

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
В КОНТЕКСТЕ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ**

Международный сборник научных статей

**Новополоцк
ПГУ
2013**

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(4)я43

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

А.А. Гугнин – доктор филологических наук (отв. ред.);
Т.М. Гордеенок – кандидат филологических наук;
Р.В. Гуревич – доктор филологических наук;
Е.А. Зачевский – доктор филологических наук;
А.В. Коротких – кандидат филологических наук;
Н.Б. Лысова – кандидат филологических наук;
С.М. Лясович – кандидат филологических наук;
С.Ф. Мусиенко – доктор филологических наук;
М.Д. Путрова – кандидат филологических наук;
В.Д. Седельник – доктор филологических наук;
Л.Д. Синькова – доктор филологических наук;
И.А. Чарота – доктор филологических наук.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор филологических наук, профессор
кандидат филологических наук, доцент

Г.Н. Ермоленко
С.М. Сороко

Романо-германская филология в контексте науки и культуры :
междунар. сб. науч. ст. / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: А. А. Гугнин (отв. ред.)
[и др.]. – Новополоцк, 2013. – 334 с.

ISBN 978-985-531-386-2.

Публикуются статьи по актуальным вопросам развития современных гуманитарных наук. Разделы посвящены изучению современных европейских литератур и литературы США, вопросам сравнительного литературоведения, практике и теории художественного перевода, теоретическим и практическим проблемам лингвистики. Акцентируется внимание на некоторых итогах развития филологии в Полоцком государственном университете.

Заключительный раздел сборника посвящен памяти крупных ученых, сотрудничавших с кафедрой мировой литературы и культурологии.

ISBN 978-985-531-386-2

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(4)я43
© УО «ПГУ», 2013

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ: ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ

А.А. Гугнин (Полоцк, ПГУ)

«МАГИЧЕСКОЕ» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ А.В. МИХАЙЛОВА И НЕКОТОРЫЕ ИДЕИ В.И. ВЕРНАДСКОГО: ПОПЫТКА ПРИБЛИЖЕНИЯ К ПРОБЛЕМЕ



1. Настоящая статья – всего лишь первая моя попытка приблизиться к научному творчеству Александра Викторовича Михайлова (1938–1995) не с внешней стороны, не со стороны восхищения его эрудицией и универсализмом, не с позиции благоговейного удивления и восторга скромного труженика перед тружеником поистине великим (подобные попытки я уже делал¹), но по существу, по крайней мере, по тем направлениям и позициям, которые стали все более отчетливо определяться по мере выхода его книг, статей и переводов, которые мы еще не могли прочесть при его жизни, да и многочисленных статей о нем, которых при жизни, кажется, и вовсе еще не было. При перечитывании уже знакомого (с 1968 г., когда меня впервые заинтересовали его работы) и чтении нового я с удивлением для себя вынужден был признаться (самому себе), что для действительно масштабной оценки значения научного творчества А.В. в рамках советской, постсоветской, российской и мировой науки пока еще не пришло время, хотя по каждой из его отдельных работ (или отдельных сфер его интересов: эпоха морально-риторического слова, барокко, романтизм, реализм, немецкая, австрийская, швейцарская, русская литературы в их национальной специфике и в их постоянном взаимодействии,

живопись, музыка, театр – и так далее, этот перечень легко развернуть на целую страницу) специалисты могут писать (и уже пишут) глубокие статьи² и даже диссертации³. Вообще специалисты обо всем могут писать в рамках сложившихся научных традиций в каждой отдельной отрасли и в рамках тех научных школ или направлений, к которым они сами принадлежат. Но размах мышления А.В. был таков, что подлинные масштабы им сделанного можно объективно оценить лишь в перспективе всей Науки, ибо, по сути, он разрабатывал проблемы не только и зачастую не столько сугубо «отраслевые», но относящиеся в не меньшей степени к основным вопросам развития современной науки в целом. Поэтому мои заметки на данном этапе могут носить лишь характер заявки на возможное будущее, указанием на кажущееся мне неизбежным направление (одно из направлений) дальнейших и более глубоких размышлений и обобщений. Этим же объясняется их тезисный, фрагментарный характер и не вполне еще определенная методология и сам жанр изложения.

2. Где-то в середине 1990-х годов, когда уже совсем улеглась эйфория «перестройки», и заметная часть интеллигенции, бурно поддержавшая в свое время официальные лозунги «гласности», но не вписавшаяся в не менее официальную стратегию «обогащайся, кто может», оказалась в некоторой (или очевидной) растерянности, мне пришлось участвовать в научной конференции, где одним из первых прозвучал доклад весьма уважаемого мной за личные человеческие качества доктора филологических наук, в основе которого была демонстрация идейно-нравственного богатства русских народных пословиц и поговорок, позволяющих пережить наступившее смутное время, сберечь нравственные ценности и не утратить единство с народом. Аудитория встретила доклад весьма одобрительно. Я же, всей душой поддерживая искреннюю душевную боль уважаемой мной замечательной женщины, вынужден был выступить с

¹ 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. Чигаревой); Памяти А.В. Михайлова // Гётевские чтения 1997 / Под ред. С.В. Тураева. – М., 1997. – С. 281 – 283; Памяти А.В. Михайлова // Славяно-германские исследования / Отв. ред. А.А. Гугнин, А.В. Циммерлинг. – М.: Индрик, 2000. – Том первый, второй. – С. 383 – 385.

² Как пример можно привести замечательную подборку статей: Памяти Александра Викторовича Михайлова (24.12.1938 – 18.09.1995): Лебедев, Е.Н. Рыцарь «легкокрылой науки»; Сазонова, Л.И. Служение науке; Касаткина, Т.А. «Не пропустите человека...» // Контекст – 1994, 1995. – М.: Наследие, 1996. – С. 3 – 19.

³ К сожалению, уже после написания статьи я познакомился с докторской диссертацией Г.И. Данилиной «Принцип историчности: концепция исторической поэтики А.В. Михайлова. – М.: РГГУ, 2009. – 487 с. Правда, 15 декабря 2010 г. в ИМЛИ мне удалось услышать ее доклад: «Творческий центр всех литературоведческих дисциплин»: история науки в концепции А.В. Михайлова».

критической репликой, в максимально возможной для меня мягкой форме напомнив, что у нас все же – не политический митинг, а научная конференция, и реальная функция пословиц и поговорок состоит прежде всего в том, что они отражают реальную народную жизнь в самых разных ее аспектах и ситуациях, где есть усредненная «мудрость выживания» («тише едешь, дальше будешь»; «стену лбом не прошибешь»), «мудрость разумного действия» («под лежачий камень вода не течет»; «без труда не вынешь и рыбку из пруда»), «мудрость оправданного (или неоправданного) риска» («кто не рискует, тот не пьет шампанское») – практически под любой поступок (и характер) можно подобрать пословицу или поговорку. После моей реплики в зале наступила осуждающая тишина – моя реплика была явно антипатриотичной, хотя по существу никто ничего не смог возразить, – даже дорогая мне докладчица. Этот житейский случай я привел к тому, чтобы плавно перевести разговор в более сложную плоскость науки, где тоже на каждом шагу встречаются свои *обыденные научные стереотипы*, которыми мы зачастую пользуемся, не задумываясь. Вот один из них, о котором я, к своему удивлению, задумался только недавно, размышляя о книгах и статьях Александра Викторовича: «гениальное всегда просто» – а ведь я на самом деле многие годы бездумно считал эту явно не народную, но все же распространенную поговорку непрекаемой истиной. Гениальное действительно просто, когда его на самом деле поймешь по сути, а не только в поверхностной словесной оболочке (примешь всей душой, а не только рациональной частью разума), когда в твоём собственном жизненном и научном опыте сразу же находятся твои собственные факты и аргументы, подтверждающие прочитанную гениальную мысль, – пускай даже саму эту мысль сформулировал кто-то другой... Мы живем, окруженные со всех сторон обыденными научными и житейскими стереотипами, свыкаясь с ними, не замечая их. А.В. не хотел, не мог с этим смириться; и в этой пылкости мысли, в этой непримиримости к неточности ее выражения – даже в форме термина, утрачивающего свой исторический смысл в новом контексте, я постепенно обнаружил так много общего с важнейшими направлениями научного мышления В.И. Вернадского, что хочу попытаться указать хотя бы на некоторые из этих *неслучайных* совпадений.



3. Наиболее развернутое обращение А.В. Михайлова к В.И. Вернадскому содержится в монографии «Дильтей и его школа», подготовленной к печати в 1991 г., но впервые опубликованной (не в полном объеме) лишь в 2006 г. Прочитав с некоторыми сокращениями: «Положение нашей науки тем более тяжко, что она начинает осознавать теперь все горестные утраты и обидные ущемления семидесяти лет, а вместе с тем должна осознать и всё то, что не было готово и не сложилось по-настоящему еще и раньше. В 1911 г. академик В.И. Вернадский писал: «Мы знаем о великой русской литературе, о русской музыке, открываем русскую живопись, русское зодчество. Мы видим, как высоко и глубоко они входят в мировую жизнь человечества. Но русское общество не сознает себя в научной работе человечества». Это горькие слова, которые указывают на некую непреодоленную грань, разделявшую русскую и мировую науку или даже культуру в целом, – притом, что, возможно, вклад русской науки в мировую и лучше узнан и усвоен с тех

пор, пусть хотя бы только самой же наукой, внутри ее. Однако, пожалуй, еще существеннее и больше для нас то, как академик В.И. Вернадский продолжает свои слова: «Отсутствие этого сознания есть элемент общественной слабости, его признание есть не только необходимое условие общественной силы, но и залог дальнейшей плодотворной научной работы. Сила русского общества и мощь русского государства тесно и неразрывно связаны с напряжением научного творчества нации». Некоторые из употребленных здесь слов хорошо нам известны – они у нас на слуху; например, слова «дальнейшая плодотворная научная работа». Но вот, должно быть, и всё, что тут для нас привычно. А вот «общественная слабость» и «общественная сила», «сила русского общества», «мощь русского государства»?! Когда мы последний раз слушали такие слова? И, наконец, «напряжение научного творчества нации»? Какие это замечательные слова, и как полны они простым и ясным ощущением ответственности науки перед нацией и нации перед наукой и по существу столь же простого и очевидного вхождения всяких подлинно научных усилий в реальное дело нации. Всё это сказано высоким слогом. От благородства такого слога нас давно уже отучили. И не только словами, но и делами: можем ли мы наше литературоведение, положив на чашу весов все его несомненные успехи и достижения, ни в чем не умаляя их, как-либо связывать с «напряжением научного творчества нации»? [...] Всё подобное, всё такое осознание и ощущение, только убывает и падает с годами в нашем обществе, наука понимается всё более техницистски и прагматически, значит, обедненно и умалено, занятия наукой всё более служат личным, лежащим за пределами науки, целям, и ежегодная толпа диссертантов, защищающаяся ради защиты, ради общественного положения в кастовом обществе (строго отмеряемого формальными рангами или чинами), заранее согласная с любы-

ми положениями и предписаниями, готовая принять любые «принципиальные» положения и предпосылки и изменять их согласно «указаниям» (будем смотреть правде в глаза), не имеет ничего общего с «научным творчеством нации» [...]. «Сила русского общества», «мощь русского государства» – такие слова стали всем нам абсолютно чужды до полной их неупотребительности; если мы и говорим еще о силе своего государства, то почему-то связываем ее только с военной мощью государства, даже и таковая представляется теперь многим если не сомнительной, то непростительной и неуместной; связывать же научный труд, тем более в так называемых гуманитарных областях, с мощью государства, а прежде того с общенациональным научным *творчеством*, нам как-то не приходит в голову. [...] Как и в искусстве, в науке общезначимым и общепользным может быть лишь «бескорыстное» – то, что делается не ради личной «корысти», не ради эгоистического «интереса»⁴.

В понимании места и роли подлинной науки в обществе, ее национального и государственного значения А.В. является одним из наиболее ярких, последовательных и глубоких продолжателей В.И. Вернадского. Эту, несомненную для меня сейчас, мысль я мог бы доказывать и разворачивать на многих страницах, но ограничусь пока попыткой обозначить очень близко сходящиеся направления интересов обоих ученых, совершенно разными путями пришедшими к далеко еще не очевидной даже в сегодняшней научной среде идее *единства науки*, единства исходного и неустрашимого, поскольку вся и всякая наука происходила, происходит и в обозримом будущем будет происходить из единственного источника – от самого человека⁵. Из этого, сначала «инстинктивно» прозреваемого, но с годами все более и более осознаваемого единства науки, проистекает удивительный универсализм обоих ученых, универсализм, который весьма наивно было бы объяснять только врожденной любознательностью, – истоки этой любознательности всё же находились в призвании к той эпохальной истине, искать и найти которую они были обречены. Я написал истина в единственном числе, исходя не только из идеи единства науки, но и потому еще, что – при поразительно различающихся исходных позициях – оба ученых почти в унисон говорили об *итоговом состоянии науки*, которая стоит на пороге перехода в новое качество, достижение которого приведет не только к качественному изменению какой-то отдельной науки, но и к совершенно новому качеству науки в целом.

4. Хотя многое еще остается открытым – в тех именно смыслах, которые А.В. так настойчиво формулировал, разрабатывая принципы «историзации истории», «обратного проецирования», «обратного перевода», «положения о сферах непостижимого или непостижимости» и, особенно, принципа осмысления истории (да и самой жизни) как «бывшего-в-настоящем-из-будущего». А.В. и сам сейчас своей личностью и своим творчеством являет собой ярчайший пример этого «бывшего-в-настоящем-из-будущего». Поэтому мои заметки о нем неизбежно лично окрашены – он для меня одновременно и прошлое, и настоящее, и будущее... Все эти годы, когда его уже нет, лейтмотивом скребется в памяти фраза из прочитанного еще в школьном возрасте романа – о том, что среди нас ходят гении, а мы не можем их опознать, потому что они ходят, смеются, едят, шутят, одеваются и даже говорят, как мы. Фраза эта почему-то запомнилась мне, но только после 1995 г. я начал постепенно понимать ее настоящий смысл. Гении одиночки потому, что их очень мало. Гениальность – это предначертанная судьба (не всегда осуществленная), и те, кому она предначертана, вовсе не обязаны сами знать об этом уже в детстве, да и не только в детстве. Они просто делают то, что должны делать, и вовсе не каждый их жест и слово гениальны (а вот несовершенство свое они чувствуют), – а как другие догадываются об их гениальности, если они сами о ней не догадываются, и ждут от окружающих хотя бы только простого понимания...

Не так давно, читая дневники В.И. Вернадского, я наткнулся на его размышления о гениях и гениальности; он был очень откровенен и подробен в своих дневниках, и, хотя довольно рано стал размышлять о самой природе гениальности, о себе впервые такое подумал (записал) только в 1928 г. Что бы думал о себе сам Александр Викторович, если бы ему пришлось дожить до 65?.. Но в 1990 г. (в 42 года) он написал так: «Во все эпохи существовал феномен, подобный «гениальности», однако я уверен, что смысл его и суть всякий раз разные. Если средний человек в разные эпохи резко отличается по своей внутренней «устроенности», как я предполагаю, то усилия выдающейся личности каждый раз находят для себя невообразимо уникальный путь. Этот путь всякий раз предусмотрен самой устроенностью культуры, но поскольку мы мало что можем сказать о специфике этой устроенности, то тем меньше – об устроенности «гениального» произведения⁶. В цитируемой небольшой статье А.В. яркими штрихами

⁴ Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 278 – 280. В.И. Вернадский цитируется по книге: Труды по истории науки в России. – М., 1988. – С. 61.

⁵ См. подробнее: Гугнин, А.А. О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – Выпуск восьмой. – М., 1999. – С. 3 – 12.

⁶ Михайлов, А.В. Надо учиться обратному переводу // А.В. Михайлов Обратный перевод. Сост., подгот. текста и комм. Д.Р. Петрова и С.Ю. Хурумова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 15.

обозначает контуры теории «обратного перевода», основополагающие для всех современных историков культуры...

5. 2 апреля 1921 г. В.И. Вернадский записывает в дневнике: «А сознание не есть “сверхъестественное” явление – это самая настоящая новая планетная сила...»⁷ То есть он пишет уже о ноосфере, не употребляя самого термина. И с этого времени (а фактически уже гораздо раньше) идея ноосферы его неотступно преследует, он натывается на нее на каждом шагу. Но вот запись от 16 февраля 1938 г.: «Днем Московское общество испытателей природы и Комиссия по истории науки. Мой доклад и довольно много народу. Интересно. Впервые публично о ноосфере. Как будто не понимается»⁸. Это «не понимается» постоянно встречается не только в дневниках и в переписке с ближайшими учениками и соратниками, но и в постоянных столкновениях с цензурой, редакторами и «идеологами» и на практике привело к тому, что многие важнейшие труды и статьи ученого выходили уже посмертно (некоторым пришлось ждать до самой «перестройки»), да и то с большими купюрами⁹. При изучении данного вопроса самым печальным оказывается то, что некоторые важнейшие идеи В.И. Вернадского не находили отклика не только среди широкой научной общественности, но даже и среди ближайших коллег-академиков. Число людей, действительно понимавших и принимавших его основополагающие идеи при жизни, исчислялось единицами...

Мне сейчас часто думается, что и А.В. был в сходном положении. Постоянно вспоминаю два факта, к которым я имел непосредственное отношение. Первый случился в Киеве на большой международной гуманитарной конференции (по опубликованным воспоминаниям Ю.И. Архипова это было уже весной 1995 г.), которую финансировали и австрийцы и немцы. Народу была тьма-тьмуца, работало сразу много секций, и можно было, руководствуясь программой, переходить из одной аудитории в другую, если в этой другой аудитории в программе значился предположительно интересный доклад. Мне выпала честь руководить секцией, на которой делал свой доклад Александр Викторович. Но когда я объявил его доклад, заметная часть аудитории заторопилась к выходу, и в большом зале осталось, кажется, не более 20–25 человек. А.В. заметно помрачнел, довольно безразлично прочитал свой текст и сел на место. По окончании работы секции я подошел к нему и стал говорить что-то о глупой публике, которой нужна не глубина мысли, но внешние эффекты. Он посмотрел на меня обреченно-печальным взглядом и сказал что-то вроде «я к этому привык». Второй случай был на пару лет раньше в ИМЛИ, куда я пришел, кажется, по звонку Ю.И. Архипова, который сказал, что А.В. сделает доклад о Карамзине и Германии для небольшой группы германистов. Группа была действительно совсем небольшая, а доклад о переводе одной фразы из «Писем русского путешественника» Карамзина на немецкий язык и о контекстах и смыслах, разводящих русский и немецкий тексты, был настолько подробным и исчерпывающим, что какой-то особой дискуссии у нас по этому поводу не получилось (кажется, что нам просто нечего было добавить к тому, что сказал А.В.). Но сейчас – через 20 лет – я понимаю, что сегодня выслушал бы этот доклад совсем по-другому, и даже знаю, какие бы вопросы я задал...

6. Я вспоминаю многие встречи с А.В., очень часто случайные: на улице Горького (в районе магазина «Дружба»), в разных букинистических магазинах, в издательствах «Художественная литература», «Прогресс» (где я работал в 1977–1981 гг.), и «Радуга» (где я заведовал редакцией в 1982–1983 гг. – до перехода в Институт славяноведения), но нередко и в ИМЛИ (на конференциях, а затем и в его отделе). Но также и на дружеских встречах (вечеринках) в более узком кругу германистов и переводчиков в разные годы и в разных местах (в том числе и у меня дома на окраине Москвы, в Ивановском)... Иногда ловлю себя на том, что я вдруг мысленно продолжаю некоторые наши разговоры и неоконченные диалоги – с того самого места, на котором они оборвались... И сейчас, через шестнадцать лет после того, как он нас оставил, кажется, мы гораздо ближе друг другу, чем были когда-то. Этим я лишь подчеркиваю, что не считаю себя вправе задним числом называть его другом, как бы мне этого сейчас ни хотелось. При этом разница в возрасте (А.В. старше меня на три с половиной года) не играет существенной роли, гораздо важнее тогда была разница в особенностях жизненного опыта, тех внутренних предпосылок и смыслов, которыми он руководствовался и которые я за все годы нашего знакомства так и не удостоился по-настоящему понять...

Наверно, никто из нас так остро не ощущал кризис современной науки и культуры, как А.В. Я очень долго не мог осознать первопричину этого – прежде всего потому, что все мои собственные кризисы вырастали из моей непосредственной *личной* жизни, ибо я очень долго считал (да, в определенной степени, и сейчас считаю), что человек, не смыслящий в жизни, так же мало будет смыслить и в науке, и

⁷ Вернадский, В.И. Дневники: Март 1921 – август 1925. – 2-е изд. – М.: Наука, 1999. – С. 28.

⁸ Вернадский, В.И. Дневники: 1935–1941: в двух книгах. – Книга 1. 1935 – 1938. – М.: Наука, 2008. – С. 231.

⁹ См. подробнее в статье: Аксенов, Т.П. О научном одиночестве В.И. Вернадского // Вопросы философии. 1993, № 6 и в его же книге: Вернадский. – М.: Молодая гвардия, 2001 (серия ЖЗЛ). Одна из «книг жизни» (как он их сам называл) В.И. Вернадского «Научная мысль как планетное явление» была впервые опубликована без купюр и идеологических «поправочных» примечаний только в 1997 г. в кн.: Вернадский В.И. О науке. Т. 1. – Дубна: Издательский центр «Феникс», 1997.

если человек не может разрешить свой собственный жизненный конфликт, то как же он может быть уверен в своей способности разрешать сложные вопросы в науке... И только через годы и годы я понял (но это только мое предположение, ибо о личном мы практически не говорили), что А.В. просто *жил* в науке и в культуре и *переживал несовершенство современной гуманитарной науки как несовершенство собственной жизни*. А он искал совершенство, искал пути к нему. И это неутолимое стремление к совершенству, глубоко и постоянно переживаемое лично, изнутри, всем существом, буквально заставляло его обозначать границы несовершенства и искать пути к совершенству. Наверно, будущие исследователи подробно опишут и проследят этапы этих поисков, – в том, что о нем уже написано, больше подчеркивается, что он очень рано, еще в юности, осознал свой путь, свои интересы, и даже предугадал круг своих основных идей. Эволюцию его еще предстоит изучать, но пока, кажется, он с годами более внимательно стал приглядываться к мифу, к фольклору, к скандинавским и кельтским сагам, к швабским поэтам (Л. Уланд). Эти «ювелирные» сдвиги не нарушали его основных концепций и общего направления...

7. За исключением отдельных рецензий (особенно ранних), многочисленных энциклопедических статей (а это – особый жанр), и некоторых предисловий А.В. Михайлов писал так, словно он постоянно взвешивал каждое слово, вглядывался в него, прислушивался к нему, уточнял его значения и смыслы: словарные и контекстуальные, прямые и метафорические, современные и исторические. В результате читатель получает наглядную демонстрацию самого принципа научного мышления – научности не схематической, но доподлинной, заставляющей погружаться не только в рациональную логику написанного текста, но и в сам процесс разворачивающегося прямо на глазах (то есть непосредственно при написании текста, а для нас – при чтении) исследовательского мышления. Процесс подобного чтения может раздражать или очаровывать – это, безусловно, зависит уже только от читателя...

В сентябре 1967 г. – после четырехлетнего отсутствия в МГУ по собственному желанию (год рабочим в совхозе и три года рядовым и ефрейтором в пограничных войсках) – я решил, что надо все же чему-то поучиться не только у самой жизни, но и у преподавателей лучшего вуза страны (кроме сказанного, у меня за плечами были уже почти два года работы бетонщиком и арматурщиком на ударной комсомольской стройке и постоянная работа во время моей учебы в МГУ (1960–1963, сначала на славянском, потом на русском и, наконец, на романо-германском отделениях) – ночным сторожем, грузчиком – всего, что я перепробовал, не перечислить... В те годы я безусловно верил в возможность построения коммунизма в СССР (отец – фронтовик и убежденный коммунист, мать – комсомольская активистка 1930-х годов на питерской фабрике), хотя именно непосредственный и постоянно нарастающий жизненный опыт заставлял уже кое о чем задумываться. Смутно, хотя еще и не допуская серьезных сомнений, я чувствовал, что жизнь «внизу», в реальной рабочей и крестьянской среде, идет вовсе не так, как об этом пишут в газетах и говорят по радио. И тогда я решил, что высшее образование может помочь во всем разобраться. Но высшее образование было в шестидесятые да еще и в семидесятые годы насковзь идеологизировано – и это касалось не только диамата, истмата и научного коммунизма с обязательным чтением «Капитала» Маркса (который я усердно читал целыми сутками, но так ничего и не понял, ибо не нашел там ни одного ответа на интересовавшие меня вопросы о смысле человеческой жизни, ибо прибавочная стоимость меня и до сих пор не интересует, а те, кого она интересует, всегда находили и находят возможность ее добывать, что нам и подтвердила наша славная «перестройка»), но даже и таких предметов, как языковедение и литературоведение (казусов было предостаточно: на курсе «Введение в языковедение» доцент А. Волков выгнал меня из аудитории за то, что я на вопрос, каких западных лингвистов я читал, начал позитивно излагать некоторые идеи французского лингвиста Жозефа Вандриеса; профессор А.С. Чемоданов разразился едва не бранью за то, что я читаю книги В.М. Жирмунского, а не довольствуюсь его хрестоматией; знакомство с доцентом А.С. Дмитриевым началось с того, что он вообще запретил мне вслух произносить «буржуазное» слово «бидермайер», которое абсолютно неприемлемо для советской марксистской науки, а заодно и упоминать имя «гангстера от науки» Льва Копелева, на комментарии которого к «Немецким балладам» (1958) я имел неосторожность сослаться в связи с проблемой источников баллады К. Брентано «Лорелей»...). Но не буду вдаваться в дальнейшие подробности – это скорее для мемуаров... И все же что-то удержало меня в университете – по крайней мере во второй раз. В первую очередь, это Константин Валерьянович Цуринов, которого я принял сразу же, безоговорочно, и до сих пор вспоминаю о нем с благодарностью: его лекции по литературе Средних веков и Возрождения, работу научного студенческого общества под его руководством, а потом и многократные беседы с ним, для меня всегда поучительные. Меня потрясла его непоказная эрудиция, его непоказной демократизм, его удивительное знание фактуры художественных текстов и историко-литературного контекста, сама манера его речи, особенно я любил его многочисленные (прямо на лекциях) отступления в историю перевода, именно благодаря ему я и сам стал этим интересоваться. Благодаря К.В. Цуринову¹⁰ я решил после армии специали-

¹⁰ К.В. Цуринов, хотя и не защитил даже кандидатской диссертации и крайне мало писал, руководил (полуофициально) кандидатскими диссертациями, и ученики его, став впоследствии докторами наук, сохранили о нем

зировавшись на средневековой немецкой литературе. Профессор Р.М. Самарин, обладавший феноменальной памятью на лица, запомнил меня с 1962 г., когда я написал свою первую в жизни курсовую работу о Тридцатилетней войне в изображении Ф. Шиллера. Увидев меня через пять лет в коридоре филфака на Моховой, он тут же назвал меня по имени и фамилии и предложил зайти для беседы в ИМЛИ. В результате нашей беседы, тогда потрясшей меня его осведомленностью в средневековых источниках и общей эрудицией, я принял его предложение заняться творчеством Людвига Уланда, о котором, как мне сейчас кажется, впервые же от него и услышал, хотя ему в этом и не признался. Этот выбор был для меня судьбоносным (хотя в тот момент я об этом не догадывался), потому что с более сложным автором – учитывая общий низкий уровень моей тогдашней подготовки – я бы просто не справился. Но именно эта, на первый взгляд, совершенно непритязательная тема, позволила мне постепенно углубляться в любые эпохи, от античности до романтизма, последовательно накапливая и осмысляя необъятный эмпирический материал. Чем я и занимался в дипломной работе (1972) и в кандидатской диссертации (1976), постепенно изучая не только романтизм, но и всю немецкую литературу. Самарин же дал мне в качестве одного из спецвопросов на кандидатском экзамене литературу ГДР, за что я ему также до сих пор благодарен.

Этот чисто житейский пассаж в данном случае важен потому, что, приступив в 1968 г. к занятиям Уландом и немецким романтизмом, я тут же (пока заочно) познакомился и с Александром Викторовичем, прочитав в «Современной художественной литературе за рубежом» его рецензию на монографию Г. Шторца «Швабский романтизм: поэты и поэтические кружки в старом Вюртемберге»¹¹, а примерно через год статью «Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма»¹². Обе эти работы меня взволновали, хотя и очень по-разному. Рецензия тогда показалась мне написанной в снисходительно-небрежном аристократическом стиле, снисходительном не столько даже к монографии Шторца, сколько к самим швабским романтикам, эдаким недотепам-провинциалам – прямо в духе высказывания Гёте в одной из бесед с Эккерманом. А я уже погрузился в источники, почувствовал интерес к материалу, и проблема швабской провинции (и вообще Германии, состоявшей из 300 подобных провинций) показалась мне именно в научном плане весьма перспективной... И я почувствовал обиду за «своих швабов», и с наивным упрямством захотел доказать иную точку зрения на проблему – уже не столько автору монографии, сколько самому рецензенту. Статья же несколько обескуражила и даже шокировала своим стилем и подходом к проблеме романтизма. В то время подобный стиль и подход мне был еще недоступен, я еще наивно полагал, что истина всегда проста, и если кто-то пишет сложно, значит, он просто не дает себе труда найти для истины простые и понятные слова. Лет через двадцать я эту статью перечитал, и мне уже показалось, что она написана так ясно, просто и доходчиво, что яснее уже, кажется, и некуда. Этот смешной (или не очень смешной) казус можно было бы и не обнародовать, если бы не одно прискорбное обстоятельство, а именно: сейчас, когда уже опубликовано столько книг и статей Александра Викторовича, что каждый желающий может их прочитать, многие диссертации, монографии и статьи продолжают писаться так, словно бы Александра Викторовича и не было, словно бы он и не открыл ничего такого, что должно стать азбукой для современного литературоведения, да и вообще для всякой гуманитарной науки, которая после его трудов никак уже не может его обойти или делать вид, что его вообще и не было... Одна из задач данной статьи – попытаться акцентировать внимание хотя бы на нескольких таких азбучных истинах...

8. В 1960-е и особенно в 1970-е годы в советском литературоведении с нарастающей активностью стали обсуждаться проблемы романтизма – как в теоретических, так и в практических аспектах. В теоретико-идеологическом плане особенно актуальной стала проблема «реакционного», «консервативного», «прогрессивного» и «революционного» романтизмов, о которой на лекциях в МГУ постоянно (до самых последних лет жизни) говорил один из моих университетских наставников доцент (а затем и профессор) А.С. Дмитриев. Сейчас трудно вспомнить, что я отвечал ему на экзаменах, но при чтении текстов самих романтиков меня лично потрясло сопоставление поэзии Вордсворта (которого я тогда читал на англий-

(насколько я знаю) благодарную память. При этом методические приемы его были предельно просты и понятны, но попадали в самую точку. Например, на одно из заседаний НСО он принес два портфеля книг (он практически всегда носил с собой книги) и сказал нам, что приобрел их в букинистическом магазине, куда поступили книги покойного профессора Радцига. Показал нам одну из них «Спорт в Древней Греции», пояснив, что сам Радциг никогда никаким спортом не занимался и не интересовался. Вопрос: «Зачем Радциг держал у себя в библиотеке эту книгу?» Как ни странно, но мы (12 человек) задумались и далеко не сразу сообразили, что ответить. Наконец, я, кажется, с большим трудом неуверенно пролепетал что-то вроде: наверно, он так любил древних греков, что его интересовали все стороны их жизни. Ответ оказался верным, и К.В. выдал мне какой-то сувенир, но я до сих вспоминаю наше общее состояние неуверенности и некоторой растерянности при ответе на, казалось бы, простейший вопрос. Подобные ситуации он создавал между прочим, но они почему-то надолго запоминались и заставляли задумываться...

¹¹ Storz, G. Schwäbische Romantik. Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg. – Stuttgart, 1967.

¹² Михайлов, А.В. Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» // Искусство романтической эпохи. – М., 1969. – С. 106 – 126. Статья перепечатана в более доступном издании: Михайлов, А.В. Обратный перевод / Сост., подг. текста и комм. Д.Р. Петрова и С.Ю. Хурумова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.34 – 45.

ском языке) и раннего Байрона (до «Чайльд-Гарольда») и дискуссии Байрона с «лейкистами». Как читателю мне явно больше нравился Вордсворт, а сатира Байрона на «лейкистов» представлялась как бьющая мимо цели, то есть мимо существа самой литературы. Вордсворт при непосредственном чтении текстов оказывался явно «прогрессивнее» Байрона. Инстинктивно тяготея к «методу эмпирических обобщений», я довольно рано стал сомневаться в «научной» (и бытовой) поговорке «исключение подтверждает правило» и стал пытаться смотреть на мир через принцип *«исключение упраздняет правило»*, поскольку поговорка затушевывает проблемы, успокаивает и усыпляет критическое сознание; научное сознание на удобной в быту поговорке основываться не может, хотя в исторической практике мы постоянно встречаем так называемое *«обыденное научное сознание»*, функционирующее по принципу народных поговорок. Перечитав в шестидесятые годы практически все советские работы по романтизму, я с благодарностью могу вспомнить лишь монографию А.А. Елистратовой «Наследие английского романтизма и современность» (1960), которая (как мне тогда казалось) укрепила мое читательское восприятие Вордсворта и раннего Байрона. Во всяком случае, уже к моменту завершения диплома я старался избегать определения «реакционный» по отношению к романтизму. Но для меня во многом до сих пор остается загадкой, почему я, раздобыв в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина сборник «Искусство романтической эпохи» (1969) и прочитав его (в том числе и упомянутую статью А.В.), остался к нему «глух», продолжая работать и думать своим кустарным «методом эмпирических обобщений». Поэтому сейчас я хочу (коли уж невозможно воспроизвести статью целиком) обратить внимание на несколько мыслей А.В., которые до меня, к сожалению, дошли только через 20 лет, да и то с помощью В.И. Вернадского, когда я стал обнаруживать многочисленные переключки и параллели между тем, что я читал у Вернадского, и тем, что я читал у Александра Викторовича.

