантастика (И.И. Варшавский, Б.Г. Штерн)	271
Трацяк З.І.	
Новыя шляхі асэнсавання спадчыны М. Гарэцкага аб Першай сусветнай вайне ў кантэксте даследаванняў, прысвечаных амерыканскай і заходнееўрапейскай літаратуры	273
Багарадава Т.Р.	
Асэнсаванне праблемы «вайна і дзяцінства» ў аповесці В. Казько	279
Лысова Н.Б.	
Як жыць у літаратуры, альбо асаблівасці стылістыкі адной новай кнігі	281

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭССЕИСТИКА

Архипов Ю.И. Литературные портреты	
Германия, осенняя сказка: размышления и беседы в Веймаре	285
Когда начальство ушло: о современной литературе и литературном рынке	291
Слово живое и мёртвое	294
Мой, он же наш, Чехов	296

Двойное бытие Готфрида Бена	298
Рыцарь риска (Эрнст Юнгер)	302
«Жизнь – это вымысел, данный от Бога...» (Леонид Латынин)	303
«Влечёт меня старинный слог...» (Белла Ахмадулина)	304
Сергей Чудаков	306
Память о Кожинове	307
Памяти друга (Владимир Харитонов)	308
Новый ничевок, или «Неканонический классик» (Дм.А. Пригов)	310
Заметки друга-одноклассника (Саша Гугнин)	312
Зачевский Е.А.	
Поговорим о странностях любви (о стихотворениях А. Никифорова)	313
Васючэнка П.В.	
Полацкая античнасць	316

БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ А. А. ГУГНИНА

Литературоведение и критика	319
Переводы	342
Отредактированные книги	349
Титульное рецензирование	354
Руководство кандидатскими диссертациями	355
Руководство магистерскими диссертациями	356
Руководство дипломными работами	358
Оппонирование диссертаций	361
Приложения	
Курсы лекций, спецкурсы, спецсеминары	364
Доклады на научных конференциях	368
Литературное творчество	373
Публикации, посвященные А.А. Гугнину	374
Указатель соавторов	375
Сведения об авторах статей	376

Научное издание

КОНТЕКСТЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

к 70-летию

профессора А. А. Гугнина

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Д. А. Кондаков*

Компьютерная верстка *М. В. Ломаева, Е. В. Устинович*

Дизайн обложки *Е. В. Устинович*

Фото *Эрнста Тетеревского*

Подписано в печать 25.04.2011. Формат 60×84¹/₈. Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 44,16. Уч.-изд. л. 42,68. Тираж 99 экз. Заказ 781

Издательство и полиграфическое исполнение:
учреждение образования «Полоцкий государственный университет».

ЛИ № 02330/0548568 от 26.06.2009 ЛП № 02330/0494256 от 27.05.2009

Ул. Блохина, 29, 211440, г. Новополоцк.