9. «Наука о литературе и наука об искусстве имеют дело с принципиально неопределенными сущностями: попытка определить их приводит к подстановке вместо реальностей – фиктивных «объектов», «величин». Принципиальная неопределенность таких сущностей есть их принципиальная неопределимость – здесь всё течет: текучи «объекты» – тексты, их истолкование, текуч даже сам принцип истолкования. *Это гигантское целое, которое изменяется исторически, где действительно все взаимосвязано, где нельзя без вреда для истинности целого вырывать фрагменты целого* (курсив мой. – А. Г.). Как и саму историю, эту непрерывность потока нельзя остановить, так что исследователь должен считаться не только с тем, что материал его течет, но и с тем, что он буквально утекает у него из-под рук. В основе такой науки – «методологический» парадокс, который никак нельзя сводить к одному методу и к единственному методу. Так и романтизм не есть для исследователя нечто исторически существовавшее, но есть для него то, что все еще изменяется, что, – как он знает, – будет, следовательно, изменяться и в будущем» (с. 115 – 116).

«Сама “романтическая ирония”, которую нужно понимать предельно широко и многообразно, указывает на восхождение от всего отдельного к универсуму, к целому, к абсолюту, предполагает иерархию бытия, – и в то же время, будучи антиметодическим (центральным в романтизме) модусом рассуждения и действия (то есть, как частный случай, и литературным приемом) направляет сознание в сторону иного образа мира – *диалектической опосредованности всего, диалектической конкретности, где нет обособленных уровней, а есть слитая взаимосвязанность всего существующего, незаконченного в своей отдельности* (курсив мой. – А. Г.). Этот образ мира вынашивает в себе позднейшую науку, порождающую внутри себя диалектику нового века и в то же время активно воспринимающую ее, но он же равным образом не научен, а фантастичен, произволен, расположен в мистической традиции. Гегель приводит в порядок подобные импульсы романтизма, которые, будучи систематизированы, лишаются своего качества романтического. Но и романтическая ирония – это не сущность романтического, а противоречивое выражение противоречивого самого по себе» (там же, с. 121 – 122).

Прочитанные отрывки, как и всю статью в целом, я в 1969 г. не понял и, соответственно, не принял. Я все еще упрямо надеялся на возможность достижения абсолютной точности, постоянно сочинял всевозможные дефиниции и определения. Кое-что понимать я стал только после прочтения монографии Александра Викторовича «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» (1989) – к тому времени я уже сам читал и Шерера и братьев Веселовских и чувствовал себя причастным к проблематике исторической поэтики. Мне стало, наконец, из собственных эмпирических штудий понятно, что «наука находится в движении относительно принципиально движущегося материала», что история науки о литературе имеет «все шансы к тому, чтобы... сделаться в будущем ее творческим центром», что мировая наука в целом вступает в очень важный «процесс историзации всего знания», и это требует, в первую очередь, «совмещения теоретического и исторического знания о литературе», то есть «преодоления давнего, осознаваемого в наши дни как неоправданного и неплодотворного раскола литературове-

дения на теорию (систематику) и историю»¹³. Этот разрыв и «раскол» теории и истории, о котором А.В. написал в «Предисловии» к своему труду, я (в разные годы прослушавший курсы лекций Г.Н. Поспелова, П.А. Николаева, И.Ф. Волкова и др.), прочитавший (бессистемно) все доступные мне теоретические труды¹⁴, воспринимал уже как самую большую и «гниющую занозу» литературоведения, и поэтому сам предпочитал инстинктивно работать по «методу эмпирических обобщений», о котором впервые узнал позднее из работы В.И. Вернадского о Гёте¹⁵. Но особенно в этой книге А.В. меня потрясло и фактически постепенно «перевернуло» мой взгляд на мир и науку последнее (585) примечание к монографии: «Вся эта ситуация падает на литературоведа тяжким бременем, так как постепенно яснее и яснее становится **общая связь и взаимозависимость всего со всем в пределах нашего знания о литературе** (выделено мной. – А. Г.), и литературовед так или иначе вынужден держать в голове хотя бы идею системы целого со множеством сторон и факторов, понятных лишь в их взаимообусловленности. Всё лучше выступает в различных аспектах взаимосвязь исторического и теоретического знания. Именно эта взаимосвязь и начинает всё больше занимать исследователей»¹⁶. Выделенные в цитате слова, были, как мне и сейчас кажется, как раз те, которые я инстинктивно всегда предчувствовал, но окончательно осознал как смысл моей оставшейся жизни в 1989 г., отнеся эту формулу не только к литературе и науке о ней, но и к самой жизни¹⁷. Поэтому В.И. Вернадский и А.В. Михайлов остаются моими «поводырями» по сей день и, читая их параллельно (таких разных и таких похожих!), я всякий раз обнаруживаю у них такие совпадения в понимании основных проблем современной науки, которые заставляют и меня самого не отчаиваться и далее утверждаться в идее **единства науки**, которое, однако, еще многие годы надо будет утверждать и доказывать... Мои последующие тезисы, как бы кратко я их не излагал, являются лишь наметками для обширных исследований, – именно потому, что они, на первый взгляд, общедоступны, и вряд ли кто возьмется их отвергать, но в обыденной ежедневной науке (не говоря уже о самой жизни) очень мало кто с ними реально считается...

10. Роль личности в науке как неотъемлемый фактор самой науки. Личность же всегда субъективна (я называю это *объективной субъективностью человеческого сознания*), и каждый ученый должен это отчетливо понимать со всеми вытекающими отсюда последствиями. Вот как по-своему написал об этом 24-летний В.А. Вернадский (уже окончивший Санкт-Петербургский университет, защитивший кандидатское сочинение «О физических свойствах изоморфных смесей» и оставленный работать в Минералогическом кабинете) своей жене в 1887 г. (цитирую фрагменты): «Ученые – те же фантазеры и художники; они не вольны над своими идеями; они могут хорошо работать, долго работать только над тем, к чему лежит их мысль, к чему влечет их чувство. У них идеи сменяются; появляются самые невозможные, часто сумасбродные; они роятся, кружатся, сливаются, переливаются. И среди таких идей они живут, и для таких идей они работают; они совершают много сравнительно механической, временно нужной работы, но удовлетворить их она не может <...>. Есть общие задачи, которые затрагивают основные вопросы, которые затрагивают идеи, над решением которых бились умы сотен и сотен разных лиц, разных эпох, народов и поколений. Эти вопросы не кажутся практически важными, а между тем в них вся суть, в них вся надежда к тому, чтобы мы не увлеклись ложным камнем, приняв его за чистой воды бриллиант <...>. Знаешь, нет ничего сильнее желания познания, силы сомнения; знаешь, когда при знании фактов приходишь до вопросов «почему, отчего», их непременно надо разъяснить, разъяснить во что бы то ни

¹³ Цит. по изданию: Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 7.

¹⁴ Наиболее запомнились тогда: Wellek, R., Warren, A. Theory of Literature. Third Edition. – New York, 1956; Krauss, W. Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Zur Interpretation literarischer Werke. – Reinbeck bei Hamburg, 1968.

¹⁵ Вернадский, В.И. Мысли и замечания о Гёте как натуралисте (1935–1938). Впервые опубликована в 1946 г.; позднее неоднократно перепечатывалась. Эта большая статья (по сути, книга) отразилась впоследствии в некоторых моих работах, см.: 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.); 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.

¹⁶ Цит. по изданию: Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 223.

¹⁷ Из этой идеи взаимосвязи «всего со всем», которую я вычитывал после 1989 г. и в ранних и в поздних работах А.В. Михайлова, связано и название данной статьи; но все же понятие «магический» я в данном случае соотношу не с магией как таковой, а с развившимся впоследствии переносным значением – «необыкновенный и неожиданный по силе воздействия на кого-либо; чудодейственный, волшебный» (см.: Большой академический словарь русского языка. Т. 9. – М. – СПб: Наука, 2007. – С. 396). К сожалению, я не догадался в то время прочитать исключительно важную для моего контекста публикацию «П.А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева» (в записи Ю.А. Ростовцева и П.В. Флоренского) // Контекст-90. Отв. ред. А.В. Михайлов. – М.: Наука, 1990, где А.Ф. Лосев (со ссылкой на Флоренского) определяет магию как «живое, жизненное (одухотворенное) общение *живого* человека с *живой* природой. Это реальность, являющаяся предметом веры» (с. 23). Этот разговор о магии происходил в 1919–1920 гг.

стало, найти решение их, каково бы оно ни было. И это искание, это стремление есть основа всякой ученой деятельности; это только позволит не сделаться какой-нибудь ученой крысой, роющейся среди всякого книжного хлама и сора; это только заставляет вполне *жить, страдать и радоваться* среди ученых работ, среди ученых вопросов; ищешь правды, и я вполне чувствую, что могу умереть, могу сгореть, ища ее, но мне важно найти и если не найти, то стремиться найти ее, эту правду, как бы горька, призрачна и скверна она ни была! <...>. Я хочу понять те силы, какие скрываются в материи, я хочу узнать те причины, которые заставляют ее являться в тех правильных, математически гармоничных формах, в каких мы всюду видим и чувствуем ее. И одно из звеньев этой гармонии материи – мы сами и все живые существа»¹⁸. Как видно, Вернадский в свои 24 года уже встречался с «учеными крысами», и делал четкое различие между необходимой и неизбежной в науке текущей рутинной, «временно нужной работы» и тем, над чем годами, а чаще десятилетиями бьется настоящий ученый – до открытия и научного обоснования «живого вещества природы» (1908) ему пришлось трудиться еще 21 год. А с «крысами» разного пошиба ему пришлось сталкиваться до самых последних дней своей долгой жизни – можно написать большую книгу о том, как протекала его борьба с различными разновидностями «субъективности» в науке.

11. А.В. Михайлова проблема личности и субъективности в науке особенно интенсивно, кажется, занимала в 1990-е годы. Углубленно занимаясь философией и теорией литературы, он очень рано (но все же постепенно) почувствовал отрыв традиционной теории литературы от истории литературы и осознал пустоту и бесплодность подобного отрыва, что сейчас прочитывается уже в цитированном выше докладе о Клейсте и проблемах романтизма (1969). Возможно, он надеялся преодолеть этот разрыв с помощью развития исторической поэтики, но уже в книге (брошюре) о М. Хайдеггере¹⁹ (а, возможно, и раньше) он совершенно очевидно покидает пределы собственно литературоведения и начинает говорить не только о науке в целом, но и о самой жизни: «Ведь если люди любой, а тем более исключительно кризисной эпохи должны так или иначе устраиваться в своей действительности, то в конце XX века человечество все явственнее осознает, что мир, в котором мы живем, это не только земля, вселенная, космос, но и мир истории. Такова, по сути дела, культурно-историческая задача небывалого масштаба, которую суждено решать современному человечеству. Оно ее и решает – впрочем, с колебаниями и промедлениями. Труднее всего осознать, что мир совершенства, называемый нами историей, – это такая же реальность и такая же неотъемлемая наша принадлежность, что и пространства вселенной. Историческое совершение вовсе не отошло в прошлое, а точно так же существует с нами, существует для нас, как и просторы неба доступны для нас через наш окружающий мир и благодаря ему, постижимы для нас благодаря нашей земле и нашему небу.

В осознании такого бытийного существа истории Хайдеггеру принадлежат выдающиеся заслуги. Его направленная на бытие философская мысль существенно дополняет то, что было достигнуто русскими мыслителями, такими, как В.И. Вернадский и П.А. Флоренский, то, что лишь сейчас встает перед нашим сознанием как общая, касающаяся всех задача. Как человек западной культурной традиции, Хайдеггер в лекции 1929 г. мог с полным правом говорить: «Корни наук в их бытийном основании отмерли». Но как раз опыт русской мысли (еще не освоенный нами) показывает, что полнота осмысления бытия не была утрачена до конца – отсюда столь незатрудненный и столь естественный переход от философии к науке и технике (и обратно), какой мы наблюдаем в творчестве В.И. Вернадского и П.А. Флоренского. <...> Человек, живущий на своем месте в мире, – человек не без места и не без родины, человек не безместный и не безродный. Лишь от родного истока путь ведет в широту исторического совершенства, как от «мира» – в просторы бытия. Лишь возвращаясь к себе, к самотождественности своего, можно воспринять что-то в мировой истории и мировой культуре. Лишь сходясь в *мире* людей, мировая история и культура обретают свою цельность»²⁰. В процитированном суждении меня (еще при первом чтении) «заинтриговал» «опыт русской мысли, еще не освоенной нами», тогда я еще не знал, что Вернадский и Флоренский были знакомы, переписывались и внимательно читали друг друга. С другой стороны, А.В. совершенно объективно (ведь многое еще не было к тому времени опубликовано) мог и не знать всего

¹⁸ Вернадский, В.И. Письма Н.Е. Вернадской. 1886–1889. – М., 1988. – С. 106 – 107. Впоследствии В.И. Вернадский, многие годы посвятивший изучению истории науки, постоянно высказывался по этому поводу, в 1921–1922 гг. он, к примеру, отстаивая интересы науки и ученых в сложное послереволюционное время, писал в статье «Вопрос о естественных производительных силах в России с XVIII по XX в.» (которую хотел развернуть в целый курс лекций): «В той области исторической науки, в какой мне приходится заниматься, в истории науки, истории приобретения знания, влияние человеческой личности проявляется так, как оно нигде, может быть, не проявляется. Этим личностей может быть много или мало, но никогда нельзя здесь массой заменить работу отдельных единиц. Из множества средних умов не создать ни одного Ньютона или Фарадея...». Статья впервые опубликована по рукописи в кн.: Вернадский, В.И. Труды по истории науки. – М.: Наука, 2002. – С. 397.

¹⁹ Мартин Хайдеггер: человек в мире. – М.: Московский рабочий, 1990.

²⁰ Цит. по: Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 437 – 438.

огромного объема работ В.И. Вернадского по истории науки, а также того, какую чрезвычайную роль он отводил истории науки в рамках самой науки. Прочитую небольшой фрагмент статьи «Из истории идей» (1912): «История науки и ее прошлого должна критически составляться каждым научным поколением и не только потому, что меняются запасы наших знаний о прошлом, открываются новые документы или находятся новые приемы восстановления былого. Нет! Необходимо вновь научно перерабатывать историю науки, вновь исторически уходить в прошлое, потому что благодаря развитию современного знания в прошлом получает значение одно и теряет другое. Каждое поколение научных исследователей ищет и находит в истории науки отражение научных течений своего времени. Двигаясь вперед, наука не только создает новое, но и неизбежно переоценивает старое, пережитое. Уже поэтому история науки не может являться безразличной для всякого исследователя. Натуралист и математик всегда должен знать прошлое своей науки, чтобы понимать ее настоящее. Только этим путем возможна правильная и полная оценка того, что добывается современной наукой, что выставляется ею, как важное, истинное или нужное. В сущности, мы имеем два критерия оценки научной истины, отличия преходящего от вечного. Один путь – путь философской критики, связанный с теорией познания, другой путь – путь исторической критики, связанный с историей науки. При всем несовершенстве и неполноте этого второго пути математик и особенно натуралист в большинстве случаев останавливается на нем, так как он дает ему прочную почву для суждения и не выводит его из рамок работы, к которым он привык в научной области. Мне кажется, что, даже избрав первый путь – путь теории познания, он должен для того, чтобы разобратся в противоречивых и неизбежно по существу несогласимых построениях теории познания, или, вернее, различных философских теорий познания, обратиться к истории науки. Только после этого он сможет применить безнаказанно теорию познания к оценке научных построений или текущей научной работы»²¹. С самой юности Вернадский мечтал посвятить себя изучению истории науки, но только в 1921 г. ему удалось создать и возглавить в Академии наук Комиссию по истории науки (с 1922 г. – Комиссия по истории знаний), программу деятельности которой он сам же разрабатывал и осуществлял.

12. Кажется, с осени 1990-го и в 1991 г. мы с А.В. не встречались и ни о чем не говорили – я лично был занят проблемой элементарного выживания (двое из троих детей еще учились, и я, работая на 3-х или 4-х работах, месяцами не получал зарплаты и выкручивался, как мог). Многообещающая «перестройка» явно стала «попахивать» элементарным надувательством. К сожалению, я не знаю, как А.В. пережил эти годы в личном плане, но его публицистика этого периода окрашена ожесточением и трагизмом. Чего только стоит его статья, опубликованная в журнале «Вопросы философии» под рубрикой «Кризис эстетики? Материалы «круглого стола» (1991), где эстетика явно отстывает перед непосредственной эмоциональной реакцией на события, например: «И так совершилось величайшее предательство – оно заключается в том, что на место прежней, теперь открывшейся лжи водрузили новую, огромную и непроглядную ложь, которая, под звон лозунгов о возрождающейся духовности, попирает всякую правду человеческих отношений, всякую нравственность, всякую духовность и культуру <...>. Что это значит? То, что ложь старая и ложь новая, дружно объединили свои усилия, довели страну до такого положения, когда она уже не в состоянии обновляться и возрождаться»²². Мне представляется, что столь непосредственная включенность А.В. в судьбу страны и народа в эти переломные годы, заставила его несколько иначе взглянуть и на саму науку, еще острее почувствовать ее «пробуксовку» и даже «кризис», о котором он с этого времени постоянно говорит: «В пределах науки о культуре утрачено знание о само собой разумеющемся или очевидном. Если же это так, и само собой разумеющееся для историка культуры науки так и исчезает, то надо дать себе в этом отчет: так ли это? И если это так, то *попытаться воспрепятствовать тому, чтобы, как это нередко происходит, самоуверенность науки и ученого занимала место само собой разумеющегося и очевидного*»²³ (курсив мой. – А. Г.). Я приведу лишь одну показательную цитату из написанной в 1992–1993 гг. статьи «Несколько тезисов о теории литературы» (опубликована по рукописи в 2001 г.): «Неразрывность связи науки о литературе с «обыденными» суждениями приоткрывает «человеческий» аспект этой науки (откуда вовсе не следует, что наука о литературе относится к

²¹ Вернадский, В.И. Труды по истории науки. – М.: Наука, 2002. – С. 173. В 1911 г. Вернадский в статье «Памяти М.В. Ломоносова» написал: «История научных идей никогда не может быть окончательно написана, так как она всегда будет являться отражением современного состояния научного знания о былом человечества. Каждое поколение пишет ее вновь. История биологии, написанная в эпоху Кювье, не может быть похожа на ту, которую даст последователь Дарвина... Человечество не только открывает новое, неизвестное, непонятное в окружающей его природе – оно одновременно открывает в своей истории многочисленные забытые проблески понимания отдельными личностями этих, казалось, новых явлений...» (там же, с. 51).

²² Цит. по: Цит. по: Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 473 (статья «Эстетика и оживление человека»).

²³ Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания // Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». – М.: Наследие, 2001. – С. 205.

числу т. н. «наук о человеке», – она таковая, надо думать, не более, нежели любая другая). «Человеческий» аспект – в том, что наука эта не может размежеваться с обыденными «просто человеческими» суждениями, и это *бытийная* ее черта. Напротив, попытки превратить науку о литературе в науку точную, работающую точными методами, несостоятельны не потому, что они, скажем, *не осуществимы*: всякая такая попытка, если бы она увенчалась успехом, создала бы *иную* науку по сравнению с той наукой о литературе, какая уже имеет свою традицию, и *вместе с тем* не имела бы ни малейших шансов упразднить *ту* науку о литературе, какая уже имеет свою традицию <...>.

§ 10. – «Человеческая» сторона науки о литературе: никакой литературовед не в силах отрешиться в себе от человека, «просто» судящего о литературе, а попытки добиться этого приводят, как известно, к парадоксальным результатам, одним словом – к омертвлению литературоведческой «продукции». Невозможность отмежеваться от «обыденных» суждений для всей науки и от «простого» человека в себе для литературоведа – это *просто* реальность *этой* науки, реальность, с которой надо *просто* считаться. Те же «проблемы» известного рода *реальности* и невозможность попросту сжиться с ними стоят и перед другими науками, включая *историю*. В последней науке они, вероятно, и встают во всей их тяжести и весомости»²⁴. В этом удивительном фрагменте вряд ли стоит искать какие-то противоречия, я вижу здесь, как и во всем позднем творчестве А.В., дошедшее до своего апогея стремление спасти подлинную науку, которую он сейчас уже видит в неразрывной связи с жизнью и с реальностью во всех ее исторических и сегодняшних проявлениях, – не только от «технизма» и плоского рационализма западноевропейской науки (увлечение Хайдеггером и Гадамером в его поздних размышлениях чередуется со сдержанностью и оговорками), но и равнозначного ему наукообразия (только вторичного по своей сути) «отечественного пошиба», неизбежно ведущего «к омертвлению литературоведческой «продукции». И он продумывает и тщательно обосновывает целую систему совершенно практических требований и указаний, которые в совокупности (и в идеале) должны привести к тому, чтобы наука о литературе действительно поднялась на ступень «научного творчества нации». Основная беда – вопиющий разрыв теории литературы и истории литературы, разрыв, о котором он говорил постоянно и который предлагал преодолеть с помощью «изучения *истории науки*» и «изучения истории *основных слов*, какими пользуется наука»²⁵. Обе эти методологические и методические посылки (или основные задачи) перестройки современного литературоведения (науки о литературе), которые должны помочь ликвидировать вопиющий разрыв традиционной истории литературы и традиционной теории литературы, конечно, взаимосвязаны, и одно никак не может существовать без другого, но А.В. разделяет их и делает огромный акцент на истории основных слов (терминов), в том числе и потому, что в этой области легче оперировать конкретными примерами, эти примеры выглядят нагляднее и убедительнее. Он даже разработал специальную классификацию, перечисление, «общее указание на то, сколько многообразны источники всякого рода основных слов в науке о литературе, с чем связаны и не менее многообразные способы их функционирования» (с. 14 – 15). Все эти методологические и методические указания должны (в том числе) помочь «излечить» катастрофическую, охватившую уже всю страну повальную эпидемию употребления любых терминов из любых наук – не только в кандидатских и докторских диссертациях, но и в монографиях, и в статьях «ученых» разных возрастов, в погоне за модой утративших филологический слух (если он у них вообще был), не чувствующих, что нельзя бездумно заимствовать терминологию из смежных наук: каждый термин – если он прижился в определенной науке и занял в ней свое законное место – при переносе в другую, пусть даже совсем близкую (как лингвистика и литературоведение), науку должен быть многократно перепроверен и уточнен. Важно прежде всего понять: действительно ли он (термин) необходим и неизбежен, может ли он, перенесенный, дать той науке, в которую он переносится, столь же продуктивный результат, какой он дает в той науке, где он себя оправдал (концепт, тезаурус, синергетика, парадигма, модуль, коннотация, архетип и так далее²⁶). Либо мы придерживаемся принципа *единства науки* – и тогда надо вникать во всё, ибо «всё связано со всем», – и прежде чем вводить в литературоведческое исследование такие понятия, нужно долго и долго думать и разбираться, действительно ли эти понятия и термины помогут разрешить какую-то *существенную* проблему, которую традиционным путем решить невозможно, или же эти чужеродные самой сути литературы термины, хотя и способны создать види-

²⁴ Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М.: Наследие, 2001. – С.243 – 244.

²⁵ Михайлов, А.В. Актуальные проблемы современной теории литературы // Контекст – 1993. – М.: Наследие, 1996. – С. 12. (Далее ссылки на эту статью даются в тексте с указанием страниц в скобках).

²⁶ В частности, чтобы проверить «методом эмпирических обобщений», насколько продуктивно «работают» в литературоведении «концепт», «тезаурус» и «синергетика», я в течение нескольких лет соглашался выступать оппонентом в разных советах России и Беларуси, где в названиях диссертаций стояли эти слова, – ни одного «исключения, упраздняющего правило», мне пока не встретилось. С 2006 г. я являюсь членом экспертного совета ВАК Республики Беларусь по литературоведению и обязан участвовать в обсуждении *всех* литературоведческих диссертаций – тоже ни одного исключения...

мость *чего-то новенького*, ничего существенного, соответствующего глубинным задачам науки о литературе, произвести не могут... Либо *специализация науки* – и тогда к чужеродным вторжениям приходится относиться не менее строго и осмотрительно: зачем пускать чужую свинью в свой огород – мало ли что она там натворит? Разумеется, сам А.В. говорит о терминах (основных словах науки) гораздо изящнее, глубокомысленнее и точнее, я выступаю здесь как популяризатор и как всякий популяризатор надеюсь, что, может быть, кого-нибудь именно такая форма заденет и заставит отнестись серьезно к тому, что *на самом деле* очень серьезно²⁷.

13. Что же касается истории науки, которая, по словам А.В., должна стать «творческим центром всех литературоведческих дисциплин», то он, по сути, занимался этим всю свою жизнь, постепенно выработывая свои собственные подходы «историзации истории» на основе глубокой переработки отечественного и зарубежного опыта. Я лишь прикоснусь к этой важнейшей теме с помощью самого А.В.: «История науки по-своему претендует на истину и имеет на это право. Истина, с какой имеет дело наука о литературе, – это *существенность* ныне уже утраченных осмыслений истории и ее содержания (в тех моментах, какие положены каждой из наук о культуре). Существенность таких осмыслений (или «подходов к истории») есть всякий раз *истинность* закономерного отношения каждой эпохи к истории (и к бытию). Это и *истинность* каждого из доступных нам *языков культуры*. – Заново открывая и пытаясь постичь всякую из «старых истин», мы смотрим на них не как на то, что, как несовершенное, преодолено и превзойдено последующими взглядами и «пониманиями», но видим в них всякий раз то оправданное на своем месте *иное*, что в *совершенстве* возможного его соответствия *своей* истории, немислимо ни преодолеть, ни превзойти – ни заменить чем-либо *иным*.

Занимаясь историей науки, мы не просто «поднимаем» какие-либо неизвестные нам прежде материалы и публикуем их, не только анализируем основные произведения теоретико-литературной и историко-литературной мысли, не просто исследуем творчество выдающихся представителей науки и изучаем их жизненный путь, – всё это необходимо, но еще не достаточно. Занимаясь всем этим, мы изучаем историю культурного сознания в его истинности и еще прежде того историю – если только можно говорить так – литературного сознания. Если судить по тому, как складывается само «литературное сознание», история науки о литературе имеет дело, в положенных аспектах, с истиной истории» (с. 12 – 13). <...>. «История науки о литературе – это не история ее преодоленного и превзойденного прошлого, а *история* ее сущности и *ключ* к ее сущности. Это, скорее даже, история ее будущего, в котором обязаны будут переустроиться и найти себе новое место все известные и доступные нам *языки* знания о литературе с их, присущей им, неотъемлемой истиной» (с. 14). Говоря о недостаточности историзма XIX века, А.В. прежде всего указывал (и доказывал) на необходимость преодоления «обратного проецирования» (накладывания наших сегодняшних представлений об истории и исторических процессах на прошлые эпохи, которые имели совсем другие представления об истории и исторических процессах) и связанного с «обратным проецированием» представления о линейном прогрессе, сформировавшегося уже в эпоху Просвещения, но получившего особое развитие и «двойное» подтверждение в XIX веке: во-первых, со стороны бурного развития техники, и, во-вторых, со стороны утвердившихся в этом веке эволюционных теорий. Указал он и на позитивистское «безразличие», которое уже в XIX веке привело к тому, что «любая эпоха начинает выступать хотя как вполне самоценная, но зато как абсолютно отдельная, тяготеющая к замкнутости в себе»²⁸. Поэтому особое значение А.В. придавал проблеме «историзации истории», которую он достаточно емко сформулировал уже в 1989 г.:

14. «Во-первых, всякий исследователь так или иначе останавливает сам смысл «истории» в ее движении – останавливает то, что необходимо мыслить себе движущимся и развивающимся. Именно поэтому такая операция «останавливания» должна ясно контролироваться самим же исследователем – насколько то в его силах. Во-вторых, если мы настаиваем на углублении принципа историзма, мы никак не можем быть уверены, что такое углубление не приведет к парадоксальному повороту взгляда на историю, к такому, при котором историческое развитие не будет перекрыто каким-то иным принципом – пусть, на-

²⁷ И все же процитирую самого А.В.: «Слова науки о литературе означают то, чего мы еще в существенном отношении *не* знаем. Наше знание о литературе есть всегда наше еще-не-знание того, что *знают* о себе слова, которыми пользуемся мы в науке о литературе. – В то же время, было бы, к примеру, совершенно неоправданно, неправомерно отсылать наше знание *о целом* к эстетике или философии, – хотя наука о культуре и существует во внутреннем единстве с другими науками, она не может поверять *свое* чему-либо иному, а потому *не в состоянии* с пользой для себя *перенять что-либо готовое из иной области знания* – от искусствоведения до физики. Не только все свое она обязана осмыслять в *своих аспектах*, но и все чужое (что как бы «цитируется» как именно чужой вывод, чужое познание) она обязана продумывать внутри себя в своих аспектах, без чего и помимо чего любое заимствование внутрь науки о литературе совершенно бесперспективно и неконструктивно – и всё снова и снова *продолжает* доказывать свою неконструктивность, неприменимость, бесполезность...» (с. 16).

²⁸ Михайлов, А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 190.

пример, таким, который можно будет назвать принципом структурной одновременности всего «исторического». В-третьих, точно так же, как принцип историзма не может быть для литературоведа готовым инструментом, он не может быть и теоретически «чистым» принципом, – нет, он прежде всего зависит от того, каков опыт истории, в каком виде он осмысливается вообще, за пределами науки и до нее, и в каком виде поступает он к исследователю. Сколь бы отточены ни были теоретические представления исследователя, философа, историка культуры, литературоведа, он все равно продолжает зависеть от неизведанности самой истории, от неизвестного в ней <...>. «Чистота» и последовательность применения какого бы то ни было принципа очень часто бывает обманчива – исследователь попадает в тупик тавтологии тогда, когда не допускает в свой труд и в свою мысль «самой» истории с ее давлением, не допускает того, что еще неизвестно и неясно ему в исторической логике. Это относится и к тому моменту, где всё, казалось бы, замыкается на себе, – там, где исследователь занят мышлением самой истории. История, история литературы, историческая поэтика, история мысли об истории – это целые гроздья таких самозамыканий истории, где в центре оказывается «сама» история и где всё сходится к ней и от нее исходит. Очень важно поэтому тщательно исследовать любые «образы истории», какие складываются в общественном сознании, в науке, в литературе. Добавим, «чистый» принцип всегда одержит победу (достаточно лишь уметь изложить свой ход мысли с известной солидностью), но только она бывает временной, мнимой, а мнимые победы только задерживают реальное движение мысли, в нашем случае развитие мышления истории»²⁹.

Выше я уже писал о том, что «в понимании места и роли подлинной науки в обществе, ее национального и государственного значения А.В. является одним из наиболее ярких, последовательных и глубоких продолжателей В.И. Вернадского» (см. тезис 3). Совершенно разными путями они пришли к идее *единства науки* и необходимости этого единства в интересах самой же науки. Широта гуманитарных интересов Вернадского совершенно потрясает, и она еще только начинает изучаться³⁰. В 1881 г. он окончил Харьковскую гимназию и поступил на естественное отделение физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета. Из дневников и писем Вернадского мы узнаем: «Больше всего прельщали меня, с одной стороны, вопросы исторической жизни человечества и, с другой – философская сторона математических наук. И я не пошел ни по той, ни по другой отрасли. Не пошел по исторической, потому что хотел раньше получить подготовку естественно-историческую и потом перейти на историю»³¹. Но он с первого же курса начал посещать лекции на других факультетах – «исторические, филологические, юридические»³². Интерес к гуманитарному знанию, к истории, к истории знания во всех областях, постоянный интерес к литературе, живописи, архитектуре, музыке, культуре в самом широком смысле слова – обо всем этом мы узнаем не только из его книг и статей, но и из дневников, которые он вел очень подробно, и из многих сохранившихся писем жене, детям, родственникам, друзьям. Но я в данном случае хочу обратить внимание лишь на несколько, может быть, и не самых важных моментов, но таких, которые задели меня самого и, по-моему, очень близко перекликаются с тем, что я вычитал у А.В.

Уже упоминавшаяся выше статья Вернадского «Из истории идей» (1912) завершается удивительным для меня образом: «Но в научном движении XIX века мы, наряду с развитием математики и естествознания, видим колоссальное развитие наук *исторических*. Их существование, столь далекое от математических умозрений или механических моделей, делает попытки внести эти модели или обобщения в область социологии столь же мало вероятными, как делало их в XVIII столетии развитие нового естествознания. К тому же сейчас и в пределах естествознания область, стоящая за границами математики и механических моделей, не уменьшается вековым ходом научного знания, но, скорее, увеличивается. В общем и сейчас математические формулы и механические модели играют роль не большую, чем прежде, если только мы обратим внимание не на отдельные области знания, а на всю науку в целом. Идет работа Сизифа: природа оказывается более сложной, чем разнообразие – бесконечное – символов и моделей, созданных нашим сознанием»³³. Когда я впервые читал эту статью, меня поразили две вещи: «наука в целом» и «работа Сизифа» – природа сложнее, чем модели (естественно, рациональные), создаваемые нашим сознанием. К тому времени я уже постоянно сталкивался с этим в жизни. Вспоминаю несколько встреч и дискуссий с известным словацким литературоведом Д. Дюришиным, который пытался соста-

²⁹ Там же, с. 191.

³⁰ Наиболее информативным представляется сборник: Ноосфера и художественное творчество. – М.: Наука, 1991. Вернадский не только читал литературу на основных европейских языках (включая польский и шведский), но с детства любил и всю жизнь читал древнегреческую литературу, философию и историю, в том числе и на древнегреческом языке. Вяч. Вс. Иванов сделал первую попытку систематизировать необъятный материал в статье «Эволюция ноосферы и художественное творчество» (с. 3 – 37), открывающей названный сборник.

³¹ Страницы автобиографии В.И. Вернадского. Сост. Н.В. Филиппова. – М.: Наука, 1981. – С. 28.

³² Там же, с. 31.

³³ Вернадский, В.И. Труды по истории науки. – М.: Наука, 2002. – С. 180. В дальнейшем это издание цитируется с указанием страницы в скобках.

вить универсальную схему «литературных общностей» и классифицировать формы «литературных взаимосвязей». Поскольку он шел от «схемы», а я работал «методом эмпирических обобщений», то мне не составляло труда при любой нашей встрече сразу же находить пробелы в его схемах, которые он тут же пытался усовершенствовать... Сотрудничества у нас не получилось, потому что никакого смысла в подобных умозрительных схемах я уже не видел, хотя в аспирантские годы и сам любил сочинять всякие теоретические схемы. Из приведенных выше «методических указаний» Александра Викторовича очевидно, насколько он был против любого схематизма (а ведь я привел лишь отдельные цитаты), «удушающего» или игнорирующего конкретные факты истории литературы...

Но я хочу завершить мои фрагментарные наблюдения несколькими примерами из статьи В.И. Вернадского «Мысли о современном значении истории знаний», опубликованной в 1927 г. в «Трудах комиссии по истории знаний» (которую он же и возглавлял); в основе этой статьи – доклад Вернадского на заседании названной комиссии 14 ноября 1926 г. Перед этим Вернадский 4 года жил и работал за границей, где в том числе читал в Сорбонне курс лекций по геохимии (1922, в 1924 г. его монография по геохимии была опубликована на французском языке); получив от Фонда Розенталя дотацию на научные исследования, он в качестве отчета написал исследование «Живое вещество в биосфере», затем подготовил монографию «Биосфера», изданную в 1926 г.; работал в Институте Кюри, ездил в Англию для участия в научных мероприятиях... То есть был в самом расцвете творческих сил и, как мало кто в то время, владел совокупной научной информацией. Весь доклад буквально насыщен этой информацией. Но в данном случае важны некоторые основные идеи:

1) «Созданная в течение всего геологического времени, установившаяся в своих равновесиях биосфера начинает все сильнее и сильнее меняться под влиянием научной мысли человечества. Вновь созданный геологический фактор – научная мысль – меняет явления жизни, геологические процессы, энергетику планеты. Очевидно, эта *сторона* хода научной мысли человека является *природным явлением*. Как таковая, она не может представляться натуралисту-эмпирику случайностью, она неизбежно является его умственному взору неразрывной частью того целого, которое, как он непреклонно знает, все подлечит числу и мере, охватывается его эмпирическими обобщениями. В этой картине природы, научно построенной, должна иметь свое проявление и работа научной мысли, в той же форме и тем же путем, каким входят в нее все другие природные явления, мелкие и грандиозные. Но научная мысль входит в природные явления не только этим своим отраженным проявлением. В ней самой есть черты, только природным явлениям свойственные. Прежде всего это видно в том, что ходу научной мысли свойственна определенная *скорость движения*, что она закономерно меняется во времени, причем наблюдается смена периодов ее замирания и периодов ее усиления» (с. 184).

2) «Такой именно период усиления научного творчества мы и наблюдаем в наше время, в третий раз за последние три тысячелетия. <...> Можно говорить о *взрыве научного творчества*, идущего в прочных и стойких, не разрушающихся рамках, заранее созданных. Для того, чтобы удобнее изучать такие взрывы научного творчества в рамках обычных для натуралиста природных процессов, надо выразить их иначе, свести их на присущие им, обычные явления материальной среды или энергии. Духовная творческая энергия человека сюда не входит. Научная мысль сама по себе не существует, она создается человеческой живой личностью, есть ее проявление. В мире реально существуют только личности, создающие и высказывающие научную мысль, проявляющие научное творчество – духовную энергию. Ими созданные невосомые ценности – научная мысль и научное открытие – в дальнейшем меняют указанным образом ход процессов биосферы, окружающей нас природы. Взрывы научного творчества, повторяющиеся через столетия, указывают, следовательно, на то, что через столетия повторяются периоды, когда скопляются в одном или немногих поколениях, в одной или многих странах богато одаренные личности, те, умы которых создают силу, меняющую биосферу. Их *народждение* есть реальный факт, теснейшим образом связанный со структурой человека, выраженной в аспекте природного явления. Социальные и политические условия, позволяющие проявление их духовного содержания, получают значение только при их *наличии*» (с. 185).

3) «С каждым днем вскрывается всё большая древность материальных остатков прошлого человечества, рисующих его духовную жизнь в такие эпохи, о которых не помышляли исследователи прошлого века; в то время и в сохранившихся и в дошедших до нас проявлениях духовного творчества – в языке, в древних преданиях, в частности – открываются реальности, которые казались невероятными исторической критике недавнего прошлого.

Совершается неожиданное для рационалиста-ученого гуманитарных наук, опиравшегося на разум, как на нечто совершенно самодовлеющее, но обычное для натуралиста-эмпирика явление. Логически вероятное заключение часто оказывается нереальным, и, наоборот, явление, шедшее в действительности, оказывается более сложным, чем это представлялось разуму. *Рассыпаются идеальные построения разума, и невероятное логически становится эмпирическим фактом* (курсив мой. – А. Г.). <...> Одновременно история смыкается с биологическими науками. На каждом шагу начинает выявляться биологичес-

кая основа исторического процесса, не подозреваемое раньше и до сих пор, по-видимому, недостаточно учитываемое влияние дочеловеческого прошлого человечества; в языке и в мысли, во всем его строе и в его быту выступают перед нами теснейшие нити, связывающие его с отдаленнейшими предками» (с. 190).

4) «Так, в науках физико-химических и в науках о человеке, исторических, одновременно идет исключительный по силе и размаху перелом творчества. Он находится в самом начале. Он представляется натуралисту-эмпирику процессом стихийным, естественноисторическим, не случайным и не могущим быть остановленным какой-нибудь катастрофой. Корни его скрыты глубоко, в непонятном нашему разуму строе природы, в ее неизменном порядке. Мы не видим нигде в этом строе, насколько мы изучаем эволюцию живого в течение геологического времени, поворотов и возвращений к старому, не видим остановок. Не случайно связано с предшествовавшими ему существами появился человек, и не случайно он производит работу в химических процессах биосферы. Поворот в истории мысли, сейчас идущий, не зависит от воли человека и не может быть изменен ни его желаниями, ни какими бы то ни было проявлениями его жизни, общественными и социальными. Он, несомненно, коренится в его прошлом. Новая полоса взрыва научного творчества неизбежно должна дойти до своего естественного предела, так же неизбежно, как движется к нему комета» (с. 191).

5) «Эти величайшие движения научной мысли неизбежно отражаются уже сейчас на всей духовной структуре человечества. Они отражаются и на его жизни, на его идеалах, на его быте. С ними неизбежно связан новый рост философской мысли, который некоторыми уже указывается как начавшийся и новый подъем религиозного творчества.

С глубочайшим вниманием должен историк мысли, историк науки присматриваться в такие эпохи к происходящему. Он может учиться этим путем понимать прошлое и, может быть, провидеть будущее. Но этим не кончается его деятельность. В такие моменты взрывов научного творчества научное изучение прошлого научной мысли приобретает иное, более злободневное значение. Мы замечаем сейчас огромное оживление в истории знания, рост работы в этой области. Он выявляется в быстром увеличении научной литературы по истории науки, в создании особых центров ее изучения – особых институтов, научных обществ и журналов, ей посвященных. <...> История науки является в такие моменты орудием достижения нового. Это ее значение, впрочем, всегда ей свойственно. Научное изучение прошлого, в том числе и научной мысли, всегда приводит к введению в человеческое сознание нового. Но в моменты перелома научного сознания человечества так, и только так открываемое новое может являться огромной духовной ценностью в жизни человека... (С. 191 – 192).

В более поздних работах В.И. Вернадского встречаются и более тонкие, более сложные ходы мысли и повороты. Но я на этом пока останавливаюсь. Попытаюсь лишь подвести скромные итоги, прежде всего подтверждающие важнейшую для меня мысль о единстве науки, которую, с одной стороны, утверждал В.И. Вернадский, крупнейший ученый-естествоиспытатель XX столетия, и, с другой стороны, А.В. Михайлов, крупнейший российский гуманитарий второй половины века:

1. Оба ученых не только глубоко понимали роль подлинной науки в обществе, ее национальное и государственное значение, но и бескорыстно и самоотверженно трудились в соответствии с этим пониманием.

2. Оба ученых почти в унисон говорили об *итоговом состоянии науки*, которая стоит на пороге перехода в новое качество, достижение которого приведет не только к качественному изменению какой-то отдельной науки, но и к совершенно новому качеству *науки в целом*.

3. При этом переходе науки в новое качество оба ученых придавали особое (выдающееся) значение истории науки, причем само понимание истории (историзм, историческое мышление) становилось с годами в их научном творчестве всё более масштабным, глубоким и разносторонним, захватывая в свою орбиту не только отдельные области и направления их непосредственных научных исследований, но и – по неизбежной логике самой науки – выходило на уровень необходимости понимания не только *всей* истории науки, но и *всей* истории, но и *всей* жизни – в интересах всё той же науки, «надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места»³⁴. Историзация истории позволяет не только понимать настоящее, но и видеть *будущее* и учиться принципу осмысления истории (да и самой жизни) как «бывшего-в-настоящем-из-будущего».

4. Оба ученых глубоко и разносторонне понимали проблему личности в науке как неотъемлемый фактор самой науки. У проблемы личности в науке всегда есть, по крайней мере, две стороны. Одна совершенно объективная: прорывы в научной мысли (в научном творчестве) создаются только личностями. Другая сторона субъективная: ни один ученый не может отрешиться в себе от человека, он может видеть и наблюдать мир только как человек (в качестве человека). Эту субъективность можно назвать объективной, то есть присущей человеку как представителю человеческого рода. Но есть еще и субъективная,

³⁴ Михайлов, В.А. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 16.

индивидуальная сторона каждого человеческого сознания, которой отмечена каждая человеческая личность, и каждый ученый должен это отчетливо понимать со всеми вытекающими отсюда последствиями.

5. Оба (В.И. Вернадский и А.В. Михайлов) прекрасно понимали, что ученый делает свои открытия со всех сторон окруженный обыденным сознанием – стереотипами бытового сознания и стереотипами обыденного научного сознания – да и сам далеко не всегда и не сразу освобождается от давления «авторитетных стереотипов». Эта проблема сопровождала обоих великих ученых всю жизнь, выступая в самых разных вариантах, обликах и проявлениях. *Обыденные научные стереотипы* – это то, что нас окружает ежедневно (и сидит в каждом из нас, как почти в отчаянии написал А.В.), и, просыпаясь утром, мы должны знать, что опять начинаем схватку с драконом, у которого за ночь отросли новые головы. И борьба с этим драконом никогда не закончится...

Июль – август, 2011/2013

И еще несколько лирических строк вместо заключения.

Моя элегия

(В предчувствии утрат...)

Александр Викторович Михайлову
(24.12.1938 – 18.09.1995)

Что сравнится с печалью осенней
Этих сирых лесов и полей...
Всё туманной подернуто тенью
Беспрерывно идущих дождей.

Всё ссутулилось и обветшало,
В голых сучьях всё видно насквозь.
И какое-то острое жало
Слепо тычется в сердце, как гвоздь.

Всё притихло в душе, притаилось
Настороженной птицей ночной.
Что случилось и что не случилось?
Всё – во мне? или всё – не со мной?..
26 – 30 июля 1994, Полоцк³⁵

І.В. Жук (Гродна, ГрДУ імя Я. Купалы)

СВАБОДНЫЯ «ЛАКУНЫ» І СВАБОДА «ЛАКУН»: НЕ ЗУСІМ ТЭАРЭТЫЧНЫ ПОГЛЯД НА ГІСТОРЫЮ ЛІТАРАТУРЫ

§ 1. *Вызначэнне супярэчнасці.* Ва ўсякай навуцы абавязкова наступае момант, калі вельмі востра чуецца недастатковасць усталяванага ведання, чуецца яго некаторая абмежаванасць, а то і закончанасць. Напрыклад, класічная механістычная фізика Ньютана, такая ўсемагутная і ўніверсальная для тлумачэння вялікага Сусвету, аказалася маладзейснай, а шмат у якіх выпадках практычна бездапаможнай, калі чалавек з непраглядных глыбіняў космасу пераклучыў увагу ў іншым накірунку – з макракосму ў мікрасвет элементарных часцінак. І тады на месца метафізічнай трываласці заступіла іншая навуковыя дактрына – рэлятывінасці, адноснасці. На парозе ХХ стагоддзя квантавая механіка і тэорыя адноснасці ўчынілі сапраўдны безумоўны і жорсткі прысуд непахісным, здавалася б, і вякамі правераемым навуковым уяўленням. Разварот навуковага бачання аказаўся настолькі ашаламляльным, што вучоныя розных галін ведаў дружна загаварылі пра вычарпанасць навукі ў яе традыцыйным сэнсе.

Так яно бывала не адзін раз за ўсю гісторыю чалавецтва. І, трэба думаць, не адзін раз яшчэ паўторыцца. У тым ліку і ў гуманітарных ведах, куды ўваходзіць і гісторыя літаратуры. Вельмі падобна да таго, што літаратурная гістарыяграфія стаіць на парозе свайго «развароту». Ва ўсякім разе тэорыя агульнага літаратуразнаўства вагаецца ў моцным сілавым полі, абазначаным дзеяннем дзвюх сіл. З аднаго боку, гэта актыўны ўсплёск у апошнія дзесяцігоддзі навуковых канцэпцый, заснаваных на семіятычных падыходах да тлумачэння сутнасці літаратурна-мастацкай творчасці чалавека. А з другога – вялікая і працяглая

³⁵ Эти строки написались сами собой, в тот момент я никоим образом не связывал их напрямую с А.В. Я отложил листок и почти забыл про него. А когда через год с небольшим стал собирать и просматривать свои бумаги для издания очередного сборника («Пленник земных горизонтов», 1996), то сразу же понял, что это стихотворение – ему.

даніна традыцыі культурна-гістарычнай школы, падваліны якой закладзены філасофскімі ўстаноўкамі пазітывізму.

Пазітывісцкія ўстаноўкі, аднак, усё часцей і часцей падлягаюць крытыцы. А нават і іх адмаўленню. Гісторыкі літаратуры як бы зналёту раптоўна ўперліся ў нябачную сцяну нечаканай супярэчнасці: не прайшоўшая неабходнасць у трактоўцы літаратуры як надзвычайнай антрапалагічнай духоўнай каштоўнасці натыкнулася на вастрыё семіятычных ідэй тэкста як множнасці культурнага коду чалавецтва. Культурны код, паводле Ралана Барта, – «гэта перспектыва мноства цытацый, міраж, сатканы з мноства структур (...); адзінкі, ствараемыя гэтым кодам, ёсць не што іншае як, водгук чагосьці, што ўжо (курсіў Р. Барта. – *I. Ж.*) было чытаным, бачаным, зробленым, перажытым: код з’яўляецца следам гэтага «ўжо». Адсылаючы да ўжо напісанага, іншымі словамі, да Кнігі (да кнігі культуры, жыцця, жыцця як культуры), ён ператварае тэкст у каталог гэтае Кнігі» [1, с. 39].

Вось ён, верагодны ключык да шыфра. Прынцыповая адметнасць сучаснага стану гісторыка-літаратурнай навукі ў тым і палягае, што і ідэя культурнага коду, дастаткова «маладая», і традыцыйная жывучая ідэя сацыяльнай значнасці літаратуры (літаратура – «падручнік жыцця») уяўляюць сабой два найбольш распаўсюджаныя вектары размовы пра сутнасць бачання цывілізацыйных працэсаў у грамадстве, ідэю, аб’яднаную адной кагнітыўнай формулай: *свет як тэкст і свет як дух*. Тэкст як каляровая нітка ў «бясконцай тканіне культуры» і твор як адмысловае адлюстраванне духоўнага партрэта этнасу ў яго гістарычным станаўленні – максімальна апрабаваныя кропкі, якія пракрэсліваюць мяжу навуковай прасторы, дзе сёння «іскрыць» асноўнае метадалагічнае пытанне. Яно ў тым, каб вызначыцца, ці можам мы і надалей безбалесна абапірацца на традыцыю культурна-гістарычнага падыходу да літаратуры, ці, наадварот, некаторыя абмежаванні пазітывісцкага ў сваёй аснове навуковага светаразумеання дасягнулі на сённяшні дзень крытычнай масы і складаюць яўную перашкоду для паступальнага руху навуковага пазнання.

Гісторыя літаратуры – гэта гісторыя грамадскай думкі. Так, ці прыкладна так, займаючы ўніверсітэцкую кафедру, выказаўся ў свой час у інаўгурацыйнай лекцыі А.М. Весялоўскі. Не ён быў асноўным творцам вядучых палажэнняў культурна-гістарычнай школы, але прыведзеная вышэй фармулёўка цалкам выражае глабальную задачу, якой дзевятнаццатае стагоддзе (дый добрая палова стагоддзя дваццатага) апладняла ўласны навуковы пошук. Нават больш за тое, навуковая «максіма Весялоўскага», калі так будзе дазволена сказаць, звыш паўтара стагоддзя правіць сваё вяршэнства за рабочым сталом гісторыка літаратуры. Усе знакамітыя выказванні пра цывілізацыйную сутнасць гісторыі літаратуры як патрэбы вобразна-духоўнага азначэння сутнасці этнасу карэняцца на гэтай «максіме», на платформе, закладзенай у межах культурна-гістарычнага навуковага напрамку. Культурна-гістарычная школа ўяўляе сабой, фігуральна кажучы, «ньютанаўскую» галіну ў структуры літаратуразнаўчых даследаванняў. Яна – галіна «вялікіх мас» і «вялікіх аб’ектаў». І за ёй назаўсёды застануцца найменей два вялікія заваяванні ў вывучэнні літаратуры. Па-першае, *гісторыя* літаратуры, як і ўсялякая гісторыя, важная тым, што яна складае вялікасны фактар бачання духоўнага вопыту народа. Вопыту, нікім і ніколі больш не ўзнаўляльнага і нікім і ніколі больш не паўторанага. Па-другое, гісторыя *літаратуры*, ужо як і ўсялякая літаратура, складае люстра маральнага, этычнага, псіхалагічнага складу этнасу. Што ў сваю чаргу таксама з’яўляецца ўнікальным па прыродзе, і што таксама ніколі не зможа прайсці паўторны шлях. Культурна-гістарычны падыход, такім чынам, «затачыў» пазнанне літаратурнай творчасці пад двухбаковае лязо, з вастрыя якога несупынна сочыцца вечно свежая сукровіца – субстанцыя нацыянальнай духоўнасці і нацыянальнага вобразу свету. Вялікаму пісьменніку якраз і дадзена тое: макаць пяром у неастывальную ахвярную субстанцыю этнічнага духу.

Аднак жа літаратуразнаўству – яму як адлюстраванню і своеасаблівасць духоўнага этнічнага вопыту, і своеасаблівасць нацыянальнага «люстра»? Ёсць надта многа паказанняў, каб сцвярджаць: культурна-гістарычнаму літаратуразнаўству падтрымліваць сваю ўсталяваную традыцыю і надалей вельмі праблематычна. Адмовіцца ад яе цалкам немагчыма: чалавеку ўсё ж дадзена ўнікальная ўласцівасць мысліць гістарычна. Але і слепа трымацца за яго не выпадае з шэрагу прычын. Вось, першым набліжэннем, некаторыя з іх.

Культурна-гістарычны падыход аказваецца нетрывалым у прасторы сучаснага літаратуразнаўства ўжо таму, па-першае, што вызначальныя духоўна этнічныя рухі выразна афарбаваныя тэндэнцыямі рэальнага плуралізму. Адзіны кананічны «стандарт» нацыянальнай самасвядомасці, які так выразна і строга праяўляўся ў духоўным жыцці грамадства яшчэ ў канцы XIX – пач. XX стагоддзяў і які даваў несумненную метадалагічную падставу разглядаць літаратуру формай адлюстравання нацыянальнай духоўнасці, на сённяшні дзень аказваецца «зарэтушаваным» на твары чалавецтва фарбамі грамадскіх плыняў, раней маргінальнага тыпу, а зараз моцна злітых і зрошчаных у непадзельныя фармальныя адзінствы – фемінісцкіх, нефармальна-моладзевых, рэлігійных, расавых і г.д. Відавочна, успрымальныя свядомасць аператыўней, а галоўнае, больш чуйна рэагуе на якія-небудзь «сатанінскія вершы», на гендарныя аспекты літаратурнай творчасці, на літаратурна-масавы перфоманс і яшчэ на нешта таму падобнае, чым на

класічна «цвёрдыя» ўсталяваныя формы літаратурна-мастацкага выказвання, і тым самым адсоўвае мяжу ад каштоўнасцей літаратуры, якія вызначаліся перш за ўсё крытэрыямі нацыянальна-этычнай аксіялогіі.

Па-другое, у гэтым светасузіральных, ацэначным, біхейвіярысцкім плуралізме, як мне здаецца, знікае або перастае існаваць ў нешта іншае адна з важнейшых крыніц інфарматыўнасці – мова гуманітарнай свядомасці. Іменна так: мова гуманітарнай свядомасці. Усе яе функцыі (камунікацый, сугестыўнасці, выхавання і г.д.) моцна аслаблены. У тым ліку істотнай рэдукцыі падверглася і паэтычная функцыя. Дээстэтызацыя слова з’яўляецца навокал – ад абрэвіятурнага здзеку над прыгажосцю поўнааскладовага гучнага слова пачынаючы і ўласна літаратурным (т. зв. постпостмадэрнісцкім) забаўляльным вакол прыроды слова заканчваючы. З пункту гледжання культурна-гістарычных уяўленняў, перад намі ўсе прыкметы відавочнага эстэтычнага крызісу. Што з няўмольнай прадказальнасцю і павінна было б адлюстравана на будучых старонках гісторыі літаратуры, заснаваных на пазітывісцкіх асновах бачання. Але ці так гэта насамрэч? Ці факт яшчэ, што бачная карцінка і яе рэальная сутнасць арганічна адпавядаюць рэчаіснасці? Ці магчыма такое наогул, каб уся планетарная сутнасць разам, без адзінага светлага астраўка, накрылася злавесным туманным воблакам татальнай крызіснасці? Відаць, у такім разе, праблема заключаецца не ў самім прадмеце навуковага засваення, а ў нахіле «вугла бачання» прадмета, у метадалогіі.

Самым аднак жа, балючым момантам для навуковай традыцыі культурна-гістарычнай школы становіцца прызнанне: звыкламу спосабу існавання літаратурна-мастацкага слова малююцца цямняныя перспектывы не тое што ў аддаленай перспектыве – на сённяшні дзень, ствараецца ўражанне, відаць мяжа яго закончанасці. Электронныя архівы, шматмерныя выяўныя версіі, візуалізацыя тэкстаў – яны, магчыма, прывядуць да таго, што «люстра» грамадскага духу неўзабаве памяняе сваю «аправу», і іншыя інфарматыўныя носбіты раскладуць мысленчыя мастацкія вобразы ў з’інчаную вобразную структуру.

Пытанне «што пісаць зараз: сацыяльную антрапалогію ці антрапалогію інтэртэкстуальную?», на мой погляд, у сучаснай навуковай сітуацыі мае шанец трансфармавацца не столькі ў працяг прыняцця дадатковасці (тыпу: антрапалогія спрыяе інтэртэксту і наадварот), колькі разваротам у зусім інакшае вымярэнне: надшыюшае тысячагоддзе робіць запыт ужо не на традыцыйную гісторыю літаратуры, а на ідэю літаратурнай гісторыі, у якой супярэчнасць «свет як дух» і «свет як тэкст» вырашалася б у адзіным сэнсаўтваральным парыванні. Бо гэта толькі так выдае, гэта ўяўнасць толькі, што вобразамі мыслім мы, жывыя чалавечыя істоты. Не, аднак жа! Ёсць і сустрэчны працэс: вобразы таксама па-свойму «мысляць» – за нас. Яны нябачна дарабляюць некаторую духоўную работу, з розных прычын не ажыццёўленую і наўпрост не матэрыялізаваную ў актуальным ходзе непасрэднага гісторыка-літаратурнага працэсу. Калі б такога ўзаемнага мыслення не адбывалася, уся гісторыя нацыянальных літаратур стракацела б ад рознага роду лакун. І іменна гэтая акалічнасць прымушае думаць, што яшчэ вельмі доўгі, працяглы час мы не будзем вызваленымі ад празмернай дэтэрмінаванасці пазітывісцкага мыслення ў літаратуразнаўстве.

Мы маем папярэдні вывад. І ён не надта суцэльна: традыцыя культурна-гістарычнага падыходу «стамілася». Яна ацэньвае артэфакты літаратуры інерцыйна – знаючы пра іх, але як бы «не бачачы». Гісторыя, у кампетэнцыю якой уваходзіць улік факталагічнай шматстайнасці, не ўлічвае і не бачыць, можа быць, самага галоўнага – самае сябе ў эстэтычнай якасці. А гэта ў сваю чаргу азначае не толькі абмежаванасць, але і канечнасць тлумачальных кантэкстаў ў дадзеным эстэтыка-культурным вымярэнні. Гісторыя літаратуры можа толькі экстэнсіфікаваць, пашыраць уласны гарызонт за кошт колькасці новых «помнікаў», пастаянна ўтойваючы ў сабе небяспеку: у пашыранай прасторы поруч з заканамернасцямі ўсё актыўней могуць утварацца свабодныя зоны для разбуральных выпадковасцяў – свабодныя лакуны.

§ 2. *Вызначэнне аб’ёму паняццяў*. «Лакуны» – гэта некаторыя пропускі інфармацыі, утвораныя перш за ўсё ходам сацыяльнай гісторыі, і ў гэтым сэнсе дадзены панятак выступае метафарычным заменікам «нуля інфармацыі». У такім кантэксце лакуны, вядома ж, – «зло».

Метафара, аднак, спатрэбілася для таго, каб падкрэсліць, што ў мастацкай творчасці той «нуль» ніколі не бывае абсалютным, цалкам безынварыянтным, што мастацкая інфармацыя не знікае бяспследна. Яна можа быць сцёртай з дошкі сучаснасці для якіхсьці хуткаплынных дробязных запатрабаванняў. Яе можа захінуць уяўная глабальная надзённасць практычнай грамадска-ідэалагічнай ці палітычнай задачы – і артэфакты здаюцца на сцеляжы архіваў, а то і, як часта бывала ў працяглай гісторыі чалавечай цывілізацыі, наогул спапяляюцца языкамі полымя інквізітарскіх вогнішчаў. Прылюдна ці тайна творыцца такое варварства, не складае вялікай розніцы. Вынік яго застаецца аднолькавым: чалавецтва фізічна размінаецца ў прасторы са створанымі ім – і для сябе, для ўласнага ўдасканалення! – вялікаснымі праявамі духу. Зрэшты, нават суб’ектыўная недаразумеласць і недаацэненасць тых ці іншых пісьменніцкіх эстэтычных рашэнняў яго сучаснікамі можа служыць дастатковай падставай, каб нейкая вынайздзеная духоўная каштоўнасць на пэўны час аказалася недаступнай грамадству і не ідэнтыфікавалася ў якасці культуратворчай адзінкі на духоўным полі грамадскага жыцця. Аднак, нягледзячы на самыя неспрыяльныя ўмовы, якія, здавалася б, назаўсёды знішчаюць існаванне мастацкага факта, у цэлым культурная памяць чалавецтва іх вопыт усё ж не выпускае і таму ніколі не застаецца з абсалютным «нулём інфармацыі».

«Свабодныя лакуны», паўторым, складаюць месцы з незапоўненай актуальнай інфармацыяй, абумоўленыя лінейным працяканнем гістарычнага часу. Літаратура і гісторыя ствараюць сітуацыю паслядоўнага разгорнутага дыялогу, калі на запыт літаратуры гісторыя мусіць даць тлумачальны і па магчымасці поўны адказ, ці наадварот, гісторыя чакае ад літаратуры рэплікі-адказу пра надзённы ідэал мастацкасці і абумоўленыя гэтай сітуацыяй дынамічныя змены ў гістарычным стане мастацкай свядомасці. «Непрамоўленае» слова ў такім дыялогу – «лакуна» – ускладняе сітуацыю, выклікаўшы некаторыя цяжкасці ў спасціжэнні таго, якія прычыны справакавалі пазіцыю эстэтычнага выкліку і ў чым сутнасць «рэплікі», але саму тэндэнцыю да непаўнаты ведаў не адмаўляе.

«Лакуны» могуць быць фактарам аб'ектыўнага парадку (мы папросту не ведаем якой-небудзь інфармацыі духоўна-эстэтычнага парадку), уяўляць кагнітыўную загадку, утвораную вымусовым актам грамадскай дзейнасці (напрыклад, гвалтоўнай валюнтарысцкай забаронай на само права ведаць факт), а могуць утварацца і як культурны феномен – у выніку паслаблення сінтагматычна-парадыгматычных сувязяў (у самім працэсе гісторыка-літаратурнага развіцця «імёны» некаторых літаратурных фактаў не ўступаюць паміж сабой у эстэтычны дыялог, механізм перадачы эстэтычнага вопыту не праяснены, а асобная інфармацыя «не счытваецца» з памяці літаратуры).

Звяртаючыся да традыцыі культурна-гістарычнага падыходу, які і будзе сваю метадалогію менавіта на сітуацыі лінейнай паслядоўнасці «рэплікі-адказу», варта падкрэсліць: іменна лінейнасць погляду складае асноўную супярэчнасць паміж сутнаснай *цэласнасцю* літаратуры (і як «дух», і як «тэкст»), з аднаго боку, і, з другога боку, пазітывісцкай зададзенасцю літаратуры як вызначанай *прыступкі* грамадскага вопыту, па якіх чалавецтва караскаецца ўвысь. Свабодныя неінфарматыўныя месцы (а такімі, на мой погляд, выступаюць не толькі чыстыя пропускі, а яшчэ і лішкі тыпалагічных падабенстваў сярод творчых індывідуальнасцяў), што называецца, па ўмаўчанні прадвызначаны вядучымі метадамі культурна-гістарычнай школы: гісторыка-генетычным, гісторыка-функцыянальным, сацыялагічным. Нават самі метады шмат у чым распадзіліся са сваім першапачатковым правобразам. Але, галоўнае, «ячэй» гэтых метадаў аказаліся надта аморфнымі, расплывістымі, нетрывалымі пад напорам узрослага аб'ёму інфармацыі. Інфармацыя свабодна пракоўваецца праз іх, часам не пакідаючы ніякага рэха, ніякага следу пра ўнікальнасць прычынных і выніковых сувязяў, што ўтвараюць складаны эстэтычны артэфакт. Гэта выявілася ў тым, што, пішучы гісторыю духу, мы часцей сталі пісаць гісторыю людзей, асоб, якія гісторыю духу прадстаўлялі. І людзі станавіліся падобнымі адно да аднаго, як помнікі, вырабленыя ў адной вялікай майстэрні. Мала адрозныя, яны складалі нешта блізкае да мінімальнага парогу інфарматыўнасці, які не ў сілах што-небудзь змяняць у мнагаграннасці самае гісторыі.

У сваю чаргу «свабода» лакун дэманструе нешта зусім адрознае. Яна звязана з часам іншага парадку – з часам самае літаратуры, з уласна *літаратурным часам*. А гістарычны час, які ў літаратурным кантэксце падразумявае розныя сістэмы перыядызацыі, і час літаратурны складаюць розныя сістэмы вымярэння каштоўнасцяў. Тамушто ідэя літаратурнага часу – гэта ідэя *суцэльнага эстэтычнага асяродку*. Гісторыя нацыянальнай літаратуры складаецца не толькі з тыповых вонкавых прыкмет літаратуры, налічаных на часавую нітку аднаго перыяду. Перад усім, гэта культурастваральная *агульнасць* многіх *свядомасцяў*, раскіданых у гістарычным часе нават праз стагоддзі па літаратурнай прасторы, прычым свядомасцяў, якія маюць тоесны механізмы як тварэння, так і ўспрыняцця мастацкіх кодаў. У літаратурным часе творы не выстройваюцца ў шарэнгу, адно ў патыліцу аднаму – з мінулага ў сучаснасць. Яны існуюць у адной плоскасці: усе разам і ўсе поруч, усе адно ля аднаго. Так далёкія ў смуге гістарычнага часу творы, напрыклад, Ф. Скарыны і В. Быкава, у часе літаратурным утвараюць прастору аднаімгненнага, а таму рэальнага ўзаемадапаўняльнага існавання. Яны рэальна запатрабаваны адно адным.

§ 3. *Навошта літаратуразнаўству ідэя суцэльнага асяродку.*

А і на самой справе – для чаго? Навошта адрозніваць час гістарычны, лінейны, працэсуальны, і час эстэтычны – сімулятанны, скрозь інтэртэкстуальны?

Ёсць, аднак, адна вельмі важная акалічнасць: мастацкі твор, нараджаючыся, гістарычна яшчэ сябе не ведае цалкам. Не можа ведаць. Перад ім толькі пачатак вялікага эстэтычнага руху, дзе раўнапраўнымі суб'ектамі выступаюць і аўтарскія інтэнцыі, і інтэнцыі ўспрымальнай свядомасці. Мы мыслім мастацкімі вобразамі, але, паўтаруся, і створаныя вобразы, як унікальныя мастацкія каштоўнасці, мысляць за нас. І гэта вельмі істотна.

Аксіялогія адлюстраванага вобразнага свету не можа натуральным чынам быць умешчана ў адзіны храналагічны ланцужок паслядоўнасцяў. Яна наогул не можа быць адэкватна раскладзена нават на некалькі розных, хай і раўнапраўных, ланцужкоў каштоўнасных культурных кодаў. Аксіялогія, як міфічная Афродыта, народжаная з марскай пены, паўстае з цэласнасці ўсемагчымых кантэкстаў, вырастае з іх і толькі ў іх шчыльнай спалучальнасці і рэалізуецца спаўна. Гэта значыць, што і твор спаўна можа сябе спазнаць не ў фрагментах гістарычнага часу, не ў межах прадвызначаных літаратурных «перыядаў», гэтага, безумоўна, важнага і істотнага адкрыцця культурна-гістарычнай літаратуразнаўчай школы. Твор спазнаецца і ацэньваецца часам несупыннага эстэтычнага руху, уваходзячы ў склад культурнай спадчы-

ны зусім іначай – як у суцэльны эстэтычны асяродак. У ёй, у спадчыне, няма знакамітай «стрэлкі часу». Яе «гадзіннік» скіраваны ўнутр яе самой – і больш нікуды. Таму што шэдэўры нацыянальнай класікі, народжаныя ў рознай храналагічнай паслядоўнасці, адны раней, другія пазней, тым не менш суіснуюць як *адначасовая дадзенасць*. Гэта значыць, што ў культурнай прасторы яны прысутнічаюць усе разам і перманентна. Недасягальныя у дыяхраніі, Ф. Скарына, К. Чорны ці В. Быкаў у абарачальным нелінейным часавым кантынууме размяшчаюцца на адной для ўспрымальнай свядомасці пляцоўцы: у гісторыі яны далёкія, але ва ўмовах татальнага эстэтычнага асяродку лінейная прасцяжнасць часу «закручана» такім чынам, што часы і постаці свабодна і нязмушана перасякаюцца паміж сабой. «Імёны» культуры, вызваленыя ад стацыянарных метак культурна-гістарычнай дыстанцыі, становяцца ў такім разе рэальна дыялагічнымі, індывідуальны вопыт – узаемным і ўзаемнапранікальным, а татальная узаемасувязь літаратурных фактаў – цалкам відавочнай і празрыстай.

Дваяная канфігурацыя часу ў слоўным мастацтве: быць, з аднаго боку, лінейным, паступальным, з характэрным абазначэннем прычынны-выніковых сувязяў, а з другога – скрыўляцца (збірацца) у шматмерны эстэтычны асяродак, не можа не ўлічвацца ў перспектывіўных канцэптэуальных пабудовах гісторыі нацыянальных літаратур. Тэорыя літаратуры ўжо даўно і настойліва прапануе свае падказкі для даследчыкаў, што вывучаюць гісторыю літаратурнай творчасці. Самым яркім прыкладам тут выступае папулярная ідэя інтэртэкстуальнасці. Прычым, у любым яе праяўленні: як канцэпцыя дыялагічнасці раманнага слова – у М. Бахціна, як «рассеянае сэнсу» і «множнасць тэксту» – у Р. Барта, як узаемадзеянне транс-тэкстуальных пераасэнсаванняў – у Ю. Крысцевай, як тыпалогія падобных узаемадзеянняў – у Ж. Жанета. Але ўнутраным пабуджальным момантам, што яднае дастаткова розныя падыходы, выступае адна і тая ж, вонкава нявідная, але надзвычай важная акалічнасць: усё прапанаванае ёсць адлюстраваннем універсальнай аб'ектывнай формы існавання мастацкага слова – *выгнутай нелінейнай абарачальнай літаратурнай часам мастацкай прасторы* ў адзіны суцэльны эстэтычны масіў.

Ёсць і яшчэ адна (дзій ці адна!) важная акалічнасць, якая аб'ектывна прысутнічае ў змесце літаратурнага развіцця і якая паказвае на тое, каб, вывучаючы літаратуру, пастаянна перамяшчаць яе ва ўмовы суцэльнага асяродку. Гэта – пераклічка гістарычных «галасоў» у мностве тыпалагічна блізкіх сюжэтаў, узаемнае адлюстраванне гістарычных «моў» мастацкага выражэння як плённая эстафета якогасці неагляднага эстэтычнага вопыту, вопыту калектывнага, вопыту падсвядомага засваення, усечалавеча архетыповага – ад найдаўнейшай архаікі да звільстых лёсаў новай літаратуры ў цэлым. Гаворка ідзе пра адкрытасць эстэтычных кодаў нацыянальных здабыткаў, пра магчымасць ўзаемнай «падсветкі» адкрыццямі мастацкай свядомасці розных літаратур адно аднаго нават праз тоўшчу вялікага гістарычнага часу. Старажытныя нацыянальныя эпасы падобную архетыповую адкрытасць эстэтычных кодаў выяўляюць дастаткова выразна [2, с. 300]. Думаю, мы маем справу са з'явай сістэмнага парадку. Такая ж характэрная адкрытасць агульнага чалавечага творчага генія да ўзаемнага асвятлення захавала сваю невынішчальную ўласцівасць і ў навейшы час.

Перакананне грунтуецца на тым, што мовы мастацкага выказвання, выпрацаваныя чалавецтвам, розныя і непадобныя ў момант непасрэднага функцыянавання, заўсёды схіляюцца да таго, каб, прабіўшы функцыянальную шкарлупіну ўласнай эстэтычнай эпохі, перастварыцца наноў, атрымаць новы віток жыцця ва ўмовах, непадобных да тых, што іх першапачаткова нарадзілі. Адбываецца «пераміранне» ў новае жыццё, ці, як сказаў бы М. Бахцін, пастаянны працэс «іманентнага ўдасканалення мовы». Што, аднак, цікава: дадзены працэс, калі ўзяць у нейкім асобным пункце, не мае часавых межаў і прасціраецца ад выбранага пункта ў розных напрамках – такім чынам і ўкарохваючы культурную (мастацкую) дыстанцыю паміж асобнымі пунктамі нацыянальнай мастацкай прасторы, і робячы яе бясконцай, прасцягам у Космас агульначалавечых мастацкіх каштоўнасцяў.

Механізм разыгрывання мастацкай мовы розных літаратурна-мастацкіх парадыгм у іншым для яе эстэтычным кантэксце – універсальная з'ява, характэрная для любой мастацкай культуры. Сустрэкаецца такое практычна паўсюдна. І практычна ўсюды дзейнічае прыблізна аднолькавым чынам: архетыпныя мастацкія формулы не знікаюць бяследна ў беспрагляднай дыстанцыі гістарычнага часу. Наадварот, іх «дыханне» на ўзроўні падсвядомай творчай інтуіцыі чуе пісьменнік. Чуе і падхоплівае як нешта надта сугучнае, блізкае – «сучаснае». Мастацкія формулы папярэдняга вопыту настолькі шчыльна існуюць ў «скрыўленым» – эстэтычным – часе, што празмерных затрат дайсці да адрасата іх «святлу», выпушчанаму ў нязбытна далёкай для асобнага чалавека гісторыі, не патрабуецца. Яно, гэтак святло, зусім натуральна прасвечвае розныя рубяжы тварэння культуры, у тым ліку прасвечвае і цямныя няяснасці сацыяльна-гістарычных лакун.

У суцэльным эстэтычным асяродку з рэлятывнай «стрэлкай часу» лакуны насамрэч свабодныя. Яны свабодныя для перамяшчэння – па аналогіі, для супастаўлення, тыпалогіі ці проста як эстэтычны фон. Іх дынамічная свабода дае магчымасць рэканструкцыі гісторыі літаратуры, што выключна важна для пазнання асаблівасцяў творчага працэсу ў так званых літаратурах нерэгулярнага тыпу развіцця. Свабода лакун – у звязванні эстэтычнага часу: праз варыянтнасць выбару нестайчых звёнаў карціна дапаў-

няецца. І тое, што для культурна-гістарычнага погляду уяўлялася нерасчытаным, што было незапоўненым і недаступным, з'яўрава пустатаю, вяртаецца ў гісторыю літаратуры хаця ж бы магчымай мадэллю літаратурнага факту.

Вось чаму, рызыкну выказаць прагнастычную версію, у некаторай перспектыве літаратуразнаўчая навука памяняе сам ракурс гледжання на гісторыю літаратуры. Замест гісторыі творчых асоб (у прынцыповым плане гэтая задача вырашана паспяхова; яна можа толькі экстенсіфікавацца па меры з'яўлення новых яркіх крэатыўных постацяў), гісторыя літаратуры можа стаць гісторыяй ідэй. Прычым ідэй не толькі сацыяльнага кшталту. Ідэямі могуць выступаць і гісторыя трапеічнай сістэмы (нацыянальны лад вобразнага бачання), і сістэма мастацкай матывацыі, і мастацкая характаралогія і шмат што іншае. Бо ўсякая літаратура і ёсць найпершым чынам ідэя літаратуры: кожная нацыянальная літаратура заклікана вырашаць ёй адной дадзенаю нейкую задачу і нейкую ідэю. Менавіта адмысловасцю сваёй задачы-ідэі яна і далучаецца да сусветнай культурнай гісторыі.

Фундамент пастаўлены дабротна. Але гэта будзе іншая гісторыя літаратуры. Яе зацікаўленні складуць не столькі гістарычныя трансфармацыі станаў, колькі перманентныя працэсы нараджэння сэнсаў. Гіпатэтычна даводзіцца думаць, што падобны метадалагічны разварот запатрабуе і новай назвы. Магчыма, даследаванні больш правамерна будзе называць не «гісторыяй літаратуры», а «літаратурнай гісторыяй», якая, паклікаўшы да разгляду вялікія ідэі, тым часам вышукае, выгледзіць і непаўторную адэкватнасць іх вялікасных носбітаў.

§ 4. *Успрымальная свядомасць у суцэльным эстэтычным асяродку: «ушчыльненне» кагнітыўнага часу.* Погляд на літаратуру праз ідэю суцэльнага эстэтычнага асяродку вартым уяўляецца яшчэ і з тае прычыны, што сама катэгорыя «ўспрымальнай свядомасці» да канца дваццатага стагоддзя набыла нетрадыцыйны шлях фармавання.

Звычайна, успрымальная свядомасць уяўляе сабой рэцэптыўную тэрыторыю, дзе пад патранажам старэйшай пісьменніцкай генерацыі бесканфліктна змяшчаюцца і суіснуюць выпрацаваныя традыцыйныя мастацкія формы. «Бацькі» кантралююць устойлівасць наяўнага літаратурнага канону. Аднак з часам, як сцвярджае так званая філіяцыйная тэорыя гісторыка-літаратурнага развіцця, усё большыя прэтэнзіі на сутнасць літаратурных густаў пачынае заяўляць малодшае, новае пакаленне літаратараў – «сыны». Тады выпявае канфліктная сітуацыя: «гарызонт чаканняў», прад'яўлены да літаратурнага твора «сынам», далёка не ідэнтычны таму «гарызонту», які для сябе ўсталяваў і цвёрда намераны яго прытрымлівацца «бацька». У гэтым творчым суперніцтве «старога» і «новага» выразна праяўляецца інакшасць, а падчас і рознаскіраванасць працэсаў кансерватыўнага ахоўвання спадчыны і агрэсіўнай дынамікі яе наватарскай скіраванасці.

Мы, аднак, прызвычаліся да таго: літаратура адна, а кожнае пакаленне спявае «сваю» песню, чытае «свае» вершы, бачыць «сваю» драму. Іншымі словамі, кожнае чытацкае пакаленне бачыць літаратуру праз свае ўласныя эстэтычныя «вокны». Што і складае ў цяперашнім нашым уяўленні дыялектыку рэцэптыўнай нормы.

Але актуальная сучаснасць і тут выстаўляе свае патрабаванні. Даследчыкамі заўважана [3], што працягласць чалавечага жыцця, якая ў глабальным маштабе мае няўхільную тэндэнцыю да павелічэння, нечакана абвастрыла, а нават у нечым і перайначыла характар філіяцыйнага канфлікту творчых пакаленняў. З прычыны істотна ўзрослай працягласці жыцця «бацькаў бацька» – ужо літаратурны «дзед» – усё яшчэ настойліва працягвае «спяваць» свой лірычны вясковы раманс на тэрыторыі, даўно асвоенай не толькі, напрыклад, гарадскім фальклорам, але і найноўшай бардаўскай песняй ці наогул экстравагантным постмадэрнісцкім «перформансам». Гэта значыць, што канфлікт з традыцыйнай парнай апазіцыі («бацька» – «сын») перавандраваў у шматмерную, ва ўсякім разе, траістую апазіцыю («дзед» – «бацька» – «сын»). Вызначальная творчая свядомасць, за якой у пэўны літаратурны перыяд замацоўваецца дамінантная функцыя – «бацькава», – перарастае свой час і ўступае ў, так бы мовіць, трайны канфлікт. «Бацькавай» свядомасці даводзіцца канфліктаваць не толькі з маладым татэмам, як тое бывала звычайна, не толькі з «сынам». «Бацька» ў дадатак яшчэ працягвае і нявырашаную эстэтычную спрэчку са сваім папярэднікам, татэмам «архаічным», нібыта аджылым. Тры «вакны», тры актыўныя творчыя «галасы» сыходзяцца зараз у адной прасторы, дзе ў ранейшай спадкаемнай сітуацыі месца заўсёды адводзілася толькі двум татэмным адзінкам – «старэйшаму» і «малодшаму».

Відаць, ва ўскладненасці карціны літаратурнай пераемнасці карэніцца адна з магчымых прычын, чаму сучасны стан мастацтва характарызуецца ўстаноўкай на перавагу рэлятыўнасці перад закончанасцю і ўгрунтаванасцю, на адноснасць і недаказальнасць ісціны, на брыкалажны прынцып пабудовы мастацкіх сэнсаў, урэшце рэшт – на прыкметнае ўтойванне аўтарскіх інтэнцый і перанясенне іх у сферу актыўнай сутворчасці чытача.

Я невыпадкова скарыстаў тэрміны з галіны міфалогіі: «стары і малады татэм». Так выдае, што намечаная актуальнай практыкай бурная траістая «рознагалосіца» пакаленняў можа істотна пахіснуць асновы архаічнай «цотнай» сістэмы перадачы мастацкай інфармацыі. Паводле народнай філасофска-этычнай

светапогляднай сістэмы, цотнасць, парнасць валодае патэнцыйнай магчымасцю да развіцця, да далейшай жыццяздзейнасці, тым часам як траістасць абазначае фіксацыю некаторай фінальнай стадыі гэтага самага развіцця [4, с. 132 – 154]. У міфалагічнай свядомасці і вобразнасці, і філасофія цалкам збудавана на парным, «цотным» канфлікце, на барацьбе старога і маладога татэмаў: стары год – новы год, раніца (маладосць) – вечар (старасць), бацька нявесты (стары татэм) – жаніх (малады татэм). Стары татэм пад рознымі вобразнымі лічынамі заўсёды саступаў дарогу маладому, часта сябе прыносячы ў якасці рытуальнай ахвяры. У траістай сістэме гэткае вырашэнне канфлікту не прадугледжана.

Хто і чым павінен ахвяраваць цяпер, калі на подыум літаратурнага працэсу ступаюць не два, а тры дзейсныя героі? Ці магчыма адмаўленне існай мадэлі і з'яўленне новай мадэлі з не-міфалагічным цотным творчым вытокама? Што можа стацца з класікай мастацкай вобразнасці ў сувязі з падобнай мадэллю? – шэраг пытанняў, на якія культурна-гістарычная метадалогія не тое што не можа даць адказаў. Яна іх папросту не можа бачыць. А, значыць, не можа і праблемна вылучыць, што лішні раз сведчыць пра канечнасць пазнавальных магчымасцяў традыцыйных даследчых устаноў.

Сёння гэта відавочны факт: рытм навукі мяняецца. Гісторыю літаратуры пішуць адначасова прадстаўнікі некалькіх пакаленняў. Кожнае – праз уласнае вакно светабачання і разумення механізмаў нараджэння сэнсаў у грамадстве. Аднак апошнія ніяк не азначае, што нас з неабходнасцю чакае гісторыя, сатканая з канфліктаў назіральных пазіцый, метадый і метадалогій, а, нарэшце, і вынікаў назірання. Як ні дзіўна, адначасова прысутнасць у навуковым працэсе траістай формулы навуковых пакаленняў (умоўныя «дзеда» – «бацька» – «сын») менш за ўсё скіравана на канфліктнасць. Нават усё ўяўляецца іначай: прагавораная акалічнасць не адмаўляе так неабходнага ў літаратурнай навуцы аб'ектыўнага гістарызму, а, наадварот, складае пункт вышэйшай яго запатрабаванасці. Толькі гістарызм паўстае ў некаторай відазмененасці – у не-лінейнай яго якасці. Бо прысутнасць адначасова некалькіх тыпаў пазнаючай, успрымальнай свядомасці азначае *ушчыльненне* і самога часу пазнавання. А ва ўшчыльненым часавым кантынууме практычна ў зрокава выяўным выглядзе паўстае ўніверсальны закон мастацкай творчасці: самыя нечаканыя і эпатажныя формы так званай постмадэрнісцкай эстэтыкі, яе агрэсіўная самаманіфестацыя на старонках сучасных перыёдык, яе падкрэсленая «перфоманскасць» ёсць нічым іншым як адвечным ходам мастацкай думкі, перманентнай з'явай літаратурнага працэсу, калі кожная новая літаратурная эпоха, прароблівае адну і тую ж працу – ажыццяўляе няспынны карпатлівы працэс удасканалення адной вялікаснай рэчы – разыгрывання ў новых умовах мовы мастацкага выказвання, пачатай яшчэ далёкай архаічнай свядомасцю. Тое, што ў лінейнасці гістарычнага часу ўяўляецца відавочным пасылам да канфліктнасці эстэтычнай сітуацыі ў межах вонкава «нязгодных» між сабою пакаленняў, у рэальнасці азначае цалкам адваротную і безумоўна прагрэсіўную з'яву – сучаснік падае голас свайму бясконца далёкаму геніяльнаму продку і, ва ўшчыльненым кагнітыўным часе, мае выдатны шанец пачуць яго слова ў адказ. А паколькі ва ўшчыльненым часе эстэтычнага руху літаратуры няма восі для размяшчэння аднаскіраваных паслядоўнасцяў, ад пункта *A* да пункта *B* няма простаўказальнага вектара, то і сама магчымасць існавання неінфармацыйных прастор скарачаецца да гіпатэтычнай іх адсутнасці. Лакуны ў такіх умовах зыходзяць у нябыт¹.

§ 5. *Кода-рэпрыза*. І ўсё ж чалавеку мысліць дадзена паступальна гістарычна. Код навуковай метадалогіі культурна-гістарычнага напрамку, па вялікім рахунку, заснаваны на пазнанні літаратуры як выразніцы антрапалагічных каштоўнасцяў. І ў гэтым сэнсе засвоены код гісторыка-літаратурнай навукі невынішчальны, нягледзячы на вялікае мноства прычын, каб з ім развітацца. Зрэшты, і адмова ад яго не вырашае нічога. Бо яна не ёсць адмовай ад антрапалагіі. Яна ёсць усяго толькі зменай пункта погляду на літаратуру, пераакцэнтацыйнай вядучага актуальнага пытання. Яно ў тым, каб высветліць: што для гісторыі літаратуры як навукі на цяперашні момант мае прыярытэтнае значэнне – пазнанне законаў літаратуры як інтэрэстэтычнай рэальнасці, ці пазнанне літаратуры як сацыяльнай антрапалагіі, як гісторыі чалавечага духу.

Калі мы адкажам станоўча па першым з прапанаваных варыянтаў, мы выйдзем з абдымкаў культурна-гістарычнай школы. Калі па другім – зноў адчуем яе невынішчальную запатрабаванасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: «Прогресс», «Универс». – 1994. – 616 с.
2. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 330 с.
3. Тиханов, Галин. Будущее истории литературы: Три вызова XXI века / Г. Тиханов // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 341 – 346.
4. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мінск: Беларусь, 2011. – 430 с.

¹ Лічыцца, што К. Лоранцу належыць адно з папулярных крылатых метадалагічных выказванняў: «тое, на што падобная рэчаіснасць, заўсёды залежыць ад сістэмы апісання».

Е.Ю. Муратова (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Будучи составной частью современного языкознания, исследование поэтического языка в своем развитии не может не отражать новые идеи и подходы, которыми постоянно обогащается лингвистическая наука. Одним из новых взглядов на мир, на события и процессы в нем является синергетическая теория.

Синергетика открывает возможность нового видения мира, поскольку изучает любые материальные и идеальные системы, в которых значительную роль играют случайности и состояния неустойчивости. Еще в XIX веке Ф. Энгельс справедливо отмечал: «...где на поверхности происходит игра случая, там сама эта случайность всегда оказывается подчиненной внутренним, скрытым законам» [1, с. 306].

Синергетические идеи опираются на один из основных законов диалектики – перехода количества в качество. Подавляющее большинство систем (физические, химические, биологические и др.) являются открытыми, они постоянно взаимодействуют с окружающей средой, обмениваясь с ней энергией, веществом или информацией. При этом некоторые воздействия внешней среды могут стать настолько сильными, что система их не способна выдержать. В таком случае она либо разрушается, либо скачкообразно меняет свою структуру. Новое развитие системы – это возникновение и нового системного порядка.

Синергетические идеи вполне применимы к исследованию глубинных закономерностей развития и функционирования языка, поскольку любой человеческий язык не является раз и навсегда заданной системно-синхронной моделью. В частности, взаимопроникновение языков, возникающее на почве многоязычия, является одним из факторов, нарушающих равновесие языковых систем. С ростом энтропии происходит исчезновение одних языков и значительное изменение других. Особенно высокий темп структурной перестройки наблюдался в индоевропейских языках по сравнению с устойчивостью и слабым динамизмом тюркских, семитских, китайского языков, на что в свое время обратил внимание Н.С. Трубецкой [2, с. 76 – 77]. Многочисленные примеры синергетического изменения языков приводит в своей книге Р.Г. Пиотровский [3, с. 38 – 41]. Он предполагает, что первоначальный индоевропейский континуум подвергся некогда сильному внешнему воздействию, в результате некоторые наречия исчезли, другие пошли по пути быстрой перестройки, обретая при этом новую равновесность. Именно этим можно объяснить причудливое сочетание в индоевропейских языках синтетизма и аналитизма, многообразие парадигм склонения и спряжения, вариативность основ. Особенно высокий темп структурной перестройки испытали французский и английский языки, выросшие на почве кельто-романо-германской интерференции, а также албанский, болгарский и румынский. Перестройка системы каждого из этих языков проявилась в коренном изменении морфологической организации слова, т. е. в стирании окончаний и активизации аналитической морфологии.

При исследовании языка поэзии синергетический подход возможен в первую очередь потому, что поэтический язык представляет собой нелинейную открытую динамическую систему и как таковой подчиняется общим универсальным синергетическим законам.

Необходимость исследования поэтических текстов с синергетической точки зрения определяется многими факторами. Современный мир XX–XXI века – это мир огромного потока информации. Предельная насыщенность информацией, высокая скорость ее получения и осмысления, активное распространение интернет-общения со своими коммуникативными законами, экстерниоризованность времени – все это характерные черты жизни современного человека. Они влияют и на эволюцию языка, который стремится к передаче все большего и большего количества информации в единицу времени.

Поэзия, как и жизнь, стала другой. Современную поэзию отличает филологизм текстов, т. е. сам язык становится и средством высказывания, и объектом внимания поэтов, что проявляется в языковой игре со словом, его формой, грамматическими категориями, логикой формирования значения. Для поэзии XX века характерна новая, более сложная организация пространства и времени, она стала уподобляться внутренней речи, в которой слово представляет собой концентрированный сгусток смысла. Современная поэзия ориентирована на активные языковые поиски и языковые преобразования, для нее характерно внимание к языку, к пределам его возможностей. «В современной поэзии наблюдается отчетливая тенденция к выведению слова, формы, морфемы из стандартной сочетаемости, идет активный процесс освобождения языковых единиц от любой синтагматической зависимости – параллельно с постоянной фразеологизацией языковых единиц и превращением словесных блоков в слова. Нарушения нормы в ряде текстов показывают альтернативный путь развития фонетики, семантики, грамматики» [4, с. 398].

В определенных поэтических текстах процесс формирования языкового значения получает экзистенциальный смысл, контекст расширяет и часто изменяет границы лексических и грамматических значений слова. Частотность этого явления в современной поэзии позволила Л.М. Гаспарову [5, с. 191] утверждать, что появился новый троп – антиэмфаза – расширение и размывание значения слов. Таким образом, в

определенных современных поэтических текстах процесс формирования языкового значения получает экзистенциальный смысл, контекст расширяет и часто изменяет границы лексических и грамматических значений слова. В таких контекстах проявляются трансцендентные содержания, знаковая репрезентация которых ограничена возможностями языковой системы. Усложняющийся язык поэзии требует соответствующих методов ее исследования.

Возникновение глубинных смыслов художественного произведения представляет собой синергетический процесс самоорганизации смыслов. Бессознательные содержания З. Фрейд определял как *Оно* (Id), К. Юнг – как *архетипы коллективного бессознательного*, Л. Витгенштейн называл *Высшее* (Hoheres), *Невысказываемое* (Unaussprechliches) или *Мистическое* (das Mystische), в русской науке область бессознательного называли *Несказанным*. Но знаковая репрезентация трансцендентных смыслов ограничена возможностями языковой системы: языковые средства, с помощью которых человек пытается передать мысль, неизбежно носят условный характер. Как писал В. Гумбольдт, «для самого повседневного чувства и самой глубокой мысли язык оказывается недостаточным...» [6, с. 378]. Синергетический подход позволяет по-новому посмотреть на механизмы появления глубинных смыслов в поэтическом тексте.

Кроме того, в лингвопоэтике всегда стояла важная и сложная проблема объективизации интуитивных представлений исследователей о ряде параметров текста, в частности, определение «сложности, легкости, трудности» текста для восприятия и интерпретации. Синергетический анализ позволяет решить эту проблему.

Один из основоположников синергетической теории Г. Хакен подчеркивал, что поведение сложных нелинейных систем зависит от *окружающих условий*.

Для поэтического текста «окружающими условиями» являются следующие:

1. Творящее сознание, поскольку от таланта и лингвистической интуиции поэта зависит языковая организация текста, в результате которой происходит (или не происходит) самоорганизация глубинных смыслов стихотворения.

2. Воспринимающее сознание, которое совершает «раскодирование» поэтического текста. Адекватность восприятия читателем порождаемого автором текста зависит от объема общей памяти, знаний, представлений и др. Текст автора и текст читателя полностью не совпадают. Г. Фреге писал: «Если бы представления разных людей не были в достаточной степени сходны, словесное искусство, видимо, не могло бы существовать. Однако точно установить, насколько представления читателей отвечают замыслам автора, невозможно» [7, с. 189]. «Как установили отечественные психологи и подтвердили современные лингвисты... нет ни единого объективного содержания, ни раз навсегда данного смысла, ни вечной идеи художественного произведения... Что же есть в тексте? Есть лишь организованные таинственным образом языковые средства и приемы, которые служат сигналом для зарождения содержания в сознании читателя» [8, с. 8].

3. Ценностно-культурные ориентиры нации; исторические, социальные, природные факторы; типы поведения, характерные для носителей конкретного лингвокультурного социума.

4. Интертекстуальные связи поэтического текста.

5. «Большое время» (термин М. Бахтина), влияние которого проявляется в условиях коммуникативной и временной дистанции между автором и читателем: каждое произведение искусства ведет диалог и с голосами из прошлого, и обогащается новыми смыслами в будущем своем существовании.

В теории синергетичности центральным понятием являются **параметры порядка** (order parameters), или **контрольные параметры** (control parameters). В любой системе их немного, но именно они подчиняют поведение остальных элементов системы. Например, в животном мире это четыре основных инстинкта: пищевое поведение, репродуктивное поведение, страх, агрессия. Параметрами порядка в языковой системе (и в системе поэтического языка в частности) являются следующие: нормативность грамматических категорий, системные (словарные) значения лексем, стандартность словообразовательных моделей, синтагматических связей и др. Если параметры порядка стабильны, находятся в состоянии с «очень немногочисленными степенями свободы», то и система находится в стабильном состоянии. Если параметры порядка перестают управлять системой, то возможны два следствия: 1) система качественно не изменяется, адаптируется к изменениям; 2) она переходит в состояние с «многочисленными степенями свободы», т. е. происходит качественное изменение системы. В языке изменение параметров порядка – это изменение стандартных, нормативных языковых форм; стандартность «превращается» в нестандартность, узуральность – в неузуральность, нормативность – в ненормативность. Особенно активно такие изменения проявляются в поэзии.

В поэтической системе изменение параметров порядка превращает их в маркеры синергетичности. Они выведены нами эмпирически, на основе анализа многих тысяч поэтических текстов. Мы считаем, что грамматическими и текстовыми маркерами синергетичности поэтического текста являются следующие: 1) нестандартные синтагматические связи лексем; 2) специфическое проявление и оформление грам-

матических категорий; 3) влияние означающего (фонетический облик слова) на означаемое (лексическое значение); 4) интертекстуальность; 5) дискурсивность; 6) лексикализация.

Мы допускаем, что данный список может быть продолжен или оспорен другими исследователями, что объективно предполагает любая научная работа. Кроме того, на синергетичность поэтического текста (хотя в значительно меньшей степени) влияет окказиональное словообразование, синтаксические факторы (например, повтор, сравнение, параллелизм и др.) и даже пунктуация (например, значимое отсутствие знаков препинания), но анализ их влияния требует отдельного изучения и, возможно, он станет предметом будущих исследований. В тех поэтических текстах, где такой тип маркированности играл заметную смыслообразующую роль, мы его учитывали и анализировали.

Итак, **синергетический текст** – это текст множественного кодирования, содержащий глубинные, непосредственно не наблюдаемые смыслы и представляющий собой совокупность внутритекстовых нелинейных отношений и процессов. Синергетичность / несинергетичность текста определяется количеством и качеством грамматических и текстовых маркеров в контексте.

Для определения синергетичности текста нами вводится **коэффициент синергетичности КС**, который определяется формулой: $КС = A/N$, где **A** – количество маркеров, **N** – количество строк. Чем больше соотношение A/N , тем синергетичнее текст.

Исследовав несколько тысяч поэтических контекстов, мы пришли к выводу, что критической точкой, за которой текст не представляет синергетической ценности, является $КС = 0,25$ (т. е. один маркер на 4 строки: $1/4 = 0,25$). Таким образом, **синергетический текст** – это текст с коэффициентом синергетичности не менее 0,25. Чем выше данный коэффициент, тем синергетичнее текст. **Синергетический смысл текста** – это глубинный, трансцендентный смысл, не вытекающий из словарных значений лексем.

Приведем пример синергетического текста:

Он отец мне по возрасту, / по призванию брат, / невеселые волосы. / Пиджачок мешковат. / Вижу руки подробные, / Все по ним узнаю, / и глаза исподлобные / смотрят в душу мою (Е. Евтушенко).

В данных строках 4 маркера синергетичности: три нестандартных сочетания существительных с прилагательными и окказиональное прилагательное *исподлобные*; $КС = 0,5$.

Пример несинергетического текста:

На неизвестном полустанке, / От побережья невадали, / К нам в поезд финские цыганки / Июньским вечером зашли. / Хоть волосы их были русы, / Цыганок выдавала речь / Да в три ряда цветные бусы / И шали, спущенные с плеч. / Блестя цепочками, серьгами / И споря пестротой рубах, / За ними следом шли цыгане / С кривыми трубками в зубах (С. Маршак).

В данном контексте на 12 строк фиксируется лишь один маркер синергетичности – нестандартная синтагматическая связь, *споря пестротой рубах*, таким образом, коэффициент синергетичности данного текста – 0,08.

Безусловно, данная формула (как любая формула в отношении поэзии) не может полностью отразить трансцендентные содержания, поскольку в синергетическом тексте закодирована область бессознательного автора и читателя, почти не поддающаяся объективной вербализации. Кроме того, для объективности анализа имеет важное значение не только количество маркеров, но и их «качество», а именно: повторяется один тип маркеров (например, несколько нестандартных синтагматических связей) или это разные типы. При этом и один тип маркеров может иметь разную степень влияния на синергетичность текста, например, интертекстуальные взаимодействия поэтических текстов выражаются по-разному: от имплицитных, глубоко скрытых в подтексте, до явных прямых цитат. Но предлагаемое определение синергетичности текста, на наш взгляд, позволяет в значительной степени преодолеть субъективность его восприятия, научно (хотя и достаточно условно) разделить синергетические и несинергетические тексты.

Синергетические тексты требуют синергетического анализа, поскольку, по нашему убеждению, именно он дает наиболее объективную возможность вербализовать трансцендентные содержания поэтического текста.

Новая лингвистическая концепция предполагает соответствующий терминологический аппарат, необходимый для обозначения тех свойств и признаков, которые выявляются в процессе порождения глубинных смыслов слова в поэтическом тексте. Важным достоинством синергетического подхода является то, что он позволяет определенным образом унифицировать научный язык в области поэтики. Как известно, одной из серьезных проблем современной науки становится терминологическое многообразие и многоплановость; научный язык превращается в «метаязык», известный лишь узкому кругу посвященных в определенной (и тоже достаточно узкой) области научных исследований. Терминологическое многообразие и многоплановость становятся одной из серьезнейших проблем современной науки. Например, при описании только фонетического уровня поэтического текста применяется бесчисленное множество терминов: *анафора, аллитерация, эпанастрофа, зевгма, эпифора, паронимическая аттракция* и т. д.; или в ономастике: *антропонимы, гидронимы, лимнонимы, зоонимы, урбанонимы, ойконимы, хрононимы* и т. д. При синергетическом подходе используются всего 4 основных термина, при помощи которых можно

описать как любую нелинейную открытую систему вообще, так и любой языковой уровень поэтического текста, и сам текст в целом.

К числу основных понятий синергетики относятся следующие: фракталь, диссипативная структура (диссипативный процесс), бифуркация, аттрактор.

1. Фракталь

Основой детерминации беспорядочности и разброса смыслов в языке являются фракталы, базирующиеся на более или менее общей смысловой однозначности восприятия людьми окружающего мира. **Фракталы** – объекты, которые обладают свойствами самоподобия или масштабной инвариантности: наблюдается постоянное изменение объектов, но обязательно в рамках определенной целостности данного феномена (в природе это, например, облака). В языке выявляются семантические фракталы – группировка возможных смыслов вокруг смыслового инварианта. Основная функция фракталей в языке – удерживать возможные смыслы одной фразы в пределах некоторой мыслимой целостности. Например, в строках А. Вознесенского *Нам, как аппендицит, поудалили стыд* словарные значения лексем *аппендицит, удалить, стыд* не создают фракталь «медицина, больница»; инвариантом здесь является *стыд, совесть, нравственность*, которым детерминируется смысл высказывания.

«Некоторая мыслимая целостность» – понятие для языка относительное. Как правило, люди мыслят стандартными целостностями, и именно искусство, в частности, поэзия, расширяет стандартные фракталы, меняет их конфигурацию, создает возможность перехода мыслительных образований человека из одной фракталы в другую. Так, в выражении *Очередь – это в цепь вытянутое стадо* (И. Кабыш), бытовая фракталь «очередь – дефицит, нищета, раздражение, крики и др.» и одновременно «покорность, терпение» в этих стихотворных строках расширяется до нравственной отрицательной оценки общества, порождающего очереди; каждый член очереди – член данного общества, если же его члены живут и ощущают себя только как жертвы и как члены очереди за жизнью, то они – часть бессловесного стада. Фракталь расширилась и видоизменилась: «очередь – нравственность, общество, жизнь».

Изменение фракталы в пределах одного высказывания порождает углубление или полное изменение его смысла; оно может рождать новый подтекст, возбуждать языковую игру, придавать высказыванию иронический смысл и т. д.

Фонетическая фракталь – это фоносемантические границы языковых единиц, имеющих свойства инвариантности: наблюдается изменение их значения под влиянием звучания, но обязательно в рамках определенной фоносемантической целостности данного языкового комплекса. Если основная функция семантической фракталы – удерживать возможные смыслы одной фразы в пределах некоторой мыслимой целостности, то основная функция **фонетической фракталы** – обозначить условные границы влияния означающего языкового знака на его означаемое, поскольку это влияние объективно не может быть безграничным.

Например: *Строительница струн – приструню / И эту. Обожди / Расстраиваться* (М. Цветаева). Все четыре лексемы объединяются одной фонетической фракталью – звуковым комплексом *стр*, в результате чего происходит взаимопроникновение разных сем значений друг в друга и выявляются новые, неэксплицированные смыслы: *струну* можно *приструнить*, т. е. силой воли остановить зарождающееся чувство, появляется возможность *строить струны*, т. е. самой решать, что и как делать в жизни *строительнице струн*, которая понимает, что за все придется платить, придется *расстраиваться*, но надежда есть всегда, поэтому – *обожди расстраиваться*.

2. Диссипативная структура

Свое понимание феномена самоорганизации И. Пригожин связывает с понятием диссипативной структуры – структуры, спонтанно возникающей в открытых неравновесных системах. В книге И. Пригожина и И. Стенгерс «Порядок из хаоса» [9] процесс возникновения диссипативных структур объясняется следующим образом. Пока система находится в состоянии равновесия, ее элементы ведут себя независимо друг от друга, как бы в состоянии гипнотического сна. Но если эта система под воздействием окружающей среды переходит в неравновесное «возбужденное» состояние, ситуация меняется. Элементы такой системы «просыпаются от сна» и начинают действовать согласованно. Между ними возникают корреляции, когерентное взаимодействие, результатом которого и является диссипативная структура. Именно «совместное действие» или когерентное поведение элементов диссипативных структур и является тем феноменом, который характеризует процессы самоорганизации. В поэтическом языке возникновение диссипативных структур, т. е. *когерентное взаимодействие языковых единиц, в результате которого рождается новый смысл*, наблюдается регулярно. В первую очередь это проявляется на уровне синтагматических связей лексем. Например, смыслы сочетания *кровотечение звука* (Б. Ахмадулина) – «тоска, печаль, прерывание звука, рождение слова в творческих муках» – не возникают из словарных значений лексем *кровотечение* и *звук*. Пока система находится в состоянии равновесия, пока лексемы «ведут себя независимо» друг от друга, никакие новые смыслы не возникают. Звук очеловечен в сознании автора, в результате поэт создает такое словосочетание, в котором лексемы «просыпаются от сна» и

начинают действовать согласованно. Аттрактор может быть направлен во фракталь «тоска, печаль, прерывание звука»: если звук кровотоцит, то однозначно предполагается не-радость такого звучания. Течение реки радуется, любое кровотоечение – нет. Нормальный человек на сознательном либо подсознательном уровне хочет кровотоечение остановить, следовательно, возникает еще один смысл: желание *звук прервать*. Другое направление аттрактора может быть во фракталь «муки творчества»: рождение слова; кровотоечение ассоциативно связывается с муками рождения человека, но при этом и с великой радостью его рождения. В данном случае сочетание *кровотоечение звука* представляет собой диссипативную структуру, поскольку в результате когерентного взаимодействия составляющих его лексем (т. е. в результате диссипативного процесса) рождается, «самоорганизуется» новый смысл. «Голчком» возникновения диссипации, «внешним воздействием на систему» стало языковое творчество автора, базирующееся на его собственном бессознательном и на индивидуальной языковой картине мира, в связи с чем он именно так, а не иначе «строит» свое поэтическое произведение или его отдельные элементы.

3. Бифуркация – «ветвление путей эволюции системы» (А. Михневич), т. е. возможности системы реализовывать разные смыслы у одной и той же совокупности языковых единиц. Бифуркации появляются в особых точках, где «траектория, по которой движется система, разделяется на «ветви». Все ветви равно возможны, но только одна из них будет осуществлена» (И. Пригожин). Как справедливо заметил Мераб Мамардашвили, «поэзия содержит нечто не до конца известное и самим автором. Отсюда и появляется феномен многих вариантов одного и того же» [10, с. 59]. При этом мы согласны с мнением Хоанг Фэ, который утверждает: «ИмPLICITное содержание высказывания, как и содержание мысли, практически не имеет пределов и ничем не ограничено. В поисках имPLICITного содержания высказывания каждый слушающий может проводить внутренний диалог каким-то своим, отличным от других способом, но всегда с учетом эксплицитного содержания, контекста и коммуникативной ситуации» [11, с. 399 – 400].

Проиллюстрируем «ветвление» смыслов в точке бифуркации следующей строкой из лирики Е. Евтушенко: «Не разлюбил я ни одной любимой...». Смысл этого предложения складывается из словарных значений основных лексем *не разлюбить, любимые*. На основе словарно-лексической структуры этого предложения могут возникнуть следующие смыслы: 1) было много любимых, искренне и по-своему любил каждую; 2) до сих пор люблю всех, кого любил когда-то; 3) в сегодняшней возлюбленной воплотилась вся любовь к предыдущим женщинам; 4) любил всегда одну женщину, она была для него всеми возможными возлюбленными, поэтому некого было «разлюбливать». Возможен еще один, достаточно противоречивый смысл: 5) не разлюбил никого, потому что никого не любил. Противоречивость возникает из-за словарного значения слова *любимая* – *та, которую любят*, но гипотетически возможна «любимая-мечта», воображаемая любимая, поэтому и смысл «никого не любил» также возможен. В данном случае бифуркация представляет собой «смысловое ветвление» анализируемой фразы, набор возможных смыслов. В этом проявляется глубинный характер трансцендентных содержаний, которые не могут быть представлены в языке явно, а скрыты за его непосредственной данностью. При таком восприятии на подсознательном уровне работает принцип холистичности –приятие возникающего образа или мысли как целого, вбирающего в себя все логические противопоставления. В этом проявляется и логика человеческого мышления – стремление к осмыслению содержательных инвариантов по отношению к непосредственно данным содержаниям. В таком разбросе возможных смыслов проявляется хаос системы, но он детерминирован системными значениями лексем, составляющих фразу, контекстом речи, коммуникативной ситуацией, культурой коммуникантов и др.

Части системы, где возможны и постоянно себя проявляют бифуркации, являются критическими точками или районами бифуркации. В системе поэтического языка рождение нового смысла языковой единицы (зона бифуркации) наиболее последовательно проявляется на фонетическом уровне (влияние звучания на значение), лексическом (роль тропеических средств языка при формировании нового смысла), синтаксическом уровне (нестандартная сочетаемость лексем). «Организация» нового смысла проявляется также и в грамматике (оказиональное словообразование, художественная смыслообразующая роль некоторых морфологических категорий).

4. Аттрактор – направление поиска смысла и приписывание выражению определенного смыслового содержания. Аттрактор выявляется в «переходе от анализа стабильного значения слова к рассмотрению изменчивого содержания высказывания» [12, с. 8].

Проиллюстрируем данное утверждение синергетическим анализом следующих строк Б. Пастернака: *Как крылья, отрастали беды / И отделяли от земли...* Все данное выражение является зоной бифуркации, поскольку в нем организуются многочисленные смыслы, не вытекающие из словарных значений лексем. Основная диссипативная структура представлена словосочетанием *отрастали беды*, функционирующем во фрактале «беда, несчастье». Словарное значение глагола *отрастать* разворачивает аттрактор во фракталь «живая природа», которая накладывается на лексическое значение существительного *беды*, в результате чего появляется смысл усиления трагизма ситуации: это уже не простое увеличение количества бед, а изменение, условно говоря, их «качества» – они растут, как живые существа; вырастают

своими корнями в душу героя. Но неоднозначный глубинный смысл рождается при пересечении противоположных аттракторов: с одной стороны, *отрастают – врастают с болью* (поскольку это все-таки беды, а не крылья), с другой – *отрастают, как крылья*. Сравнение *как крылья* направляет аттрактор во фрактал «духовные силы человека», в которой проявляется словарное (и прямое и переносное) значение глагола *отрастать*. Все возникающие смыслы проявляются одновременно при сложном наложении разных фракталей. В итоге эксплицируется глубинный смысл, который хочет выразить поэт: беды не только мучают, они способны стать крыльями за спиной, с их помощью человек может отделиться от земли, т. е. не «завязнуть» в быте, оторваться от мелочей, повседневной суеты, философски посмотреть на свою жизнь «с высоты птичьего полета». Можно предположить здесь еще один, более глубокий смысловой «пласт»: может быть, беда человеку необходима? Восприятие невзгод у каждого личное, и лишь у очень немногих оно превращается в «крылатость». Такой взгляд поэта на мир и у читателя, как думается, изменяет обыденное сознание, в чем и состоит главная задача поэтического текста.

Таким образом, синергетический подход позволяет изменить ракурс наблюдения над усложнившимся языком поэзии, при котором возможно обнаружить ранее не выявленные сущностные признаки исследуемого объекта и в целом расширить наше представление о поэтическом тексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Энгельс, Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии / Ф. Энгельс // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. – изд. 2-е. – Т. 21. – М., 1961.
2. Трубецкой, Н.С. Мысли об индоевропейской проблеме / Н.С. Трубецкой // Вопросы языкознания. – 1958. – № 1. – С. 65 – 77.
3. Пиотровский, Р.Г. Лингвистическая синергетика: исходные положения, первые результаты, перспективы / Р.Г. Пиотровский. – СПб.: Филол. фак. С.-Петербург. гос. ун-та, 2006. – 160 с.
4. Зубова, Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л.В. Зубова. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 432 с.
5. Гаспаров, М.Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) / М.Л. Гаспаров // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения / редкол.: М.Б. Храпченко [и др.]. – М., 1986. – С. 188 – 209.
6. Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
7. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
8. Маслова, В.А. Филологический анализ художественного текста // В.А. Маслова. – Минск: Універсітэцкае, 2000. – 174 с.
9. Пригожин, И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Прогресс, 1986. – 431 с.
10. Мамардашвили, М. Эстетика мышления / М. Мамардашвили. – М.: Московская школа политических исследований, 2000. – 205 с.
11. Хоанг, Фэ. Семантика высказывания / Фэ Хоанг // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16: Лингвистическая прагматика / общ. ред. Е.В. Падучевой. – М., 1985. – С. 399 – 405.
12. Арутюнова, Н.Д. Истоки, проблемы и категории прагматики: [вступ. ст.] / Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16: Лингвистическая прагматика / общ. ред. Е.В. Падучевой. – М., 1985. – С. 3 – 42.

Ю.А. Никитина (Минск, БГУ)

СИМБИОЗ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И СОЦИОНИКИ

В данной статье мы рассмотрим способ, с помощью которого можно научиться определять соционический тип окружающих нас людей. Его суть заключается в проведении соционического анализа художественных произведений с целью выработки практического навыка по определению социотипов личности.

Прежде всего, рассмотрим историю происхождения самого понятия «соционика».

Её истоки следует искать в теориях швейцарского психоаналитика Карла Густава Юнга. В своей лечебной практике он постоянно встречался с разительным фактом, что человек почти неспособен понять какую-нибудь иную точку зрения, кроме своей собственной, и признать за ней право на существование. В результате многолетней работы с пациентами, он пришёл к выводу, что основой для улаживания спора между различными пониманиями может послужить признание различных типов установки, однако, признание не только их наличия, но и того факта, что каждый человек до такой степени находится в

плону у своего типа, что оказывается неспособным к полному пониманию другой точки зрения. Всё это он изложил в своей работе «Психологические типы» [1].

Типология Юнга была немного видоизменена и доработана исследовательницей из Литвы, Аушрой Аугустинавичюте в 1970-х годах. Модифицированную ею типологию она назвала «соционикой», так как считала, что каждый из юнговских типов выполняет в обществе определённую социальную роль. Опираясь на работы Юнга и собственные практические наблюдения, Аушра более подробно описала психологические типы, построив их на четырёх парах признаков, описанных Юнгом:

Экстраверсия – Интроверсия
Логика – Этика
Интуиция – Сенсорика
Рациональность – Иррациональность

Предметом изучения соционики являются соционические типы и отношения между ними [2]. Согласно данной науке, всех людей можно разделить на 16 типов «информационного метаболизма» (ТИМов). Под «информационным метаболизмом» понимается то, как люди воспринимают, перерабатывают и выдают информацию во внешний мир. Автором данного термина является классик польской психиатрии Антоний Кемпински. Он изучал отклонения психики человека и обнаружил, что в ней происходит процесс, аналогичный органическому процессу, который весьма похож на обмен веществ. Нарушения в обмене веществ являются причиной неправильной работы всего организма, что в результате приводит к болезням тела. Кемпински отметил, что в психике происходит так называемый информационный круговорот, где недостаток или избыток некоторой информации может послужить причиной нарушения работы психики в целом [3].

Зная основы соционики, вы сможете выбрать наиболее подходящий для вас род деятельности, научитесь определять сильные и слабые стороны у себя и окружающих, поймёте, что можно, а что нельзя требовать и ожидать от людей с разным ТИМом, а также получите рекомендации по самосовершенствованию и улучшению взаимоотношений с окружающими.

Как показывает практика, соционика может найти применение в совершенно различных областях, где речь идёт о человеке как о личности и об отношениях между людьми.

Следует отметить, что процесс самопознания является весьма важным для каждого из нас. Знание своего ТИМа и выработка практического навыка по определению социотипов других людей помогут вам в разрешении многих жизненных конфликтов и приведут к самосовершенствованию и к взаимопониманию с близкими вам людьми.

Исследование образа литературного персонажа и системы отношений между персонажами может в немалой степени способствовать изучению проблем человеческих отношений, так как каждое литературное произведение создаёт некое подобие действительности.

Читая художественное произведение, мы оказываемся погружёнными в описываемое пространство, и таким образом у нас появляется возможность наблюдать какие-то особенности отношений между персонажами, осмыслить какие-то явления, понять все тонкости человеческой души на примере литературных героев.

Особенностью художественной литературы является тот факт, что, прочитав произведение, мы имеем дело с персонажем, чья жизнь (или какая-то часть его жизни) протекала под нашим пристальным наблюдением. Это позволяет сосредоточить наше внимание на его поведении в чрезвычайно разнообразных жизненных ситуациях. Личность литературного персонажа раскрывается постепенно, на протяжении всего произведения объёмно и целостно, тем самым позволяя нам проследить все особенности его характера. Поэтому имеет значение объём исследуемого произведения: чем оно объёмнее, тем достовернее тот вывод, к которому мы пришли.

Так же имеет значение и творческий потенциал автора. Только истинно талантливый писатель, обладающий мастерством тонкого психолога, способен создавать персонажей, наделённых качествами личности, присущих тому или иному социотипу и при этом ещё и моделировать присущие им интертипные отношения.

Отсюда следует, что в качестве материала для проведения соционического анализа весьма продуктивным является использование художественных произведений наиболее талантливых писателей.

Для того, чтобы выявить социотип персонажа, необходимо проследить его характер. Для этого следует проанализировать его наиболее, как вам кажется, значимые высказывания, высказывания о нём других персонажей, а также его поведение в различных жизненных ситуациях.

Автор любого произведения обычно предоставляет нам достаточно много разных сведений о своих персонажах. И несмотря на то, что эта информация чрезвычайно разнородна, и большая её часть нам кажется бесполезной, нам необходимо научиться интерпретировать каждое предложение.

Определение принадлежности персонажа к одному или другому полюсу дихотомий (дихотомия означает «рассечение на два») (экстравертность – интровертность, рациональность – иррациональность, логика – этика, сенсорика – интуиция) мы будем производить в произвольном порядке (как правило, именно так и происходит, когда мы пытаемся определить тип того или иного человека в действительности).

И даже в том случае, если в качестве объекта исследования нам достанется противоречивый образ, и сложится впечатление, что наш персонаж обладает признаками обеих функций любой из четырёх дихотомий в равной степени (например, автор наделяет персонажа свойствами как интроверта, так и экстраверта), это не должно нас смущать. Данная ситуация вполне естественна, так как в каждом типе, как отмечает Карл Густав Юнг в своей работе «Психологические типы», есть свойства обеих психических функций в любой из дихотомий, только в разной степени развития. Обычно та или иная функция перевешивает как в силе, так и в развитии [1]. И наша задача состоит в том, чтобы выяснить, какая именно психическая функция во всех четырёх дихотомиях доминирует. В результате проведённого анализа мы определим 4 функции психики исследуемого героя, что даёт нам возможность отнести его к одному из 16 типов личности.

У типов есть псевдонимы, которыми можно пользоваться на первом этапе, пока вы не освоите терминологию. Есть две системы псевдонимов: по известным представителям типа (Дон Кихот, Дюма, Робеспьер, Гюго, Жуков, Есенин, Максим Горький, Гамлет, Джек Лондон, Драйзер, Бальзак, Наполеон, Штирлиц, Достоевский, Габен, Гексли) – её предложила основатель соционики А. Аугустинавичюте, и по характерной черте данного типа (Искатель, Посредник, Аналитик, Жизнелюб, Маршал, Лирик, Инспектор, Наставник, Предприниматель, Хранитель, Критик, Политик, Администратор, Гуманист, Мастер, Советчик) – её предложил В. Гуленко, соционик из Киева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг, К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг. – АСТ, 2006. – 761 с.
2. Аугустинавичюте, А. Социон / А. Аугустинавичюте. – Чёрная белка, 2008. – 192 с.
3. Кемпински, А. Экзистенциальная психиатрия / А. Кемпински. – Совершенство, 1998. – 320 с.

Г.К. Семянькова (Віцебск, ВДУ імя П.М. Маішэрава)

ДАКЛАДНАСЦЬ У КАНТЭКСЦЕ МАСТАЦКАГА ТВОРУ

Дакладнасць – такая камунікатыўная якасць маўлення, якая прадугледжвае адпаведнасць яго сэнсавага боку (плану зместу) адлюстраванай рэчаіснасці і праўляецца ва ўменні знаходзіць адэкватнае слоўнае выражэнне паняцця. Такім чынам, дакладнасць уяўляе сабой умённе правільна адлюстроўваць рэчаіснасць і правільна выказаць думкі і афармляць іх пры дапамозе слоў [1, с. 134].

Дакладнасць у першую чаргу залежыць ад правільнасці словаўжывання, ад выбару слова, якое найбольш адпавядае названаму ім прадмету ці з’яве, зместу выказвання і яго мэце. Пры выбары слова неабходна ўлічваць яго семантыку, стылістычную прыналежнасць, сферу ўжывання.

Так, напрыклад, назойнік *рэзюмэ* ў літаратурнай мове мае значэнне ‘кароткі вывад са сказанага, напісанага’, таму ўжыванне гэтага назойніка будзе да месца ў кантэксце *рэзюмэ аўтарэферата, даклада, артыкула*. Часам у маўленні названая лексема выкарыстоўваецца для абазначэння вынікаў дзеянняў, мерапрыемстваў, падзей: *рэзюмэ чэмпіяната, турніра, спаборніцтваў* (правільна: *вынікі чэмпіяната, турніра, спаборніцтваў*).

Як слухна заўважае М.В. Абабурка, рускім дзеясловам *открывать* і *закрывать* у беларускай мове адпавядаюць розныя лексемы: *адчыняць – зачыняць* (вароты, дзверы), *расплюшчыць – заплюшчыць* (вочы), *адкаркоўваць – закаркоўваць* (бутэльку), *расканвертаваць – заканвертаваць* (пісьмо), *разгортаваць – загортаваць, згортаваць* (кнігу, парасон, сшытак) [2, с. 25]. Адценні значэнняў кожнага са слоў уплываюць на спалучальнасць лексем, таму веданне гэтых асаблівасцяў дазваляе зрабіць маўленне дакладным і разнастайным.

Цяжкасці ўзнікаюць пры выбары слова з групы сінанімічных або паранімічных адзінак: *Конь залытаў губамі і пачаў чухаць старому спіну* (правільна *заварушыў губамі*); *Уранку старэйшага лейтэнанта выклікалі ў штаб брыгады* (правільна *старшага лейтэнанта*); *Я ўчора страціла ключ ад кватэры* (правільна *згубіла ключ*).

М.В. Абабурка таксама звяртае ўвагу на выпадкі неразмежавання значэнняў амонімаў і паранімаў людзьмі, што не клапацяцца пра культуру свайго маўлення [2, с. 26], таму з іх вуснаў можна пачуць *выразаць апендыцыт* (правільна *выразаць апендыкс*), *кампасіраваць талон* (правільна *кампасіраваць та-*

лон), *скампраментаваць кагосьці* (правільна *скампраметаваць кагосьці*), *асабовы погляд*, *уклад* (правільна *асабісты погляд*, *уклад*).

Сугучнасць паранімаў выкарыстоўваецца для стварэння стылістычнага эфекту, служыць сродкам гумару і сатыры. Паранімія пакладзена ў аснову своеасаблівага стылістычнага прыёму ў мастацкім творы – *паранамазіі*, сутнасць якога ў наўмысным збліжэнні сугучных слоў.

Паранамазія выкарыстоўваецца для стварэння гукавых эфектаў у паэтычных творах: *Стары плытагон, веснаходам асмужаны*, / *Вяжаш плыты гнуткай віцінай Віцьбы*, / *Апошнюю дзеліш з сябрамі асьмушкі* – / *Дымкам самакрутак да Рыгі віцца* (Р. Барадулін), скурагаворках: *Паўка пакаваў пакупкі пакупнікам у папункі*; *Жвавы вожык жыва жуку пашыў кажух*. Для большай выразнасці выказання, стварэння каламбураў і камічных эфектаў лексічныя значэнні такіх слоў супастаўляюцца ці супрацьпастаўляюцца: *Хто ўладарыць, той і ўдарыць* (П. Панчанка); *Людзі трымаюць ордэр так, як трымаюць ордэн* (А. Вярцінскі).

Даволі пашыраны гэты прыём у загалюках фельетонаў і публіцыстычных артыкулаў: «*У гармоніі з гармонікам*», «*Ён быў паэт апальны ці апалены?..*», «*Фермы і фірмы*», «*Камбінатар з камбіната*», «*Рэформа будзе, калі будуць рэфарматы*», «*Журавіны ў Журавінцы*».

Дакладнасць маўлення прадугледжвае пэўныя патрабаванні да спецыяльнай лексікі. Так, тэрміны павінны быць адназначнымі ў межах дадзенай тэрмінасістэмы, сціслымі, нейтральнымі з эмацыйна-экспрэсіўнага пункту погляду, мець дакладны змест. Аднак пералічаныя патрабаванні захоўваюцца не заўсёды, гэта абцяжарвае зносіны ў навуцы, тэхніцы, упраўленні. Нават у лінгвістыцы сустракаюцца тэрміны-сінонімы: *мнагазначнасць – полісемія*, *палаталізацыя – памякчэнне*, *дрыжачы – вібрант*. Выкарыстанне такіх тэрмінаў патрабуе асаблівай увагі. Мнагазначныя тэрміны прыходзіцца ўжываць у такім слоўным кантэксце, які дазваляе выявіць іх дакладны змест, што часам прыводзіць да слоўнага лішку, да паралельнага выкарыстання тэрмінаў-сінонімаў: *палаталізаваныя (мяккія) зычныя*.

Замена тэрміна адпаведнай абрэвіятурай не павінна выклікаць цяжкасці пры ўспрыманні і расшыфроўцы яе, і тым больш – непатрэбных асацыяцый. Разгледзім вытрымку з аб'явы, змешчанай на дзвярах паліклінікі (значыць, тэкст разлічаны на масавага чытача): «*19 июня 2008 года с 10.00 до 17.00 Всеобластная акция: “НОРМАЛЬНОЕ АД – ЗДОРОВЬЕ НАЦИИ”*». *Если хотите измерить свое АД, приходите по адресу...*». Шчыра кажучы, аднаго прачытання аб'явы было недастаткова, каб зразумець, што размова ідзе пра артэрыяльны ціск, а не пра пекла. Прычына неразумення – запіс тэрміна абрэвіятурай, а назвы акцыі – вялікімі літарамі.

Вузкаспецыяльныя тэрміны, ужытыя па-за сферай, для якой яны характэрны, абавязкова патрабуюць тлумачэння: калі тэрміны не зразумелыя адрасату, яны не выконваюць інфарматыўную функцыю і перашкаджаюць ўспрыняццю і разуменню тэксту, а значыць, пазбаўляюць тэкст даступнасці.

Асаблівай увагі падчас выкарыстання патрабуюць інтэрферэмы – словы, якія ў розных мовах часткова ці поўнасцю супадаюць па гучанні, але адрозніваюцца па значэнні: рус. *диван* = бел. канапа, бел. *дыван* = рус. ковёр; рус. *мех* = бел. футра, бел. *мех* = рус. мешок.

Памылкі назіраем у наступных сказах з перыядычнага друку:

Гэтыя некалькі часоў [трэба гадзін] на дарозе сталі самымі страшнымі ў яго жыцці.

Абнадзейвае, што ўлада ўпершыню загаварыла, па сутнасці, тым жа языком [трэба мовай], якім мы гаворым. Руская лексема *язык* мае больш шырокае значэнне, чым беларуская: яна адпавядае беларускім *язык* і *мова*.

*Заробленыя ў дзень рэспубліканскага суботніка сродкі ў добраахвотным парадку пералічваюцца на асобны рахунак райвыканкама, як гаворыцца, на **благія** [трэба добрыя, карысныя, патрэбныя] справы.* У беларускай мове прыметнік *благі* мае наступныя значэнні: 1. які не мае станоўчых якасцей (благая зямля); 2. які не адпавядае патрабаванням маралі, дрэнны ў маральных адносінах (благая кампанія); 3. нездаровы, худы, хваравіты (благі з твару); 4. непрыемны для іншых (благія манеры); 5. які не абячае нічога добрага (благія сны); 6. які выклікае агіду, гадкі (благія словы). Як бачым, усе шэсць значэнняў заключаюць адмоўную характарыстыку. З кантэксту ж бачна, што словазлучэнне *на благія справы* мае станоўчае значэнне.

Дакладнасць маўлення патрабуе не толькі ведання значэння слоў, але і ўмення ўлічваць іх спалучальнасць – здольнасць уступаць у кантэкст з іншымі словамі. Несвабодная спалучальнасць абмяжоўвае кантэкст слова, патрабуе побач з ім толькі асобных слоў: дзеяслоў *адкаркаваць* кіруе выключна словамі *бутэлька*, *бочка*; дзеяслоў *расплюшчыць* – назоўнікам *вочы* і г. д. Адною з распаўсюджаных памылак з'яўляецца парушэнне нормаў лексічнай спалучальнасці, што вядзе да недакладнасці маўлення: *дасягнутыя недахопы* (лексэма *недахопы* не спалучаецца са словам *дасягнутыя*), *паменшыць узровень* (трэба *знізіць узровень*), *заныць першынтство* (трэба *заваяваць першынтство*). Частка такіх памылак дапускаецца ў выніку кантамінацыі – змешвання двух блізкіх па семантыцы словазлучэнняў.

Стылістычная спалучальнасць звязана са стылістычнай афарбоўкай моўных сродкаў. Так, стылістычна афарбаваныя адзінкі свабодна спалучаюцца са словамі з такой жа афарбоўкай. І наадварот, стылістычна

нейтральныя словы свабодна спалучаюцца толькі з нейтральнымі. У сказе *Дзяржаўнай праграмай праду-гледжаны дадатковы выпуск садавінава-ягадных натуральных вінаў, моцных вінаў палепшанай якасці, якія выцясяць танныя віны нізкіх гатункаў, так званае чарніла, барматуху* словы маюць кніжную ці стылістычна нейтральную афарбоўку, таму лексемы *чарніла* і *барматуха* праз сваю зніжаную стылістычную канатацыю выбіваюцца з кантэксту кніжнай лексікі. У сувязі з гэтым іх выкарыстанне бачыцца нам немэтазгодным, недарэчным, тым больш што ніякай новай інфармацыі яны не нясуць, а толькі з'яўляюцца стылістычнымі сінонімамі да выразу *танныя віны нізкіх гатункаў*.

Такім чынам, прычынамі недакладнасці, двухсэнсоўнасці, незразумеласці выказвання з'яўляюцца: 1) ужыванне слоў у неўласцівым для літаратурнай мовы значэнні; 2) няўмелае выкарыстанне сінонімаў, паронімаў, тэрмінаў, мнагазначных слоў, амонімаў; 3) міжмоўная лексіка-семантычная інтэрферэнцыя ва ўмовах білінгвізму; 4) парушэнне нормаў лексічнай, граматычнай і стылістычнай спалучальнасці слоў; 5) слоўная збыткоўнасць; 6) слоўная недастатковасць.

Хуткае і дакладнае ўспрыманне маўлення абцяжарваецца таксама наступнымі недахопамі ў яго структуры: 1) нанізванне склонаў; 2) парушэнне парадку слоў у сказе: *Патрабуецца на пастаянную работу супрацоўнік для аддзела, які мае вышэйшую адукацыю*; 3) вялікая колькасць пачочных і аднародных членаў сказа, адасобленых канструкцый, дадзеных частак, што робіць сказ надзвычай цяжкім для ўспрыняцця: ... *Толькі ў ціхіх ночы пад раніцу, калі ападала раса і туман засцілаў усё на свеце, аж не было відаць платоў за хатамі і высокага, як дастаць рукой, гарбатага, што мядзведзь, сланечніку ў гародчыку, рабілася свежа і сыра*.

У розных стылях патрабаванні да ступені праяўлення дакладнасці неаднолькавыя. З усіх стыляў найменшая дакладнасць уласціва размоўнаму стылю, асноўнай формай рэалізацыі якога з'яўляецца вусная мова. Умовы вусных зносін (найперш непадрыхтаванасць, экспромтнасць) прыводзяць да таго, што ў гэтым стылі часта дапускаюцца недакладнасці. Аднак непасрэдны характар зносін дазваляе іх удакладніць (суразмоўца задае ўдакладняльнае пытанне ці сам аўтар заўважае дапушчаны недахоп і выпраўляецца). Узаемаразуменню дапамагаюць таксама жэсты, міміка, рухі.

Пісьмовае ж маўленне пазбаўлена такіх магчымасцей, таму яно павінна быць зразумелым і дакладным. Вось чаму да тэкстаў кніжных стыляў, якія рэалізуюцца пераважна ў пісьмовай форме, прад'яўляюцца больш жорсткія патрабаванні адносна дакладнасці.

У афіцыйна-справавым стылі недапушчальныя двухсэнсоўнасць, суб'ектыўзм і іншыя праявы недакладнасці, бо яны звязаны з парушэннем функцыі рэгулявання прававых зносін.

У навуковым стылі асаблівыя патрабаванні прад'яўляюцца да дакладнасці паняццяў, тэрмінаў, фармулёвак, апісання эксперыментаў і іх вынікаў. Захаванне гэтых умоў і забяспечвае выніковасць навуковых зносін.

У публіцыстычным і мастацкім стылях дакладнасць уяўляе даволі складаную з'яву, звязаную з неабходнасцю не толькі правільна выказаць думку, але і ўздзейнічаць на пачуцці адрасата. Дакладнасць тут вызначаецца найперш адпаведнасцю слова вобразнаму зместу. Таму нярэдка назіраецца пашырэнне межаў лексічнай спалучальнасці: *Туды, у казку на Раство, дзе снегу шэпт і елак харакство, дзе парасон нябёсаў дакрануўся да зямлі – і зоры пакаціліся на свеце* (А. Багамолава).

Мастацкае маўленне своеасаблівае, бо ў ім прадметная і паняццёвая дакладнасць грунтуецца на вобразнай дакладнасці, якая часцей за ўсё будзеца на рэчыўным (рэальным), словаўтваральным і эстэтычным значэннях слова [2, с. 23].

Парушэнне прадметнай дакладнасці ў мастацкім стылі тлумачыцца тым, што мастацкі твор не з'яўляецца люстраным адбіткам рэальнасці. Аднак кожны сапраўдны мастак слова імкнецца як мага больш дакладна паказаць рэальнасць, сведчаннем чаго з'яўляюцца розныя рэдакцыі аднаго і таго ж твора. Параўнаем, напрыклад, два варыянты сказаў з камедыі Янкі Купалы «Паўлінка»: *Ён-то нічога, але тата – дык жыўцом бы яго спаліў*. – *Ён-то нічога, але тата – дык жыўцом бы яго з'еў*.

Такім чынам, дакладнасць мастацкага стылю ствараецца рэалізацыяй у слове задумы аўтара, а таксама адпаведнасцю слова не толькі прадмету ці з'яве, што апісваюцца, але і ідэйна-эстэтычнай ацэнцы прадмета.

ЛІТАРАТУРА

1. Плещенко, Т.П. Стилистика и культура речи: учеб. пособие / Т.П. Плещенко, Н.В. Федотова, Р.Г. Чет; под ред. П.П. Шубы. – Мн.: ТетраСистемс, 2001. – 544 с.
2. Абабурка, М.В. Культура беларускай мовы / М.В. Абабурка. – Мн.: Выш. шк., 1994. – 122 с.

Н.М. Шахназарян (Минск, БГУ)

**ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ И ОБЪЕКТИВНОСТЬ В ОСВЕЩЕНИИ
АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА В УЧЕБНЫХ ПОСОБИЯХ
ПО ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ
(ТВОРЧЕСТВО Р. САУТИ)**

Концепция учебных пособий по гуманитарным дисциплинам, в частности, по зарубежной литературе, связана с факторами как объективно-научного (степень изученности фактического материала), но и тенденциозно-идеологического (ангажированность) характера. Второй фактор часто приводит к искажению научного анализа закономерностей литературного процесса, преодолеть которое оказывается возможным только благодаря непредвзятому историко-литературному подходу к изучению творческого наследия автора.

Наиболее продуктивные и грамотные учебные пособия создаются исследователями творчества писателей, о которых пишут, преподавателями, работающими с оригинальными первоисточниками. Такой подход способствует развитию, расширению, обогащению учебного материала со стороны новизны концепций, персоналий, текстов. Просто квалифицированные компиляторы материалов из уже существующих учебников, напротив, механически повторяют чужие, подчас ошибочные факты и тенденциозные оценки. В качестве примера неувядаемого по своей безупречной научной точности, полноте материала, глубине социально-исторического и философско-эстетического контекста в освещении литературы можно привести учебник М.П. Алексеева «Средневековая литература Англии и Шотландии», переиздаваемый до сих пор. В то же время «История английской литературы» авторитетного советского шекспироведа А.А. Аникста (1956) по всей вероятности, в силу названных причин останется в прошлом.

Необходимо различать такие жанры учебных пособий, как «курсы лекций», «учебно-методические пособия», «комментированные антологии» и фундаментальные типовые учебники, с научной точностью, составом персоналий, концепцией и логикой раскрытия закономерностей литературного процесса которых должны быть связаны типовые программы дисциплины, имеющие универсальный характер влияния на образовательный стандарт. История литературы – научное исследование – учебник – типовая программа – образовательный стандарт: именно такова последовательность звеньев в развитии специальности «литературоведение», а не наоборот.

«Жертвами» тенденциозного подхода в разное время становились определенные авторы и целые направления в зарубежной литературе. Некоторые из них спустя время были реабилитированы и даже возведены в степень культовых явлений. Однако некоторые авторы так и остались с прежними этикетками, несправедливо обойденными вниманием авторов учебников.

Одними из таких авторов являлись в течение долгого времени т. н. «поэты-озерники» (У. Вордсворт, С.Т. Колридж, Р. Саути), которых долгое время в советских учебниках называли «реакционными» романтиками в противоположность романтикам «революционным» (Д.Г. Байрон, П.Б. Шелли). С 1980–1990-х годов XX века поэзия Вордсворта и Колриджа начала находить должное внимание в диссертациях, отдельных главах новых учебных пособий, однако Саути по-прежнему был изолирован по тем же идеологическим причинам (как официальный поэт-лауреат Британской империи, автор оскорбительного пасквиля на Байрона и Шелли, отдельной главы в учебнике он не заслуживал). Исключение составляют труды петербургских литературоведов: диссертация об эпистолярном наследии Саути А. Роговой [1], полноценная глава в учебнике «История зарубежной литературы XIX века. Англия» под ред. Л.В. Сидорченко и И.И. Буровой (2004) [2].

Роберт Саути (Robert Southy, 1774–1843) сыграл заметную роль в истории английской литературы первой половины XIX века как поэт, историк, литературный критик, общественный деятель. Литературная активность Саути феноменальна: собрание всех его сочинений насчитывало 109 томов.

Колридж в III-й главе «Литературной биографии» (1817) уточняет нелепые обстоятельства возникновения понятия «озерная школа», связанные с основателем журнала «Эдинбургское обозрение» Френсисом Джеффри (1773–1850), назвавшим Вордсворта, Колриджа и Саути «школой хныкающих ипохондриков, которая нашла себе приют на Озерах» [3]. В поэзии Саути Колридж находит «насыщенность чувств, глубину наблюдений, непреходящий блеск, неизменное благородство языка и ритма», «полет воображения» и глубину мысли. «Ему нет равного ни в области изучения истории, ни в области знания библиографии», ни в эссеистике, сочетающей оригинальность мысли и ясный стиль – «классический и живой, правду и фантазию, остроумие и мудрость, образованность и жизнелюбие» [3]. Находя в Саути образец высоких нравственных качеств литератора и человека, Колридж отмечает широту жанрового диапазона его поэзии: политическая песня, баллада, пасторальная идиллия, лирическая поэма, историческая поэма и др., стилевые новации, новизну технических приемов в области языка и ритма, композиции, единства целого и части.

В 1804 г. Саути поселился в Кемберленде, где оставался до конца своей жизни. Из скептика и республиканца он превращается в ортодоксально верующего христианина и верного сторонника английской церкви и государства, что находит отражение в многочисленных публикациях на страницах «Квотерли Ревью» (Quarterly Review). В 1813 г. он получает звание поэта-лауреата, а в 1835 г. ежегодную пенсию от правительства. Последние 4 года жизни поэта были омрачены тяжелым умственным заболеванием. Возможно, таким образом сказался невероятно интенсивный и напряженный труд Саути на протяжении нескольких десятилетий.

В большей мере на современников Саути оказал влияние как мастер жанра литературной баллады (их переводил В. А. Жуковский: «готические» баллады «Варвик», «Ательстан»), а также исторической поэмы (фрагмент поэмы «Мэдок» (1799) перевел А.С. Пушкин). Его перу принадлежат поэмы «Жанна д'Арк» (1793), «Уот Тайлер» (1794), «Падение Робеспьера» (1795), «Талаба-разрушитель» (1801), «Мэдок» (1799), «Родерик, последний из готов: трагическая поэма» (1809–1814), «Проклятие Кехамы» (1810), «Видение Суда» (1821) и большое количество лирических стихотворений, разнообразных по тематике, жанровой форме и языку.

Поэма «Талаба-разрушитель» относится к числу несомненных вершин поэтического искусства Саути. Яркий язык, красочные метафоры и сравнения, выразительный мелодический и ритмический рисунок строф, изобилие невероятных приключений в духе арабских сказок из «Тысячи и одной ночи», возвышенный интонационный строй поэмы оставляют сильное впечатление и отражают истинно романтический характер поэтической фантазии. Поэма из 12 книг написана нерифмованным разностопным стихом, свобода и разнообразие которого, по мнению автора, наиболее соответствуют рассказанной истории. Ее отличает глубина философско-религиозной проблематики (основание монотеистического ислама на смену языческому зороастризму), синтетическая жанровая природа лирико-драматического эпического повествования. В первой книге Саути создает трагический образ матери Талабы – Зейнаб, на глазах которой (параллель с образом троянской царицы Гекубы из «Гамлета» Шекспира) убиты ее дети и супруг Годейра. Маленький Талаба произносит бунтарские речи, несущие в себе зерно сомнения во всеблагой воле Создателя, позволившего произойти убийству невинных людей. В финале первой книги в ответ на просьбу Талабы уйти вслед за родными в мир иной ангел смерти Азраэль отвечает отказом, объясняя высокое предназначение его земной жизни. Герой отправляется в предначертанный путь. Интересен его философский диалог с мудрецом Лобабой о сущности вещей. Согласно дуализму зороастризма сущее имеет двойственную природу, ведущую как к добру, так и злу (в качестве примера Лобаба приводит созидательное и разрушительное применение огня), и потому нравственная природа в вещах как таковых отсутствует («Ничто не является добром или злом, / Все зависит от способа применения» // *That nothing is good or evil, / But only in its use*). Талаба же верит, что все достоинства человека имеют божественное происхождение, исконное и неизгладимое. В пятой книге герой попадает в Багдад – «город своих исканий», в котором узнает, что талисманом является вера, а не предмет поклонения (The Talisman is Faith). Глава предваряется эпиграфом о «прекрасном рае, полном ароматных цветов» из поэмы Э. Спенсера «Руины времени». В седьмой главе вместе с Онейзой, будущей супругой, он попадает к своему врагу – Алодину. На смену разрушенному Талабой греховному раю Алодина приходит светлое царство истинного рая – мира добра и справедливости. Талабу славят как героя, венчают диадемой, золотой цепью и возводят на королевский престол. Торжественной картиной свадьбы завершается триумф героя. Но финальные строчки кульминационной седьмой книги поэмы предвещают беду: является Азраэль – ангел смерти. Онейза погибает, горе Талабы беспредельно, и утешение он находит в помощи людям, нуждающимся в его защите. В финале, исполнив свое предназначение, Талаба вступает во врага небесного рая, где его приветствует прекрасная Онейза.

Одной из своих лучших поэм сам Саути считал «Мэдока», главного героя которой надеялся видеть в одном ряду с Ринальдо из «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Целью Саути была не претензия на оригинальность или выполнение некоего авторского каприза, а желание классической цельности, восходящей к истоку европейской эпической традиции – античным поэмам Гомера. Во вступлении к поэме Саути определяет свои поэтические принципы в духе кельтской триады: «Три вещи следует избегать в поэзии: фривольности, ограниченности и напыщенности. Три вещи превосходны в поэзии: простота языка, ясность предмета, прозрачность намерения. Три чистейших качества поэзии: подлинная правда, чистый язык, ясная манера. Три вещи необходимы поэзии: эрудиция, одухотворенность, естественность». «Мэдок» написан белым стихом. Поэма имела успех, что отражает ее скорое издание в Америке, с которой связан курьезный случай. Некий автор, сочинил в 1815 г. памфлет на Саути с обвинением в «попытке принизить честь Америки и репутацию Колумба», предлагая образ некоего уэльского принца Мэдока как первооткрывателя «Нового Мира». Поэме Саути посвятила в 1807 г. свое стихотворение «Написанное по прочтении белых стихов поэмы «Мэдок» замечательная поэтесса из Личфилда Энн Сьюард, которое связало их тесной дружбой на протяжении всей жизни. Саути отличался талантом верной и преданной дружбы, отраженной в его эпистолярном наследии. Так, поэма «Родерик, последний из

готов: трагическая поэма» посвящена Чарльзу Бедфорду в память о долгой и преданной дружбе. Эпиграф к поэме взят из Вордсворта: «Подобно Луне, восходящей в закатных лучах Солнца... восходит сила в чистой душе человека; так и Справедливость набирает мощь и прославляет себя: так зажигается спокойный, прекрасный и молчаливый пламень...». Поэма Саути была названа в «Эдинбургском Ревью» «блестящей эпической поэмой века». Сюжет поэмы связан с историей вестготов за несколько лет до их падения. Рифмованный разностопный стих в поэме наполнен экзотической напряженностью античных хором и страстных монологов трагических героев Софокла.

Объясняя сюжетную основу своих поэм, Саути в предисловии к изданию собственных писем к Чарльзу Батлеру, указывает на тот факт, что еще в школьные годы намеревался представить наиболее примечательные виды мифологии, какие когда-либо существовали в истории человечества, в качестве основы для повествовательных поэм («narrative poem»). В поэме «Галаба-разрушитель» присутствует колорит арабских сказок, излучающий не только «моральный свет Корана» эпохи пророка Мухаммеда, но и «дух восточного деспотизма». «Мэдок» представляет силу «самой замечательной религии Нового Света» – христианства, тогда как в поэме «Восстание Кехамы» Саути решил отразить мифы индийской религиозно-философской системы, при этом избегая «восточного стиля» в языке, обратившись к классикам античной и европейской эпической поэмы. Саути считал индуизм «наиболее фальшивой религией», наполненной «страшными» сюжетами и «фатальными» исходами, однако отмечал в ней поразительную особенность – независимость ценности веры от качеств личности, ее представляющей. В результате, «наихудшие люди, руководимые наихудшими желаниями, обладают возможностью воспользоваться силой, которая сделает их сопричастными самим Высшим богам». Саути не находил ничего поэтического или хотя бы живописного в персонажах брахмианской мифологии. Значение многоруких и многоголовых фигур, по его мнению, имеет буквальный характер: персонификация всевластия или всеведения.

Среди экзотических стран, к которым Саути постоянно проявлял интерес, прекрасно ориентируясь в истории, нравах и культурных традициях народа, были испано-язычные колонии в Южной Америке, а также сама Португалия (лиро-эпическая поэма «Сказание о Парагвае», 1825).

Лирическое наследие Саути отличает разнообразие тематики и жанровых форм (эклоги, эпистолы, надписи (эпитафии), посвящения, гимны, оды, сонеты, экспромты).

В цикл лирических стихотворений Саути поместил посвящения на разные темы: от исторической до морально-нравственной. Одним из первых среди английских поэтов он посвящает значительное количество произведений судьбам американских индейцев. «Песни об американских индейцах» (1799) предвосхищают знаменитый цикл об индейцах («Песнь о Гайавате») американского поэта Генри Лонгфелло.

Фрагменты размышлений по разным поводам, будь то взволновавшее событие из современной истории или произведения искусства, Саути объединил в цикл под названием «Случайные заметки» (Occasional Pieces, 1795–1828). Характерный для романтиков мотив воспоминаний, приобретающих силу реальности, в центре стихотворения «Ретроспектива» (The retrospective, 1794). Свои поэтические принципы поэт сформулировал в «Гимне Пенатам» (Hymn to the Penates, 1796), подражая «Посланию Пенатам» Горация.

Девять «английских эклог» (1799–1803) не имели аналога в английской поэзии, поскольку жанр эклоги в большей мере был распространен в Германии. Их нельзя считать имитациями, поскольку Саути не только не владел немецким языком, но и не был знаком с переводами немецких образцов на английский язык. Кроме того, для Саути немыслима имитация имен и сюжетов в принципе, поскольку это, по его мнению, обращает жанр эклоги в жанр бурлеска. Эклоги Саути имеют диалоговую структуру по образцу античного канона. Однако в отличие от него, местом действия является не идиллический природный ландшафт, а готический замок, руины старинного дома в духе готического романтического топоса. Героями соответственно являются исключительные, загадочные фигуры: странник и старик в «Старом доме» (The Old Mansion-House), странник и горожанин в «Похоронах олдермена» (The Alderman's Funeral), женщина и путешественник в эклогах «Мать моряка» (The Sailor's Mother) и «Венчание» (The Wedding).

В шуточной инсталляции об Оксфорде (1793), с которым связана студенческая пора поэта, Саути удается установить равновесие между атмосферой смешного и серьезного. Он продолжает традиции сентименталистов и, в частности, Т. Грея, но с другой стороны иронизирует над штампами сентименталистской образности (например, «Он поет как жаворонок, просыпаясь на рассвете, / А с наступлением вечера заливается соловьем («соловьезирует»)» // *He sings like a lark when at morn he arises, / And when evening comes he nightingalizes*).

Саути отзывался на актуальные события современности, коллизии общественной действительности, имеющие историческое значение, размышляя о смысле земного бытия, о достоинствах и пороках человека, о незыблемых нравственных ценностях. Задачи посвящений (inscriptions) обозначены в эпиграфе, исполненном в манере валлийских триад: «Три универсальных качества в Поэзии: стремление к благородству и добру, память о значительных явлениях и увековечивание переживаний». В первом же посвящении (1796) Саути размышляет о патриотизме как о созидательной основе народа и призывает помнить

своих героев, положивших жизнь во славу родины («Путник! / ... / Помни наших прославленных соотечественников, / И гони от себя недобрые и недостойные думы» // *Traveller! / ... / Remember these, our famous countrymen / And quell all angry and injurious thoughts*). Посвящения Саути полны характерных для романтиков мотивов и философских размышлений. Тема разлада между человеком и природой, бездушием города и поэтической одухотворенностью сельской местности звучит в «Пещере, возвышающейся над рекой Авон» (*For a Cavern That Overlooks the River Avon, 1796*). Приглашая войти в пещеру, поэт предлагает войти в мир возвышенных чувств и поэтических устремлений («Музы любят / Это место; верь Поэту, который ощущает их присутствие здесь. / ... / Здесь можно почувствовать / Как хороша, как добра Природа!» // *The Muses love / This spot; believe a Poet who hath felt / Their visitation here. / ... Here thou may'st feel / How good, how lovely, Nature*).

Христианский мотив единой жизни человеческого духа, держащего ответ перед создателем, являющим себя в мягком дуновении ветра (библейская аллюзия), и созидающего свою будущность за краем земного бытия, пронизывает стихотворение (*For a Tablet at Silbury-Hill, 1796*): «Иди, Странник, и помни, алтарь твоих земных доблестных дел / Незримо, неслышно, незаметно для человечества / Оживет в вечной летописи Небес» // *Go, Traveller, and remember when the pomp / Of earthly Glory fades, that one good deed, / Unseen, unheard, unnoted by mankind, / Lives in the eternal register of Heaven*.

Оды Саути по своей поэтической форме и композиции имеют значительные черты сходства с новаторскими открытиями в искусстве романтической оды у Колриджа. Так, «Триумфальная песнь» (*Carmen Triumphale*) Саути состоит из 18 строф с различным количеством (от 11 до 23) разностопных строк (от 6 до 12 слогов) и звучит как могучая симфония, напоминающая оды Колриджа «Франция», «Ода уходящему году». Саути посвящает свою оду осмыслению и прославлению 1814 г. как конца тиранической эпохи Наполеона, свергнутого героическими усилиями русского народа и антинаполеоновской коалицией европейских стран. Ода насыщена восторженными восклицаниями во славу Бога, Человечества и Англии, наиболее решительно с самого начала прихода Наполеона к власти еще в роли консула, на протяжении почти двадцати лет, оказывавшая ему сопротивление.

Тема русского героизма в годы Отечественной войны 1812 года – особая тема в поэзии Саути, создавшего посредством поэтического слова настоящую галерею прославленных генералов. Так, в 1813 г. появляется сатирическая песня «Марш на Москву» (*The March to Moscow*), в которой Саути остроумно и насмешливо противопоставляет контрастные состояния французской армии в начале («летняя экскурсия в Москву» «четырёх тысяч мужчин») и в конце нашествия на Москву, разбитого об отвагу и храбрость русских воинов («Слишком холодно было ему на дороге, / Слишком жарко в Москве»). Саути создает оригинально подбирает английский глагольный аналог к корню каждой фамилии героев.

And Platoff he play'd them off,
And Shouvaloff he shovell'd them off,
And Markoff he mark'd them off,
And Krosnoff he cross'd them off,
And Tuchkoff he touch'd them off...

Обличительные обращения к Наполеону звучат и в «Оде, написанной во время торговли с Буонапартом в январе 1814» (*Ode, written during the negotiations with Buonaparte, in January, 1814*). Завершение данной темы можно найти в поэме «Паломничество поэта в Ватерлоо» (*The Poet's Pilgrimage to Waterloo*). Во введении к поэме (проем), объясняя задачу и композицию своего произведения, Саути подчеркивает свою приверженность принципам «естественной религии и нравственного закона» христианского философа, для которого конец империи Наполеона означает «крах материалистической философии – направляющей силы французских политиков – от Мирабо до Буонапарта». Саути избирает шестистрочную рифмованную строфу (авасс), характерную для мелодического стиха Э. Спенсера, имя которого Саути упоминает во введении, подчеркивая свое стремление к образцовому искусству своего любимого поэта: «Освободи мой дух, как горный ветер, / Что творит симфонию в сей одинокий час. / Не цветистую песнь триумфа вознеси, / Но воспой в бесценных строках славу моей страны».

Будучи официальным поэтом Англии Саути продолжает оставаться врагом тирании и деспотизма, сохраняет верность идеалам справедливости и человечности, призывая английское правительство обратиться к разуму властей по отношению к Америке, провозгласившей независимость от британской метрополии. Саути проявляет поразительный провидческий дар, убеждая власти в сохранении несокрушимого единства всех колоний «королевы морей» Англии благодаря английскому языку, тогда как со временем они непременно обретут независимость по причине исторической обреченности всех империй. Во время подготовки в 1814 г. отправки к берегам Северной Америки британских кораблей, Саути взывает к разуму властей: «Королева Морей! Обуздай себя; / ... / Ведь, пройдя сквозь года, / Несмотря на то, что пронесутся столетия и тысячелетия / ... / Твой язык и твой дух не утратят себя» // *Queen of the Seas!*

Enlarge thyself / ... / For in the years to come, / Though centuries or milleniums intervene, / ... / Thy language, and thy spirit shall be found.

В то же время Саути исключал возможность выявления существенных пороков в политике, экономике или культурном развитии современной Англии, обращая к официальным властям очевидные панегирики. К числу несомненно одиозных произведений подобного толка относится пресловутая поэма «Видение Суда» (*A Vision of Judgement*), посвященная его высочеству королю Великобритании с хвалебной оценкой «георгианского века» как вершины в развитии славной истории государства. В каждой из озаглавленных частей аллегорической поэмы-панегирика предстает ансамблевый портрет великих мужей Англии в исторической перспективе от периода основания королевства до современности. Присутствие библейских и античных аллюзий в представленных картинах напоминает знаменитые фрески делла Сеньятуры Рафаэля со сценами Афинской школы философов, пантеона великих поэтов, в центре которых располагается Апполон, а по обе стороны от него Данте Алигьери и Анжело Полициано, разделенные в реальном времени двумя столетиями. Так, в восьмой строфе «Государи» (*Sovereigns*) назван король Альфред, а в 9 строфе «Патриархи славы» (*The Elder Worthies*) «отец» национальной литературы Джеффри Чосер – в одном ряду с Ньютоном и Беркли. Современники поэта перечислены в 10 строфе (*The Worthies of the Georgian Age*). Отворяются врата небесной славы и взору поэта являются выдающиеся художники, поэты, философы, политики. Это Джошуа Рейнольдс – «с которого берет начало школа искусств, равная по блеску итальянцам» (*Reynolds, with whom began that school of art which has equal'd / Richest Italy's work...*), Хогарт, Эдмунд Берк, Уильям Каупер, адмирал Нельсон, обретший «королевство мира» (*Kingdom of peace*), несмотря на свое участие в войнах. Поэтическим достоинством поэмы, привлекшее внимание литературных критиков, является оригинальное освоение античного гекзаметра, предложенное Саути. В предисловии к поэме Саути объясняет свою концепцию английского гекзаметра, исходя из принципа согласования формы и содержания поэтического произведения, а также особенностей английского языка. Он предлагает «имитацию античного гекзаметра» с небольшими отступлениями: из 6 стоп каждой строки последовательность последних двух неизменная – сначала дактиль, а затем трохей, в первых же 4-х возможна свободная последовательность дактилических и трохейческих стоп на вкус автора. Дактилю идеально соответствует фамилия Веллингтона: первый слог долгий, второй и третий – краткие (*Wellington*). А трохею соответствует фамилия Нельсон (первый слог – долгий, второй – краткий). Поскольку для английского языка многосложные слова не столь характерны, как для немецкого, то затруднительно применять постоянную цезуру без потери плавности стиха. Саути не считает, что гекзаметр лучше наиболее органичного для английской эпической и драматургической традиции белого стиха (10-сложного ямбического или разноstopного от 13-ти до 17-ти слогов), которому он отдал дань в своих поэмах, но видит в подобном эксперименте способ обогащения языка английской поэзии, тем более, что он подкреплён именами Ф. Сидни и О. Голдсмита.

Поэма явилась поводом для справедливых резких обвинений Байрона на страницах романа «Дон Жуан» в адрес Саути. Действительно, не называя имен Байрона и Шелли, Саути в предисловии к «Видению Суда» имел в виду именно их, когда недопустимо уничижительно говорил о т. н. «сатанинской школе» в современной английской поэзии. Позволив себе откровенно назидательный, ригористический тон речи, почти язык инвективы (изобилие таких слов, как «стыдно», «нельзя», «не должно быть»), Саути осуждает культ воображаемых болезненных страстей, гордыни и амбиций поэтов названной школы, видя в них «угрозу моральному состоянию общества», «источник морального и политического зла» и «яд для литературы». Моралист в данном случае затмил поэта.

Многое в творчестве Саути было обусловлено служебными обязанностями официального поэта страны. Среди почетных героев поэтических адресов Саути (*Carmina Aulica*, 1814) наряду с другими правителями стран-победительниц Наполеона – русский царь Александр I («Ода его императорскому величеству Александру Первому, императору всея Руси»). Саути восхищается могуществом и красотой русских городов – Москвы и гордого Санкт-Петербурга, украшенного классической архитектурой: «В Москве и величественном Петербурге, / Возведены бронзовые памятники; / Образец застилает образец, / По мере того, как огромная колонна возвышается над башнями!» // *In Moscow and in proud Petropolis, / The brazen trophy build; / Cannon on cannon piled, / Till the huge column overtop your towers!* Данный фрагмент позволяет обратить внимание на удивительное пространственное мышление английского поэта. В двух строчках он сумел передать ощущение панорамного обзора архитектурных шедевров «Северной Пальмиры» в процессе воображаемого восхождения на вершину Александринской колонны.

Среди од, посвященных раздумьям о судьбе родины, привлекает особое внимание своим волнующим пафосом, искренностью исповедальной молитвы одическая диалогия «Взывающий голос» (*The Warning Voice*, 1819–20). В первой восьмичастной оде поэт, взывая к Британии, чья всемирная слава обязывает ее быть защитницей свободы и справедливости, обращается к Богу с молитвой об очищении от грехов и пороков, каких предостаточно в его родной стране: «Спаси нас, О Господи! Спаси нас от самих себя!» // *Spare us, O Father! Save us from ourselves!* Вторая ода состоит из 16 частей и написана в жанре видения,

который позволяет автору нарисовать картину родной земли с «горней» высоты, из обители ангелов и творца. Мириады огней в городе предстают перед взором поэта звездами на дне озера, а их шепот похож на голос морских волн, разбивающихся о скалистый берег. Описание ощущений поэта, услышавшего небесный голос, напоминают образы из «Пророка» Пушкина: «Мои глаза открылись, / И мне открылся Незримый Мир. ... Я увидел ангелов вокруг, / снисходящих с небес на землю / По велению закона любви». Слова, которые с трепетом выслушивает поэт, звучат как горестная инвектива в адрес людей и заставляют вспомнить торжественный и грозный слог библейских пророков: «Они имеют глаза, и не хотят видеть! / Они имеют уши, и не хотят слышать! / Они имеют сердца, не желают чувствовать! / Горе народу, который закрывает глаза!...» Поэт молит Творца о прощении и об указании пути к искуплению людских пороков. Ода завершается обращением поэта ко всем народам, континентам и стихиям земного шара с призывом к объединению. Торжественный слог, величавый ритм сменяющих друг друга многосложных и коротких строк в строфах, рисующих видение поэту ангела и небесного мира, сменяются в финале дробными краткосложными строчками, передающими состояние поэта, возвратившегося к яви и обретшего мир и покой в душе. Усмирился ветер, рассеялись облака, сквозь голубое небо проник серебристый лунный свет, что заставило убедиться поэта в том, что голос ангела был услышан: «И я ощутил в моей душе / Что голос Ангела был услышан» // *And I felt in my soul / That the voice of the Angel was heard.*

В жанре жития святого с элементами миракля написана религиозно-мистическая поэма «Все для любви, или грешник спасется» (*All for Love, or A Sinner Well Saved*, 1829), посвященная поэтессе Каролине Баулз (*Caroline Bowles*). Сюжет опирается на историю из жизни святого Василия, в латинской версии написанной кардиналом Урсусом в IX веке. Саути использовал четырехударный стих английской баллады, напоминающий ритмичный и емкий стих «Старого Морехода» Колриджа. В финале поэмы герой озарен светом истины и слышит дважды небесный голос: «Когда видение исчезло, / остался голос во мне, ... / Призывный голос, ... Я слышал его дважды; / Ни звука человеческого рядом» // *When from the vision I awoke, / A voice was in my ear, ... / A waking voice, ... I heard it twice; / No human tongue was near.*

Перу Саути принадлежит также и ряд прозаических произведений, в которых в полной мере проявляется его эрудиция в сфере истории и этнографии разных народов, совершенная манера письма. Это небольшая книга о жизни адмирала Нельсона (*Life of Nelson*), «Книга о Церкви» (*The Book of Church*), «Жизнеописания британских адмиралов» (*The Lives of the British Admirals*), «Жизнь Уэсли, история Бразилии» (*The Life of Wesley, a History of Brazil*), «Пиренейская война» (*Peninsular War*).

Как видно, многогранное творчество Саути, несмотря на порой ортодоксальные политические или религиозные воззрения автора, является выдающимся явлением английского и европейского романтизма, отражает глубину философско-эстетических новаций поэта, преданного гражданским и гуманистическим идеалам поэзии, знание которого необходимо в учебном курсе литературоведов-англистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рогова, А.Г. Эпистолярное наследие Р. Саути / А.Г. Рогова. – СПб.: СПбГУ, 2008.
2. Саркисова, Н.М. Роберт Саути / Н.М. Саркисова // История западноевропейской литературы XIX века. Англия; под ред. Л.В. Сидорченко и И.И. Буровой. – СПб.: Academia, 2004.
3. Кольридж, С.Т. Избранные труды / С.Т. Кольридж. – М.: Искусство, 1987.
4. Southy, R. *The Poetical Works: Collected by Himself. In 10 Vols. In 5 books / R. Southy. – A facsimile. N.-Y.: Gordian Press, 1965.*

Т.Е. Комаровская (Минск, БГУ)

ФЕМИНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА США: КАКОЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ПРЕДПОЧТЕМ?

Феминистская литературная критика, одна из самых молодых литературоведческих методологий, начала свое бурное развитие в 70-е годы XX века и быстро достигла расцвета, ознаменованного разнообразием подходов к исследованию литературного произведения: марксистский метод, психоанализ, опирающийся не столько на Фрейда, сколько на Лакана, постмодернистский, или французский, феминизм с опорой на лингвистические теории Ф. де Соссюра и деконструктивизм. Оформились собственные *gender studies*, гендерные методологии, широко применяемые при анализе женской литературы.

В 2006 г. на Кипре, под эгидой Кипрского университета проходила международная конференция, организованная Европейской Ассоциацией Американских Исследований на тему «Конформизм, нон-конформизм и антиконформизм в американской культуре». Я принимала участие в работе этой конференции, руководила работой секции, которую сама же и создала, предложив (за год до конференции) тематику ее работы и тщательно отобрав восемь заявок из тридцати. Доклады, прозвучавшие в рамках моей

секции «Конформизм и нон-конформизм в американской женской литературе XIX и XX веков», многочисленные параллельные лекции, прочитанные на конференции, дают достаточно полное представление о процессах, протекающих в настоящее время в американской литературе, в американской культуре.

В рамках названной секции были заслушаны следующие доклады: Хелен Маррагоу (Афины) в своем докладе «Бунтовщик» автор/наемное перо: Луиза Мау Элкотт и популярная литература середины века» убедительно показала, что насилие и эротика рассказов Элкотт, явное желание автора идентифицировать себя с героинями, которые переступают через поведенческие барьеры, установленные обществом, и даже отвергают нравственные нормы, все то, что воспринимается феминистской критикой как бунт писательницы против жестких рамок феминной модели поведения, в то же время было проявлением конформизма по отношению к законам литературного рынка, требовавшего от литературной продукции «сенсации». Вместе с тем, очевиден факт, невозможный для восприятия в рамках сугубо феминистского литературного подхода, что рассказы писательницы, отвергающие нравственные законы и подвергающие сомнению рациональное восприятие, являются отражением культуры, потерявшей свои прежние нравственные ориентиры в ходе Гражданской войны.

Инна Бергман (Германия) в докладе «Тело и душа женщины, ум и сила мужчины» – «Гермафродит» Джулии Уорд Хау как автопортрет женщины писательницы в XIX веке» доказывала, что романизованная биография двуполой героини является автопортретом автора, самой Джулии Хау, а ее бисексуальность – метафора, призванная выразить сложность жизненной позиции писательницы, ее метания между традиционной женской ролью жены и матери и положением художника в чисто мужской, в XIX веке, сфере деятельности. Для воссоздания психической жизни героини, идентичной, по мнению докладчицы, психической жизни самой Джулии Хау, были использованы феминистская теория и теория перформанса.

Мишель Уэа (США) в докладе «Больные мужчины как метафора в рассказах Эдит Уортон», отмечая, что литературе XIX века была свойственна больная героиня, жалкая и никчемная в своей болезни (invalid-in-valid – лишенный ценности), но не герой, раскрывая внутреннюю форму слова «никчемный», заменяя больную героиню больным героем, наделяет его болезнь метафорическим смыслом, и больной герой, постоянно встречающийся в ее рассказах, становится воплощением бессилия, выражением моральной и физической трусости, душевной глухоты и эпистемологической неуверенности. В подобном изображении мужских персонажей Эдит Уортон содержится вызов писательницы мужской культуре ее эпохи с уничижительным отношением к женщине.

Грегори Томсо (США) в докладе «Взрыв мороза: эротика нон-конформизма в трех рассказах Мэри Уилкинс Фримен» представляет писательницу как одного из крупнейших критиков социального конформизма рубежа веков и заостряет внимание на нетрадиционной сексуальной ориентации, которой писательница наделяет своих героев и изображению которой уделяет повышенное внимание. Автор доклада считает эту особенность рассказов Фримен своеобразным выражением основной доминанты ее творчества, направленного на критику буржуазной морали и социальных отношений.

Доклады, посвященные литературе XIX века, отличались мастерским владением различными современными литературоведческими теориями, от психоанализа до феминистской теории и перформанса, но авторы их затруднялись в ответах на столь простые и естественные вопросы с моей стороны, как «Кто продолжил тенденции, наметившиеся в творчестве вашей писательницы, в XX веке?» «Какое развитие получила заявленная тема в дальнейшем?» «Кого вы видите в качестве предшественницы вашей писательницы/поэтессы в литературе?». Подобная постановка вопросов с моей стороны вызывала реакцию словно бы литературного открытия – как, оказывается, продуктивно и интересно так рассматривать литературное произведение. И снова, как и 14 лет назад в США, я пришла к выводу, что западное литературоведение, достигнув больших успехов в исследовании и интерпретации отдельно взятого литературного произведения или отдельных аспектов творчества того или иного писателя, особенно проблем психологии личности или анализа художественной формы произведения, утратило нечто очень важное: умение видеть исследуемый феномен в контексте литературного развития, умение воспринимать развитие литературы как процесс – умение, возможное только при использовании наиболее общей методологии литературоведческого исследования, традиционного культурно-исторического, историко-литературного метода. Именно эта методология может обеспечить исторический ракурс литературному исследованию, может послужить универсальным инструментом при изучении общих вопросов литературного развития, может обеспечить более глубокое и многостороннее постижение и его общей картины, и творчества отдельных писателей – на его фоне. Остальные литературоведческие подходы прекрасно решают частные проблемы, более узкие задачи литературоведческого исследования и должны сочетаться с этим, основным. Кстати, когда я стала говорить об этом на конференции, именно американские ученые поняли меня первыми и согласились со мной. И это не случайно. Традиционный культурно-исторический, историко-литературный метод, в том или ином варианте, внутренне не чужд литературоведению США. Известный специалист по изучению литературоведения Англии и США, профессор А.С. Козлов считает, что без элементов

социологической критики практически невозможно ни одно исследование, и что даже «новые критики», структуралисты и семиотики так или иначе выходят на «социологию литературы» [1]. Поворот американского литературоведения к традиционной методологии отечественного литературоведения я ощутила в США еще 9 лет назад, проведя там полгода в качестве Фулбрайтовского профессора в Университете штата Массачусетс.

Но вот перед нами талантливая книга о судьбе женщины, принадлежащая явно к женской литературе, созданная женщиной, американской писательницей Д. Хамилтон, – «Книга Руфи».

Джейн Гамильтон в настоящее время является, пожалуй, самой выдающейся наследницей пуританской традиции в американской литературе (наследницей Готорна, Генри Джеймса, с ее пристальным интересом к тайнам человеческой души и глубинным анализом нравственной проблематики. Что есть Добро и Зло, как закрадывается Зло в душу человека – вот основные вопросы, которые она разрабатывает в своей первой книге «The Book of Ruth» («Книга Руфи», 1988).

Имя героини книги – *Ruth Gray* передает различные стороны ее личности: *ruth* – исполненный сострадания, сочувствующий; *gray* – серый. Ее имя подтверждает себя только в ее отношении к мужу; а вот фамилия очень точна: она ни белая (безгрешная), ни черная (носительница зла), в ней смешано и то, и другое. И еще окружение воспринимает ее как «серую» личность, т. е. не ярко выраженную. Ее сострадание направлено на людей, этого не заслуживающих. В детстве, на уроке истории, она заявила: «У Гитлера тоже были хорошие стороны, только никто не обращает на них внимания» [2, р. 6].

Писательница ювелирно точно прослеживает формирование характера и личности своей героини. Первопричину ее психических проблем она видит в матери. Мэй, мать Руфи, была женщиной несчастной. Ее детство пришлось на 1920-е годы, она была старшей дочерью в бедной фермерской семье, и с детства родители превратили ее в прислугу всей семьи. Родительского внимания и любви ей с детства доставалось меньше, чем другим детям, и она ожесточилась и озлобилась против всех. В 21 год ей улыбнулось счастье: она встретила и полюбила хорошего парня, вышла за него замуж и была очень счастлива – и очень недолго. В 1941 г., когда США вступили в войну, его забрали в армию и вскоре он погиб. Она не верила в его смерть, много лет ждала его. Когда ей было 35 лет, к ней посватался состоятельный фермер Элмер Грей. Она вышла за него, чтобы уйти из родительского дома и еще потому, что у него было большое хозяйство. В 38 лет родила дочь, через два года – сына Мэта. К дочери, как вспоминает Руфь, была холодна, мужа изводила попреками, если он позволял себе небольшой отдых днем. Элмер был единственным человеком, который иногда хвалил Руфь, и девочка была к нему привязана. Когда ей было 10 лет, отец оставил семью.

Руфь была ребенком своеобразным. От отца она переняла талант фермера; ей было свойственно образное мышление, а не логическое, даже слова она воспринимала прежде всего как графические образы, по облику их написания. Отсюда – ее отставание в школе. Никто из учителей не удосужился проявить к ней индивидуальный подход, ее стали считать заторможенной, отстающей в умственном развитии. Дети были жестоки к ней, она стала жертвой класса, особенно после того, как отец их бросил и ей пришлось носить обноски других детей, которые мать подбирала в Армии Спасения, а одноклассницы узнавали в них свои старые наряды. Она действительно часто совершала необъяснимо-глупые поступки: например, приготовила запеченный лук из луковиц тюльпанов. Мать тоже считала ее заторможенной, несуразной неумехой, и она, в отсутствии моральной поддержки, ожесточилась против всех, более всего ненавидя собственного брата, который был очень способным к наукам и которого обожала мать. Будучи старше и сильнее, она беспощадно била его в детстве. Отсюда ее отношение к изгоям общества, к Гитлеру, например. Защищая их, она, таким образом, защищала себя.

Учитывая особенности мировосприятия Руфи (превалирование образного восприятия мира вследствие задержек развития абстрактного мышления), она была изначально склонна к литературе и литературному творчеству. Согласно Дж. Вико, «невольная» образность и метафоричность делала древнего человека поэтом. Он мог воспринимать мир только в образах» [3, с. 37]. Руфь тоже была таким «изначальным поэтом», о чем свидетельствует поэтичность ее восприятия мира, ее огромный интерес к книгам, которые она воспринимала на слух, слушая записи книг Диккенса, Д. Остин вместе с миссис Финч, слепой соседкой, за которой она присматривала. Но о ее талантах никто не знал. Руфь очень отзывчива на доброту и привязывается к людям, которые проявляют к ней участие: школьной учительнице миссис Пин, миссис Финч, тете Сид, доброму гению ее жизни. По отношению к матери, которая вечно винит ее во всех трудностях и тяготах жизни, у нее формируется комплекс вины: «я подвожу ее каждый день» [2, р. 162]. Руфь тяжело реагирует на постоянные унижения социального и личного плана. У нее вырабатывается очень низкая самооценка: юная девушка не может себе представить, что кто-то может обратить на нее внимание, что она может кому-то понравиться.

После окончания школы она работает вместе с матерью в химчистке, и через пару лет, в течение которых она чувствует, что жизнь проходит мимо, – она влюбляется в первого встречного, с которым ее познакомила ее единственная, непутевая подруга.

Ее избранник Руби – тоже аутсайдер, как и она, но покруче. С детства психически неуравновешенный, агрессивный, не желающий работать (т.е. выполнять то, что от него требуется условиями работы и людьми, которые следят за соблюдением этих правил), не могущий, возможно, работать, потому что он не мог запомнить последовательность простых действий, т.е. человек с признаками олигофрении, незрелая личность – чуть что, он плакал или напускал в штаны, плакал при мысли о смерти и ее неотвратимости – таков избранник Руфи, которого она полюбила всем сердцем и который ухватился за нее вследствие своей полной личностной и материальной несостоятельности. К моменту их знакомства он уже состоял на учете в полиции, был без работы, привлекался за нападение на своих бывших хозяев, которые выгоняли его с работы за безобразные действия и за лень. Лентяй, человек без чувства ответственности, без чувства времени. Мать Руфи права, говоря о том, что он «без царя в голове». К тому же пьяница и наркоман. Естественно, этот брак не мог не закончиться катастрофой. Через четыре года психически неустойчивый Руби в порыве ярости от постоянных, но справедливых попреков Мэй, зверски убивает ее и пытается расправиться и с Руфью, но ей удается вырваться и вызвать полицию.

Основной аргумент героини в ее книге-исповеди – «Я думаю, что ни один человек не является воплощением зла, хотя в каждом есть низость, зло. Иногда люди выбирают одного человека в толпе и обвиняют его во всех грехах. Это улучшает их самочувствие – показывать пальцами на одного абсолютно порочного человека, на которого можно списать все проступки» [2, р. 6].

Персонажи романа явственно подразделены на обвинителей и обвиняемых. Руфь полностью на стороне обвиняемых: себя и Руби, и против обвинителей: Мэй, школьных учителей, детей в школе. Но ее справедливая защита своих прав незаметно превращается в ненависть к другой стороне. Она в своей позиции – типичный люмпен, ненавидящий тех, кто способнее, удачливее ее, лучше устроен в социальном плане. Отсюда – ее ненависть к брату, который так способен.

Интересное развитие получает тема взаимоотношений матери и дочери в романе – его основная тема. Поражает отстраненное отношение Руфи к матери: словно она ее никогда не любила; она никогда не принимала Мэй как свою мать (ее вопросы по поводу того, как это случилось, что она появилась у Мэй). Мэй действительно виновата в том, что не была ласкова с дочерью, что открыто предпочитала ей младшего сына, что, вследствие собственной ограниченности, не могла разобраться в ее проблемах и не пыталась помочь ей. По ее вине у Руфи развился столь сильный комплекс неполноценности и низкая самооценка. Но странно и другое: вроде бы взыскующая справедливости девушка не видит, не хочет признавать очевидного: как трудно было матери одной поднять ее и сына (ведь она не превратила, при всех трудностях жизни, свою дочь в работницу фермы, как поступили родители с ней), она дала ей возможность получить образование; она пустила неприемлемого для нее зятя, психически нестабильного, лентяя, неряху, в свой дом; она пыталась проявить свои чувства к дочери в решающие моменты ее жизни: дарит ей свою единственную драгоценность (брошь), когда та идет на конкурс по орфографии, пытается проявить свою любовь перед свадьбой дочери, она и погибает мученической смертью от рук зятя, защищая свою дочь. «Справедливая», взыскующая правды Руфь ничего этого не видит. Она ставит матери в вину даже ее трудолюбие, ее хозяйственность: ей ненавистен вид матери, которая лущит пять миллионов стручков гороха, чтобы их законсервировать. Семья постоянно балансирует на грани нищеты, а Руфь только и думает о том, как бы бросить работу, сидеть дома и рожать детей. Она делает вид, что не понимает, что она посадила на шею матери ненавидящего ее пьяницу и наркомана. Она по-животному счастлива своей любовью и тем, что наконец-то у нее есть муж. «Мне было все равно, работал Руби или нет. Я хотела, чтобы он наслаждался своей жизнью в браке, наслаждался тем, как счастливы мы живем. До тех пор, пока мы сводили концы с концами, какое это имело значение? Мы жили в тепле и не были голодны. Я хотела, чтобы Руби был так счастлив, чтобы ему и в голову не могло прийти улизнуть как-нибудь после обеда» [2, р. 152]. Руфь инфантильна и эгоистична. Порог личной ответственности у нее отсутствует, замещаясь чувством обиды на весь свет. Нельзя без содрогания читать последние страницы романа, когда Руфь говорит о том, что она обязана своему мужу тем, что он для нее сделал: убил ее мать. «Что я знаю, так это то, что Руби сделал это для меня... Я знаю, Руби сделал это для меня» [2, р. 327].

Интересную эволюцию проходит образ героини-рассказчицы. В начале книги мы видим созревшую, умудренную жизненным опытом героиню, зрело рассуждающую о Зле, «*Meanness*» человеческой природы, говорящую о том, что ее угнетает чувство вины перед матерью; но по мере развертывания сюжета писательница воспроизводит жизнь рассказчицы и развитие ее души, ее интеллекта, воссоздает ее духовную жизнь, ее реакции в тот или иной период ее жизни, и делает это мастерски. Книга заканчивается тем, что Руфь пытается понять и произошедшую с ней трагедию, и себя самое, чтобы быть в состоянии правильно воспитать своих детей, освободившись от подавляющего влияния матери. Она надеется на то, что сумеет расправить крылья, уйти от любящей ее тети Сид и попробовать жить с детьми самостоятельно. И думает о том, что она напишет книгу о своей жизни в манере Диккенса. Читатель понимает, что героиня состоялась в конце концов как личность – он читает ее книгу – «Книгу Руфи».

«Книга Руфи» – роман воспитания. Пороки воспитания анализируются в романе на основе экспозиции трех личностей: Руфи, Руби и Мэта. Руфь, отсталая в развитии, как считают все, и блестящий Мэт с высокоразвитым интеллектом явно противопоставлены. Между тем в нравственном плане у них много общего. Оба они лишены родственных привязанностей, оба отвергают свою семью: мать, сестру/брата. Оба в этом отношении ущербны. Мэй отдала всю свою любовь Мэту, который ее не ценил и не принял, дочь считала, что мать ее не любит. Отделившись от семьи, Мэт поменял одну букву в своей фамилии и стал Греу – отчетливая аллюзия на героя романа Уайльда. Благодаря этой аллюзии, он приобретает новые качества: он прекрасен снаружи, что и отмечено в романе, но пуст, холоден внутри, лишен корней и родственных привязанностей.

Итак, уважаемые участники конференции, какой метод исследования мы предпочтем для анализа этой талантливой, кажется, кровью написанной книги? Деконструктивизм, лакановский психоанализ, или будем искать в ней архетипы? Любой из вышеперечисленных, если захотим выразить себя в анализе «Книги Руфи». И преуспеем в самовыражении. А если захотим объяснить книгу и вскрыть замысел автора, скрытый в ней? Тогда какой?

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлов, А.С. Литературоведение Англии и США XX века / А.С. Козлов. – Симферополь, 1994.
2. Hamilton, J. The Book of Ruth / J. Hamilton. – N.Y.: Doubleday, 1988.
3. Козлов, А.С. Зарубежная литература и литературоведение / А.С. Козлов. – Севастополь, 2009.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА*Е.А. Папакуль (Полоцк, ПГУ)***МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА РОБИН ГУДА В КОНЦЕПЦИИ «ВЕСЁЛАЯ АНГЛИЯ»**

Англия XIV века была ареной серьёзных социально-экономических потрясений. В этот период все наметившиеся противоречия оказались до предела обострёнными в обстановке тягчайшего кризиса, явившегося результатом эпидемии бубонной чумы. «Чёрная смерть» началась в Англии в 1348 г., к сентябрю эпидемия дошла до Лондона и продолжалась до осени 1349 г., в результате чего численность населения, составлявшая примерно 3,5 миллиона, сократилась, по разным данным, наполовину или даже на две трети.

Эпидемия сопровождалась падежом скота и голодом, так как многие поля оставались невспаханными или необработанными. Резко повысились цены на продовольствие. Особенно пострадали от эпидемии жившие скученно и в скверных условиях крестьяне и ремесленная беднота городов. Сказалось постоянное плохое питание, тяжкий труд, антисанитарные условия жизни. Последствия эпидемии были очень тяжелыми. Прежде всего обнаружилась нехватка рабочих рук. Резко сократилось число батраков, которые были необходимы мелким и средним помещикам, и обязанных барщиной крепостных в крупных поместьях. Крупные лорды стремились найти выход из положения в увеличении барщины, которую требовали с оставшихся у них крестьян, возвращая, таким образом, в крепостное состояние крестьян, фактически освободившихся в предшествовавший период.

В результате феодальной реакции и тяжелых последствий рабочего законодательства в Англии в 60–70-х годах XIV века (усиление барщины, увеличение рент и усиление крепостничества) противоречия непрерывно нарастали, что в конце концов привело к крупнейшему в истории страны крестьянскому восстанию под предводительством Уота Тайлера. Помимо нарастания противоречий в деревне, усиливалось и недовольство в английских городах. Оно было вызвано разложением цеховой системы, расслоением внутри гильдий (цехов), борьбой между подмастерьями и мастерами, между богатыми и бедными ремесленниками и между гильдиями.

Обстановка в стране особенно обострилась из-за военных неудач и непрерывного роста налогов, вызванного как Столетней войной (1337–1453), так и хищнической политикой знати. Злоупотребления при взимании поголовного налога вызвали сильнейшее возмущение уже в 1380 г., а в июне 1381 г. они стали поводом к восстанию, охватившему значительную часть Англии: двадцать три графства из сорока [1, с. 78 – 84].

Вместе с тем в этот период обнаруживается заботливость Англии о морском могуществе и славе страны; мысленно, англичане считают океан своим владением. Бурно развивается торговля, а с ней появляется роскошь, комфорт и любовь к искусству. В Лондоне происходит то же, что и в Венеции, Флоренции и Брюгге: дворяне и купцы любят «красивые вещи». Начинается эпоха благоденствия для рисовальщиков, миниатюристов, живописцев и скульпторов; богачи заказывают резчикам мадонн из слоновой кости с нежной, полусветской улыбкой, которая особенно прелестна своей двойственностью, порождающей сомнение в том, принадлежит ли она небу или земле; записные книжки с листами слоновой кости или золота и прозрачной эмали, золотые стаканчики с фигурами, серебряные кубки с «эмалированным изображением детских игр», солонки, имеющие форму льва или собаки, «золотые изображения св. Иоанна Крестителя в пустыне», и всю ту прелестную домашнюю утварь, которой наполнены английские музеи. Миниатюристы рисуют на полях молитвенников рай, или изображают красками легендарные сюжеты, или, наконец, фантастические истории, битвы рыцарей с исполинскими бабочками посреди цветов [2, с. 186 – 188].

В архитектуре того времени англичане способствуют развитию особого рода ими изобретённой готики, так называемой перпендикулярной. Стены и своды часовен покрываются украшениями; широкие окна пропускают сквозь цветные стёкла разноцветный свет, из карнизов выступают ангелы с золотистыми волосами.

Начинают заботиться о комфорте и об изяществе жилища, стола, манерах и правилах поведения. Пища становится роскошной и утончённой. Точно так же, как и дом, украшается и собственная особа; роскошь в одежде доведена до крайности.

Понятие о красоте, почитание и культ её распространяются в среде народа, мысли которого следовали когда-то совсем по другому направлению. На физическую красоту обращается внимание, которым она никогда не пользовалась в такой степени; мужчины и женщины носят одежду, обрисовывающую формы тела. Заметнее проявляется забота о красоте неодушевлённых предметов, пейзажей, деревьев; в 1350 г. находятся представители коммун, которые жалуются на уничтожение высоких деревьев, расту-

ших близости домов, – тех высоких деревьев, которые уже были милы английскому сердцу, – и ставят на вид парламенту «большой ущерб, повреждения и обнажение», которым подвергаются эти жилища [2, с. 188 – 194].

В целом вторая половина XIV века была очень важной эпохой в развитии английской национальной культуры. Именно тогда завершается в основном процесс слияния различных англосаксонских диалектов и на базе лондонского диалекта складывается литературный английский язык. Этот язык становится языком закона и парламента. Перевод Библии Уиклефом оказал большое влияние на этот процесс. Ко второй половине XIV века относится расцвет английской литературы. У. Ленгленд пишет поэму «Видение Уильяма о Петре Пахаре», в которой в аллегорической форме изображает английское общество и возвеличивает образ простого крестьянина-пахаря. Получают распространение песни о Робине Гуде. Джеффри Чосер (1340–1400) создает «Кентерберийские рассказы», дающие яркую реалистическую картину жизни Англии. Распространяется образование. Центрами его являются Оксфордский и Кембриджский университеты с их системой колледжей. Центром юридического образования становится Судебное подворье в Лондоне [1, с. 86].

Несмотря на войну с иноземцами, внутренние возмущения, на периодически возвращающуюся чуму (в 1349, 1362, 1369 и 1375 гг.), на большой бунт крестьян и на последовавшие затем смуты и побоища, искусство в XIV веке процветает, отличаясь *весёлым* характером.

Это совпадение не так удивительно, как кажется; жизнь была в то время так непрочна и ей грозило так много опасностей, что все свыкались с самого детства с мыслью потерять её скоро и внезапно; войны, появления чумы и побоища не захватывали людей врасплох; они были как бы в порядке вещей, их ожидали в любое время; возможность вероятных несчастий утрачивала меньше, чем в более спокойные эпохи; в те времена люди были ежеминутно готовы драться, убивать и быть убитыми. Игры походили на битвы, а битвы на игры; любимой забавой были турниры, где рисковали жизнью ни за что, из удовольствия. Эдуард уезжает на войну с Францией, и его бароны берут с собой так же, как и он, своих сокольников и собак, точно отправляясь на охоту. Фруассар рисует *весёлыми* красками, а предметом своей живописи берёт Францию и столетнюю войну. «*Весёлая Англия*» – это Англия чумы и крестьянского бунта, в которой из четырёх королей двух убивали, и вместе с тем это Англия улыбающихся мадонн [2, с. 186 – 188].

«*Весёлая Англия*» (*Merry England*), или в более шутовском, архаичном написании *Merrie England*, относится к стереотипной, утопической концепции английского общества и культуры, основанной на идиллическом пасторальном образе жизни, который был предположительно распространён в некоторое время между Средневековьем и началом промышленной революции [3, с. 131]. Рональд Хаттон определяет время существования «*Весёлой Англии*» между 1350 и 1520 годами [4].

Всё саксонское однообразие и грустное настроение, последовавшее за Гастингской битвой, забыто и изглажено, новая Англия умеет улыбаться, умеет и смеяться; она *весёлая Англия*, с весёлыми вспышками, Англия легенд, жалобных стихов и очаровательных красавиц [2, с. 188 – 194].

Хотя жизнь была сурова, зато были многочисленные праздники, заставлявшие позабыть на миг все горести; «забвение было в зрелище», как хорошо это заметил Фруассар по поводу одного из этих великолепных зрелищ. Для народа существовали майские праздники с танцами и песнями, сцены подвигов Робин Гуда, позднее представление тех песен, где он был героем; и всё это при звоне колоколов под ясным небом, наполняющих воздух радостью [2, с. 351].

Праздник Робин Гуда ещё широко отмечался в Англии XVI века. Жители деревень и провинциальных городков вроде Стрэтфорда, родины Шекспира, посвящали ему майский праздник (May-day), праздник весны. В этот день молодёжь плясала вокруг «майского шеста» (may-pole), распевая песни о знаменитом народном герое; некоторые любители, надев зеленые куртки и вооружившись луками, разыгрывали в лесу перед собравшейся толпой приключения Робин Гуда, Маленького Джона и других «*весёлых людей*» (*merry men*) зелёного леса [5].

Связь между Робин Гудом и месяцем маем не случайна. Справедливо отмечается, что либо краткое упоминание, либо живое описание данного сезона в более старых балладах показывают, что подвиги героя обычно совершались в течение этой поры года. Так, приключения в *Robin Hood and the Monk* происходят одним майским утром (a morning of May). *Robin Hood and the Potter* и *Robin Hood and Guy of Gisborne* начинаются, так же как и *Robin Hood and the Monk*, с описания сезона, зелёной листвы, когда всё в цвету, и маленькие птички поют, и этот сезон, несмотря на то, что называется летом, в то же время подразумевает май в *Robin Hood and the Monk* согласно данному описанию. Освобождение Клаудэсли Адамом Беллом также происходит «*весёлым майским утром*» (*on a merry morning of May*).

Робин Гуд также неизменно ассоциируется с месяцем маем из-за игр, которые проводились в эту пору года. История этих игр, к сожалению, почти не раскрыта, и едва ли имеются сведения ранее начала XVI века. К этому времени их изначальный характер потерял свой смысл, или, по крайней мере, их значение было настолько забыто, что развлечение и церемония полностью перемешались. В начале XVI ве-

ка в моде были, кроме соревнования лучников, четыре действия, – the Kingham, или избрание Лорда и Леди мая, по-другому называвшихся Летними Королём и Королевой, the Morris Dance, the Hobby Horse, и the Robin Hood. Несмотря на то, что эти действия имели различное происхождение, в описываемую эпоху они начали смешиваться; и the Morris вбирал в себя их все, будучи процессией, прерываемой танцами. Изначально обязательными действующими персонажами данной процессии были The Lady (the Queen of May либо Maid Marin), шут и барабанщик. Но учитывая невероятную популярность Робин Гуда, Тука и Маленького Джона, неудивительно, что они уже в начале XVI века заменили анонимных участников действия, а The Lady, которую чаще стали называть Maid Marin, стала позже рассматриваться в качестве супруги Робин Гуда, хотя она иногда появлялась в the Morris и без него [6, с. 30 – 32].

Ни одно из гуляний в *весёлой Англии* не могло превзойти майский праздник. Возвращение солнца побуждало простой народ к различного рода развлечениям. Вдобавок к традиционным и подходящим для данной поры года состязаниям проводились различные представления военного характера с лучниками, танцорами и другими развлечениями на весь день, а вечером – мистерии и костры на улице. Сценки о Робин Гуде считались «очень подходящими для майских игр» [6, с. 36].

О невероятной популярности Робин Гуда свидетельствует и следующая история. Однажды епископ Латимер (1485–1555) прибыл в сельскую церковь для проповеди. Он нашёл церковные двери закрытыми, и ему пришлось ожидать более часа, пока явился какой-то человек и сказал ему: «Сэр, сегодня мы не можем вас слушать, потому что мы празднуем память Робин Гуда. Все жители села ушли далеко отсюда в лес». Епископу пришлось снять облачение и удалиться [5].

Таким образом, Робин Гуд являлся неотъемлемой частью такого явления, как «*весёлая Англия*». И можно предположить, что весёлый Шервудский лес (*Merry Sherwood*) в понимании тогдашних англичан являлся идеальной моделью Англии (*Merry England*) в миниатюре, где, несмотря на все горести и несчастья того времени, жили свободные «*весёлые люди*» (*merry men*). А тот факт, что действие баллад о Робин Гуде обычно происходит «*весёлым майским днём*» либо «*утром*» (*on a merry morning of May*), т.е. в пору, когда происходят любимые празднества простого народа, только подкрепляет данную версию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Штокмар, В.В. История Англии в Средние века / В.В. Штокмар. – СПб.: Алетей, 2005. – 203 с.
2. Жюссеран. История английского народа в его литературе / Жюссеран. – СПб.: с-п типография И. Скороходова, 1898. – 404 с.
3. Judge Roy. «May Day and Merrie England» Folklore 102.2 / Roy Judge, 1991. – P. 131 – 148.
4. Hutton Ronald. The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year 1400–1700 / Ronald Hutton. – New York: Oxford University Press, 1994. – 366 с.
5. Морозов Михаил Михайлович. «Баллады о Робин Гуде» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0110.shtml. – Дата доступа: 29.11.2012.
6. Child Francis James. English and Scottish Ballads. Volume V / Francis James Child. – Boston: Little, Brown and Company 1860. – 448 с.

А.С. Кононова (Полоцк, ПГУ)

РОМАНТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕЙН ОСТЕН

Период творческой активности Джейн Остен совпал со временем появления и расцвета английского романтизма (конец XVIII – начало XIX вв.), что породило тенденцию у некоторых исследователей относить произведения, созданные писательницей, к произведениям романтиков. Однако насколько правомерно считать ее романы типичными произведениями эпохи романтизма?

Прежде всего стоит упомянуть, что многие исследователи, в том числе отечественные, отмечают неоднородность культурных (и, в первую очередь, литературных) явлений Англии того времени. Так, прочно укрепились мнение о том, что реализм быстро обрел в Англии силу, потому что формировался в весьма специфической по сравнению с другими странами обстановке. Здесь романтизм не успел еще расшатать основы просветительского реализма, как уже начал складываться новый реализм, и в течение некоторого времени просветительский реализм, предромантизм, романтизм и (зачатки) критического реализма сосуществовали в английской литературе. Иначе говоря, в Англии критический реализм XIX века формировался в непосредственной, ненарушенной преемственности с реализмом эпохи Просвещения [1, с. 113], в то время как во многих других европейских странах можно проследить последовательную смену данных направлений. И именно творчество Джейн Остен часто называют своеобразным связующим звеном между двумя разновидностями реализма – просветительского и критического.

Кроме хронологического аспекта, существует также вопрос о художественном методе автора, и здесь мнения критиков и литературоведов разнятся. Так, С. Морган, Н. Ауэрбах видят определенную зависимость поэтики Остен от романтической поэзии. Однако преобладающее большинство англо-американских критиков (У. Аллен, Л. Лернер, М. Бредбери, Р. Чепмен и др.) считают, что романы писательницы находятся в рамках реалистической художественной системы [2, с. 5].

Чтобы однозначно ответить на вопрос о принадлежности Остен к романтической традиции в литературе, необходимо прежде всего рассмотреть черты, свойственные романтическим произведениям, и проследить их наличие либо отсутствие в романах писательницы.

Безусловно, европейский романтизм имел свои национальные особенности, и на произведениях английских романтиков сказывалась национальная традиция фантастико-утопического, аллегорического и символического изображения жизни, традиция особого драматического раскрытия лирических тем. В английском романтизме принято выделять три основных течения: «лейкисты» (поэты «озерной школы» – Вордсворт, Колридж, Саути); революционные романтики – Байрон и Шелли; лондонские романтики – Китс, Лэм, Хэзлитт, Хент [3, с. 194 – 195]. С творчеством большинства из них Остен была знакома, и очень хорошо, о чем свидетельствуют ее письма родным и друзьям, более того, она живо интересовалась тем, что создавали ее современники. Так, «*Письма из Англии*» Саути, написанные в 1807 г., она прочитала через год, так же, как и «*Паломничество поэта в Ватерлоо*» (1816), а «*Жизнь Нельсона*» – в год написания (1813). Ее мнение об этих произведениях заслуживает отдельного внимания, поскольку позволяет создать первое впечатление о ее отношении к романтизму. Вот что она пишет после прочтения «*Писем...*»: «*Написано хорошо, но ужасно много анти-британских идей. Он (автор) заслуживает того, чтобы быть иностранцем, которым притворяется*» (здесь и далее перевод мой. – А. К.) («*Письма...*» написаны от имени испанца) (письмо Кассандре от 1 октября 1808 г.). Тем не менее, в письме подруге мисс Биг она уже более благосклонна: «*Читаем «Паломничество...» с большим удовольствием. Конечно, ничто не может нравиться всем, но некоторые места нравятся мне гораздо больше чем всё, что он (Саути) написал раньше*» (письмо от 24 января 1817 г.) [4].

Однако в данной статье нас будут интересуют прежде всего черты, характерные для писателей романтизма вообще, а не только представителей этого направления, живших и творивших в Англии.

Одним из основополагающих принципов романтиков, объединявших представителей данного направления из разных стран, литературоведы называют наличие в произведениях реакции на переломный характер эпохи, в частности, на Французскую буржуазную революцию и ее последствия. Как результат – романтикам свойственно острое осознание противоречий между реальной действительностью и тем, какой она должна быть. А поскольку переход от одного к другому представлялся весьма неопределенно, должное выступало в качестве идеала, мечты, занимавшей творческое воображение писателей. В своем неприятии существующего порядка и в поисках должного, в утверждении идеала романтики обращались либо к прошлому (эпоха античности и Возрождения), либо к утопическим представлениям о будущем [3, с. 190 – 191].

Что касается романов Остен, о «камерности», замкнутости и ограниченности мира которых пишут почти все критики и литературоведы, то в них едва ли, даже при желании, можно найти это неприятие действительности. Все романы Остен описывают события, происходившие в дни, современные писательнице, она, как это подчеркивают многие, излагает только те происшествия и факты, свидетельницей которых она была или могла бы быть. Безусловно, нельзя сказать, что события эпохи не нашли совершенно никакого отражения в ее произведениях. Мир ее героев замкнут, но они выступают в гораздо более широком историческом контексте, чем может показаться на первый взгляд [5, р. 112], и в них можно довольно легко найти аллюзии на исторические события. Однако контекст этот – именно современная автору история, а не события идеализированного прошлого или не менее идеализированного воображаемого будущего, и оценки происходящего в ее романах нет.

Кроме того, какие бы скрытые мотивы и подтексты ни находили в произведениях писательницы приверженцы феминизма, вряд ли можно найти веское доказательство недовольства Остен существовавшим порядком вещей в современном ей обществе. Она много писала о том, что приходится пережить, скажем, семье человека, у которого нет наследника мужского пола («*Гордость и предубеждение*», «*Уотсоны*», «*Доводы рассудка*»), о том, насколько порой молодые люди зависят от прихоти богатых родственников («*Гордость и предубеждение*», «*Разум и чувства*», «*Мэнсфилд-парк*»), а также о влиянии финансовых вопросов на поведение и отношения людей вообще («*Аббатство Нортенгер*», «*Мэнсфилд-парк*», «*Эмма*» и др., в данном случае в качестве примера можно привести все произведения писательницы). Однако очевидно, что у Остен не было намерения подчеркивать социальные проблемы и контрасты [6, р. 11], она была далека от того, чтобы провозглашать борьбу за права женщин. Писательница лишь по возможности объективно излагала создавшуюся в тогдашнем обществе ситуацию. Есть предположения, что роман «*Уотсоны*» остался неоконченным именно потому, что его события стали слишком сильно напоминать события, происходившие тогда в семье писательницы (смерть отца, после которой семья Остен осталась фактически без средств к существованию и вынуждена была довольствоваться попече-

нием родственников), соответственно Остен не смогла бы соблюсти один из главных своих принципов – отстраненности автора от повествования и его объективности.

Еще одна немаловажная особенность, подмеченная большинством литературоведов, – то, что в эстетике романтизма большое место занимает возвышенное и прекрасное. Следовательно, особая роль при создании художественного произведения отводилась так называемому «поэтическому воображению», позволявшему создавать новую, усовершенствованную, прекрасную и эстетически привлекательную версию реальности. Принцип этот также не нашел своего отражения в творчестве Остен. Она ставила перед собой несколько иные задачи: отразить в своих произведениях события, максимально приблизив их к реальности. Более того, при внимательном изучении текста произведений можно заметить, что писательница скрыто критикует стремление романтиков приукрасить действительность. Очень часты в ее произведениях ситуации, когда, выдавая желаемое за действительное, неблагоприятным поступкам стараются найти объяснение, или хотя бы оправдать их высокими, благородными мотивами, приведшими, однако, к печальным последствиям. Так ведут себя Марианна и ее мать, надеясь найти объяснение предательству Уиллоуби («*Разум и чувства*»), Элизабет и ее сестры, оправдывая Уикхема («*Гордость и предубеждение*»), Эмма и ее друзья, ища благородные мотивы в поведении Черчилла («*Эмма*») и др. И неизменно такие попытки приводят к трагедии, когда реальность разрушает иллюзии, созданные героями: разбиваются сердца, девушки оказываются обманутыми и часто обесчещенными, клятвы – нарушенными.

Очень тесно связанным с упомянутым выше критерием является свойственная всем без исключения романтическим произведениям повышенная роль эмоционального начала и воображения, субъективизм в изображении действительности, особо активная роль автора в мире художественных образов, освоенном личном, субъективным авторским отношением, определявшимся недоверием к рациональному, рассудочному объяснению реальности [3, с. 192]. Разумеется, это не означало иррационализма. Романтики лишь утверждали главенство чувств над разумом, и, соответственно, его второстепенную позицию как в искусстве, так и в реальной жизни. Остен же, как истинная ученица просветителей, не могла согласиться даже с понижением роли разума, ни в литературе, ни в реальной жизни. Одно из первых ее произведений – «*Разум и чувства*» – как раз и было посвящено описанию последствий излишнего потворства чувствам и порывам эмоций. На протяжении почти всего повествования Марианна то и дело забывает о необходимости вести себя сдержанно и разумно, в итоге все же вынуждена признать, что ее возлюбленный повел себя недостойно, и обретает счастье лишь тогда, когда оказывается способной держать собственные эмоции под контролем.

Что интересно, пример морального взросления Марианны – гипербола, не слишком свойственная Остен. Безусловно, она показывала характеры героев в развитии, почти ни один из них нельзя назвать статичным, однако в ее творчестве сложно найти еще одного героя, так быстро и разительно изменившегося, отказавшегося от привычного ему поведения. В случаях, когда мы встречаем образы героев, наиболее близкие к тому, чтобы быть названными романтическими персонажами, гораздо более частой оказывается несколько другая ситуация, когда под чувствительностью, кажущейся романтической порывистостью натуры скрывается расчетливость, холодность и стремление к выгоде и наживе любой ценой.

Одним из самых ярких примеров является, конечно, упоминавшийся уже Уиллоуби. Его поведение по отношению к Марианне описывается не иначе как *affectionate* (с выражением нежной привязанности), он – образец романтического героя, подверженного порывам чувств и не скрывающего их. Также в описании его образа присутствует такая немаловажная для романтического героя черта, как наличие острого конфликта между желаниями и стремлениями героя и обстоятельствами, вынуждающими его действовать вопреки собственной воле, в лице богатой сумасбродной тетушки. Однако позже выясняется, что привязанность Уиллоуби к Марианне быстро охладевает, как только находится богатая невеста, и что тетушка его имеет не такое уж и сильное влияние. Что по-настоящему управляет его поведением – так это желание получить ее наследство, а ее «сумасбродство» – не более, чем прикрытие, позволяющее Уиллоуби оправдывать свою неверность.

Еще один пример маскировки – Люси Стил из того же романа, в начале своего появления демонстрирующая такую сильную любовь и привязанность к Эдварду Феррасу, однако забывающая о нежности, как только появляется возможность наживы. В итоге Люси бежит с братом Эдварда, оставив бывшего жениха один на один с ополчившейся на него из-за мезальянса родней.

Следующий представитель того же рода персонажей – Уикхэм из «*Гордости и предубеждения*», сразивший всех своей жалостливой историей о притеснениях со стороны сына своего умершего опекуна, мистера Дарси, который якобы нарушил волю отца и оставил юношу без гроша, вынудив зарабатывать на жизнь военной службой. Чувствительно и грустно вздыхая, он рассказывает о своих злоключениях, и, конечно, в его искренности никто не сомневается, ведь в его рассказе столько неподдельного чувства, в то время как мистер Дарси и до того, как общество узнало о его неблагоприятных делах, был признан сухим, бесчувственным и невоспитанным. В дальнейшем же оказывается, что именно Уикхэм совершил предательство по отношению к памяти покойного опекуна, когда, наделав карточных долгов и оказавшись без

средств, попытался бежать и тайно обвенчаться с дочерью покойного мистера Дарси, получив таким образом богатое приданое. В конце концов он тайно убегает с младшей из сестер Беннет, Лидией, и лишь с помощью денег удается заставить его жениться на ней. И подобных примеров в романах писательницы множество. Следует отметить, что эти персонажи стали логическим, более «зрелым» продолжением персонажей юношеских романов, вошедших в «Ювенилию», например, Лауры и Эдварда из «Любви и дружбы», которые так же бурно демонстрировали эмоции, и так же охотно делились историей своих несчастий и бед, пережитых в борьбе с несправедливым миром. Безусловно, в описании действующих лиц последующих романов уже нет той гротескной гиперболизации, свойственной ранним произведениям автора, что объясняется, во-первых, различием жанров (юношеские произведения представляют собой пародийные романы, зрелые – романы социально-психологические), а во-вторых – творческим взрослением писательницы, эволюцией ее творческих методов, приемов и принципов.

Немаловажным вопросом для романтиков был вопрос нравственного воздействия искусства на души людей. Для одних романтиков искусство – источник нравственного самоусовершенствования, для других – сила, побуждающая к революционному действию [3, с. 192]. Остен, далекая от революционных идей и устремлений, не придавала искусству особенной воспитательной и преобразующей силы. По крайней мере, она не стремилась вложить такие функции в собственные произведения, что подмечали многие исследователи, как современные, так и конца XIX – начала XX века. Вот что пишет в своей книге «Жизнь Джейн Остен» Г. Смит: «Ее целью, как создателя художественного произведения, не было формирование мнений... или изменение характеров. Она лишь хотела, чтобы читатель почувствовал удовольствие, которое испытывала она сама» (перевод мой. – А. К.) [7, р. 26]. Возможно, это объясняется отчасти и тем, что Остен переносила свое ироничное отношение к жизни и на собственные занятия, хотя и признавала и осознавала себя писательницей (недаром в «Аббатстве Нортенгер» она называла Фанни Берни «a sister author» – сестрой по профессии [8, р. 84]). Однако, принимая во внимание содержание ее произведений, а также мысли, высказанные в переписке, вывод о том, что Остен сознательно избегала какого бы то ни было воспитания читателя, и не стремилась с помощью романов оказать на него воздействие, представляется наиболее вероятным. Именно поэтому она лишь частично приняла эстетику просветителей, взяв то, что посчитала необходимым и полезным, и отвергнув их дидактизм.

Третьим общим критерием, свойственным произведениям романтизма, исследователи называют обращение к внутреннему миру человека, к раскрытию его чувств, дум и переживаний [3, с. 193]. И именно этот критерий является, пожалуй, самым неоднозначным в отношении творчества Остен. При первом, поверхностном анализе кажется, что подход романтиков к изображению персонажей и в этом совершенно чужд писательнице: отвергая враждебную социальную действительность, романтики чаще всего уходили в субъективный мир личных переживаний, стремились открывать нравственные ценности в душе человека, в то время как Остен уделяет внимание как внутреннему миру, так и социальному окружению, не представляя себе характеристики героя без описания его социального положения, окружения, даже финансовых условий, т. е. если романтики стремились в первую очередь к эмоциональной действительности образа, то для Остен крайне важен был вопрос логически стройного и последовательного раскрытия характера, поведения персонажа и его образа в целом. И герои произведений Остен совершенно не похожи ни на гениев-бунтарей, ни на мечтательных, задумчивых меланхоликов, населяющих страницы произведений романтиков (за очень редким исключением, которые, как было показано выше, служили лишь прикрытием для истинного, далекого от романтического идеала, характера).

Тем не менее, знаменитый психологизм романов Остен берет начало именно в произведениях романтиков. По сути, она воспользовалась их достижением – возможностью описывать в литературном произведении внутренние порывы героев, душевные состояния людей, тонко и глубоко чувствующих, нередко иррациональные переживания человека [9, с. 111], но сделала это своими, ей присущими и самостоятельно выработанными, методами. Отказавшись от громкого и прямого выражения чувств, она заменила его скрытым, имплицитным, однако от этого не менее понятным читателю. Ярким примером является сцена, когда Уиллоуби, цинично и легко променявший Марианну на богатую наследницу, не может сдержать эмоций, узнав о ее (Марианны) болезни, и приезжает узнать о ней, забыв о гордости и приличиях (роман «Разум и чувства»). Также нельзя не вспомнить сюжет романа «Доводы рассудка», который, собственно, и построен на теме борьбы чувств и долга. Конечно, это не романтический в полном смысле этого слова – страсти героев скрыты под внешним спокойствием и налетом воспитания; героических поступков и пылких речей там нет, и заканчивается роман вполне традиционно и счастливо – свадьбой. Однако все это относится к форме выражения, а не к содержанию. В содержании же мы обнаруживаем огромное количество противоречий и конфликтов, как внешних, так и внутренних, которые приходится преодолевать героям: между дочерним долгом и чувствами, между гордостью и любовью, между мнением общества и собственным личным счастьем и т. д. И читателю оказываются ясными не только сами конфликты (которые, в принципе, очевидны), но и чувства героев, которые те испытывают, оказавшись лицом к лицу с противоречием, как внешним, так и внутренним.

Кроме того, иногда и Остен не пренебрегает тем, чтобы в открытую объяснить читателю, какие эмоции охватили того или иного героя, либо его собственными словами, либо словами автора. Как правило, это происходит тогда, когда эмоции достигают накала, и герой (как это свойственно, собственно, людям в реальной жизни) действительно не может держать себя в руках. Это относится, в первую очередь, к сценам объяснения в любви (мистер Дарси и Элизабет Беннет, мистер Найтли и Эмма), и к тем моментам, когда героини вынуждены признавать свою неправоту (например, когда Элизабет узнает реальную историю отношений Дарси и Уикхэма, Элинор Дэшвуд становится известно о том, что ее возлюбленный, наконец, свободен от обязательств перед другой девушкой, а Эмма Вудхауз понимает, что представляет собой Джордж Черчилл).

Принимая во внимание проведенный анализ, можно с уверенностью утверждать, что Джейн Остен все же нельзя отнести к писателям-романтикам даже несмотря на то, что хронологически ее творчество приходится как раз на расцвет английского романтизма: в ее произведениях отсутствуют почти все собственные и важные для произведений романтиков черты. Герои ее романов не подходят под описание романтических личностей (в данном случае под словосочетанием «романтическая личность» мы понимаем персонаж художественного произведения, созданного в стиле романтизма), в них нет накала страстей, противопоставления героя обществу. Писательница не стремилась к воспитательному эффекту, ей была чужда мысль о силе воздействия искусства на человека. Также Остен стремилась помещать действие своих произведений в знакомое и современное ей самой окружение, в то время как романтики в большинстве своем тяготели к экзотике.

Однако романтизм оставил серьезный отпечаток на творчестве писательницы в том, что касается характеристики персонажей произведения. Она, стремясь идти в ногу со временем, хорошо знала произведения современников, однако все же была достаточно рассудительной для того, чтобы поддаваться тем веяниям, которые были ей чужды, поэтому для собственных произведений отбирала лишь то, что отвечало ее собственным представлениям. Именно усвоение и творческая переработка традиции романтизма, заключавшейся в повышенном внимании к эмоциям и внутреннему миру человека, позволили Остен достичь новой, не свойственной созданным ранее другими писателями, глубины психологизма романа, что впоследствии позволило классифицировать ее романы как прозу не просто социальную, но социально-психологическую.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гениева, Е.Ю. Развитие критического реализма: [Английская литература первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 6. – 1989. – С. 113 – 120.
2. Кудряшова, О.М. Художественное воплощение концепта «гордость» в романах Джейн Остен: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / О.М. Кудряшова. – Н. Новгород, 2007. – 199 с.
3. Аникин, Г.В., Михальская, Н.П. История английской литературы / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М.: «Высш. школа», 1975. – 528 с.
4. Letters. Brabourne Edition // Jane Austen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pemberley.com/janeinfo/brablets.html#dedicat>. – Дата доступа: 28.07.2008.
5. Allen, W. The English Novel / W. Allen. – Penguin Books Ltd, 1970. – 454 p.
6. Lascelles, M. Jane Austen and Her Art / M. Lascelles. – Oxford University, 1968. – 240 p.
7. Smith, G. Life Of Jane Austen / G. Smith. – London, 1890. – 220 p.
8. Austen, J. Northanger Abbey / J. Austen. – Penguin Books, 1996. – 320 p.
9. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: «Высшая школа», 1999. – 238 с.

Н.М. Шахназарян (Минск, БГУ)

СОНЕТНЫЙ КАНОН И ЕГО ВАРИАЦИИ В ЛИРИКЕ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ

Жанровая форма сонета, воплощающего принцип гармонии как диалектического согласия противоположностей, триадную композицию (тезис-антитезис-синтез), эгоизм как способ лирического переживания, вариативный рисунок рифм и стиливых приемов, оказалась наиболее показательной для выражения основополагающих философско-эстетических принципов ренессансной и романтической поэзии.

Сонетный канон был задан Петраркой, однако варианты сонета, появившиеся во Франции («фронсаровский»), Англии («шекспировский», «мильтоновский»), приобрели равный статус в формировании последующей традиции в европейской сонетной лирике. Будучи связан с определенными формальными

ограничениями (количество строк, тип рифмовки и строфического рисунка), сонет как жанр оказался наиболее открыт внутреннему саморазвитию, поскольку требовал диалектики мыслей и чувств, самоанализа личного духовного опыта автора.

Расцвет сонетного искусства часто приходится на переломные моменты в развитии европейской поэзии, стимулируя автора к обновлению и возрождению лирического языка. Данная закономерность отразилась в становлении поэтического творчества английских романтиков. Колридж, Вордсворт, Китс обратились к сонетной лирике в поисках собственного пути в поэзии и воплощении своих философско-художественных идей.

Так, например, толчком к возобновлению интереса Колриджа к поэзии, разочаровавшегося в посредственном уровне современных поэтов и увлекшегося метафизикой, послужили сонеты У. Баулза, сумевшего «примирить... естественность мысли с естественностью поэтического языка» [1, с. 51]. В предисловии к сборнику «Стихотворения на разные темы» (1796) Колридж связывает сущность эгоизма как способа лирического переживания, противоположного классицистическому объективизму, с жанровой формой сонета. Колридж защищает право поэта на выражение лирических переживаний сквозь призму индивидуального субъективного сознания именно в сонетах. Реальное чувство субъективного мира поэта, будучи поэтически выраженным, становится реальным образом объективного мира. Непосредственное выражение целостности бытия через живой опыт субъективного переживания, а не безличное умозрительное представление об объективной действительности – одна из основных эстетических задач поэта-романтика. Связать вечность и время, сознание и действительность в гармоническое целое призваны и эгоизм как способ лирического переживания, и символ как универсальный способ философско-эстетического мышления.

Эгоизм по Колриджу – это право личности на собственный опыт жизни, протест против абстракций «объективных» установок. «С каким беспокойством каждый модный автор избегает слова «я»! – сейчас он превращает себя в 3-е лицо, – «современный писатель» – сейчас возвеличивает себя и вырастает в «мы»... Эта безучастность, беспристрастность фразы в общем соразмерна с эгоизмом чувства... (это «беглецы эгоизма»)». Эгоизм противоположен эгоизму, как противоположны боязнь самовыражения и подлинная искренность в выражении собственных чувств и мыслей. Свои небольшие фрагменты самовыражения чувств и переживаний Колридж назвал сонетами, признав относительную точность такого жанрового обозначения. «Сонет – это маленькое стихотворение, в котором развивается некое единичное чувство. Оно ограничено определенным количеством строк, ...чтобы таким образом стихотворение могло достичь цельности (Totality)» [2, II, р. 1137]. В случае, если сонет состоит меньше, чем из 14 строк, он может называться серьезной эпиграммой, если же из большего количества строк – элегией. Стихотворение же, в котором раскрывается не одно чувство, может быть названо одой, песней. Следующее замечание Колриджа касается характера выражаемого чувства: «...но те сонеты представляются мне наиболее совершенными, в которых моральные чувства, волнения или переживания происходят из Природы или согласуются с ее видами. Они создают свежее и неразрывное единство интеллектуального (духовного) и материального мира» [2, II, р. 1138]. В сонетах Колриджа философской основой системы образов становится принцип единства внутреннего и внешнего пространства и времени лирического героя, которое достигается в процессе переживания как акта воли, объединяющего реальную и воображаемую действительность. Универсальным посредником и источником этого процесса является пейзаж. Так, композиция сонетов, как правило, четырехчастная: зачин – обращение к дорожному уголку природы, затем – воспоминание о счастливым прошлом, связанном с ним, далее – обращение к будущему, в котором возможен возврат к былой счастью, и, наконец, возвращение к действительности, сожаление об утраченной радости. Прошлое и будущее сливаются в настоящем на мгновение, в котором отражается вечность. Пейзажные сцены изображаются не просто как объект восприятия лирического героя, а как реальные события, живущие в его воображении.

В сонете «К Музе» (To the Muse, 1789) главная тема – преодоление печали, преобразование ее в радость с помощью Красоты и Искусства. Поэт называет музу «душой своей песни» (*spirit of my song*). Муза научила молиться, благословлять мир, принесла согласие с самим собой (*From thee I learned the wish to bless*). В сонете «Жизнь» (Life, 1789) открывается роль воображения в прозрении человека, его пробуждении от духовной спячки к жизни. Эта мысль выражена в сцене реального пробуждения героя от сна в момент прогулки по городу. Знакомые виды города и пейзажи неожиданно озаряются новым светом сокровенного смысла и красоты (*The glorious prospect woke me from my dream / ...At every step it widen'd to my sight – Wood, Meadow, verdant Hill*).

В сонете «Боль» (Pain, 1790) лирический герой испытывает глубокое страдание от невозможности соединиться с лучезарной природой. Всепоглощающая боль держит его в оцепенении. Поэт гиперболизирует образ боли – «моря Боли» (*seas of Pain*), напоминая о шекспировской метафоре из «Гамлета» (*seas of troubles*). В десятой и одиннадцатой строках окружающий мир веселья, недоступный и недостижимый, передан при помощи ритмического стяжения ударений (замена ямба спондеем) и звукописи (аллитера-

ция мягких сонорных и ассонанс открытых гласных): *loud laugh, laugh and play*. Финальное двуступище выражает безысходность драмы героя при помощи концентрации четырех ударных слогов в центре последней строки (*Ere the wild pulse throbb'd anguish thro' the night!* / «Дикий пульс отбивает боль всю ночь!»). Сонет «К реке Оттер» (To the river Otter, 1789) обращен к маленькой реке родного края, олицетворяющей лучезарное детство, безвозвратно ушедшее, но вечно живое в воображении поэта. Колридж рисует стремительный полет видений восхода над рекой (*waters rise*), прибрежного песка, переливающегося разными красками (*bedded sand that vein'd with various dyes*). Погружаясь в сверкающий мир детства в своем воображении, поэт вновь чувствует себя счастливым и вольным ребенком (*Ah! that once more I were a careless Child!*). Тема детства характерна для английских романтиков, осмысляющих конфликт идеала и действительности (Вордсворт, Байрон).

Рассмотрение сонетов Колриджа раннего периода творчества позволяет выделить такие, характерные для его зрелой поэтической манеры черты, как наполнение традиционных жанров лирической поэзии новым содержанием (сонет, баллада, ода), драматизм лирического переживания, пластическая выразительность композиционного рисунка стиха, ритмическое и интонационное разнообразие, синтез звуковой, цветовой и смысловой характеристики образа. В сонетах Колриджа присутствуют персонификации абстрактных понятий (*An invocation, 1790: Sweet Muse companion of my every hour / Voice of my Joy; To the Evening Star, 1790: Pure joy and calm Delight; Anna and Harald, 1790: The forms of Memory gleam, like Heavens bright... reflected in the stream*). Но частые аллегории в сонетах включены в контекст философско-элегической, медитативной лирики, создавшей новый способ лирического переживания героя не только созерцающего, но и творящего. Становление нового языка образов, освобожденного от аллегорий, было связано с развитием философских взглядов Колриджа, его представлений о мироздании и нравственной природе человека (впервые обозначены в стихотворениях-видениях «Религиозные мысли», «Судьба наций», 1795–1796). Впоследствии в наиболее интенсивный период своего философско-теологического творчества («хайгейтский» период: 1817–1834 гг.) Колридж создает сонет «Нубийская Фантазия, или Поэт в облаках» (*Fancy in Nubibus, or the poet in the clouds, 1817*), используя «шекспировский» канон, в котором раскрывает этапы или разновидности творческого процесса. Колридж последовательно, в восходящей смысловой гамме перечисляет четыре варианта поэтической мысли: 1 – основанной на произволе субъективной фантазии («превратить изменчивые облака в то, что тебе нравится» / *To make the shifting clouds be what you please*); 2 – согласующейся с привычными образами фантазии других («свое собственное причудливое сравнение выводить из формы фантазии друга» / *Own each quaint likeness issuing from the mould / Of a friend's fancy*); 3 – демонстрирующей работу «первичного» воображения, обнаруживающего метафорическое значение воспринимаемой картинке облака («Со склоненной головой видеть реки, текущие из золота / Между малиновых берегов; и затем, путешественника, идущего / От горы к горе к Стране Облаков, стране, блистающей великолепием!» / *And cheek aslant see rivers flow of gold / 'Twiixt crimson banks; and then, a traveller, go / From mount to mount to Cloudland, gorgeous land!*); 4 – обнаруживающей символическое значение образа при помощи объединяющей силы «вторичного» воображения («Или, внимая течению, с сомкнутыми очами, / Будь тем слепым певцом, который на берегу Хиоса / В глубоких звуках обретя внутренний свет, / Увидел Илиаду и Одиссею, / Достигни высот полнозвучного моря» / *Or list'ning to the tide, with closed sight, / Be that blind bard, who on the Chian strand / By those deep sounds possessed with inward light, / Beheld the Iliad and the Odyssey / Rise to the swelling of the voiceful sea*). Таким образом, Колридж представил яркое образное описание возможных ступеней достижения вершины поэтического творчества – через ощущение (*sense*), рассудок (*understanding*), фантазию (*fancy*) и воображение (*imagination*). Однако эти ступени не следуют друг за другом по принципу линейной иерархии, а соотносятся по принципу тезиса – антитезиса (ощущение – рассудок), а затем мезотезиса (механического соположения тезиса и антитезиса), чему соответствует фантазия, и синтеза (органического единства), что соотносится с воображением. В отличие от классической триадной композиции сонета Колридж использует принцип тетрады в соответствии с универсальным способом философско-поэтического мышления, характерного для всего его творчества («Застольные беседы» С.Т. Колриджа / *Table Talk, 1834*).

По отношению к поэтам-современникам Колридж выступил в роли как продолжателя, так и основоположника новых открытий в сфере жанрово-стилевых особенностей стиха. Так, у истоков «стихотворений к родным ручьям» (*poems to «native streams»*) находится сонет поэта-лауреата (1785), профессора Оксфордского университета Томаса Уортона (*Thomas Warton, 1728–1790*) «К реке Лодон» (*To the River Lodon*) из сборника «Стихотворения» (1777). Вслед за ним написан сонет Баулза «К реке Итчин» (*To the Itchin*), отмеченный Колриджем как первоисточник собственного стихотворения «К реке Оттер» – одного из характерных примеров поэтического стиля и способа лирического переживания поэта-романтика. К этой череде «сонетов к реке» относится и сонет У. Вордсворта «*Dear native brooks, your ways have I pursued*», а также 7-й сонет из сборника сонетов Энн Сьюард (*Anna Seward, 1742–1809*) «*By Derwent's rapid stream as oft I stayed*» (1799). Сравнивая сонет Колриджа с сонетом Уортона можно отметить сходство повествовательных и композиционных ходов: обращение к реке, воспоминание о прошедшем, описание обра-

зов счастливого детства рядом с родной речкой, признание невозможности возвращения к былой гармонии. Сохранена также непосредственность взволнованной искренней интонации лирического монолога-признания. Однако сонет Колриджа отличается яркой выразительностью образов, ассоциирующихся со счастливым детством, энергией ритма стиха, исполненного контрастов между плавными и градируемыми звуковыми сочетаниями, драматизмом интенсивного лирического переживания, привносящего новые мотивы романтической лирики. У Уортона же встречаем такие привычные метафоры, как «золотое солнце» (*golden sun*), «задумчивая память» (*pensive memory*), «закат жизни» (*evening road*), каждая из которых демонстрирует тот принцип метафорического мышления, которого старался избегать Колридж, особенно после замечаний Телуолла по поводу своего стихотворения «Религиозные мысли» (1795). К этим «неприемлемым» принципам сопряжения понятий в метафорическом образе относятся: эпитеты-штампы («печальнейшая птица» – соловей); персонификация абстракции («задумчивая память»); неясность витиеватой метафоры, нуждающейся в расшифровке соотношения буквального и переносного смысла. Ритмический рисунок сонета Уортона однороден, рифмовка частично отклонена от традиционных для сонета схем: последние две строки первого катрена с опоясывающей рифмой накладываются на первые две строки второго катрена со смежной рифмой в 7, 8 строках (авав/авсс), а два терцета рифмуются по канонам «петраркистского» сонета (ded/ede). У Колриджа в сонете «К реке Оттер» наблюдается свободный рисунок рифм (abbaa/cdcdcd/ece). Тему «романтической природы», запечатленной в сознании ребенка как мир света и добра, продолжила А. Сьюард, автор новелл и стихотворений. Возможно, на стиль и тематику сонетов Колриджа повлияла также Шарлотта Смит (1749–1806), автор «Элегических сонетов» (1784), вызвавших восхищение Колриджа и Ли Ханта. В частности, в 5-м сонете «*Ah, hills beloved! – where once, an happy child...*», тема разлуки с родным краем и детством освещается в трагическом ключе в отличие от сентиментально-элегических трактовок. Даже у романтиков – от Колриджа до Байрона, в раскрытии данной темы трудно встретить окончание, схожее с финальной строкой сонета Смит: «О нет! когда все, даже последний луч надежды, исчезло, / Тогда нет забвения ни в чем, как только в смерти!» / *Ah no! when all, e'en hope's last ray, is gone, / There's no oblivion – but in death alone!*

В 1802 г. под влиянием сонетов Мильтона, поразивших Вордсворта «гармонией, степенностью и республиканской суровостью своего стиля» (письмо к У.-С. Лэндору от 20 апреля 1822 года), он пишет первые три сонета 21 мая 1802 г. и далее издает сборник сонетов, включающий 34 сонета из цикла «Река Даддон». Вордсворт говорит о возможности уложить содержание длинной оды в «тесную форму» сонета («Монашке мил свой нищий уголок»). Темы сонетов Вордсворта разнообразны: лондонские зарисовки в духе превращения обычной картины в возвышенный образ («Сонет, написанный на Вестминстерском мосту 3 сентября 1802 года»), пейзажные зарисовки («Земля в цвету и чистый небосвод»), «лирические моменты», передающие противоречивые волнения души поэта («Сон», «Отплытие»). Вордсворта волнуют проблемы разлада человека и природы («Господень день, его мы всюду зрим», «Прощальный сонет реке Даддон»), политической борьбы за свободу («Туссену Лувертюру», «На ликвидацию Венецианской республики»), социальной несправедливости в Англии («Англия», 1802, «Лондон», 1802, «Мильтон»), предназначения искусства («Бессилен человек и близорук»). Вордсворт осознает себя продолжателем европейской сонетной традиции от Петрарки до Баульза («Не хмурься, критик...»), сохраняя композиционный рисунок из октавы катренов и секстета терцин, логику триадного развития темы, однако привносит и новые качества за счет предельно ясного, лишённого метафорических украшений языка, тематического разнообразия, индивидуальной лирической интонации. В сборник «Евангелические сонеты», связанный с историей английской церкви, вошел сонет «Непостоянство» (1822), в котором Вордсворт передает ощущение неизменной силы правды, «незримого прикосновения Времени».

При изучении поэтического наследия романтиков чаще всего акцентируют внимание на противопоставлении их эстетических принципов нормативной эстетике классицистов. Анализируя литературную ситуацию последних десятилетий XVIII века, Колридж в «Литературной биографии» (1817) отмечал вредное влияние трех распространившихся стилей в современной поэзии: «эгоцентрического», «разговорного» и «цветистого», появившихся в результате несоответствия между избранием темы, способом лирического переживания и мастерством автора.

В то же время в борьбе со штампами, искажающими поэтическое искусство, английские романтики постоянно ориентируются на высокие образцы классической поэзии. Английские романтики стремятся обратиться к первоисточникам древнегреческой поэзии, относительно которой уже древнеримская являлась копией оригинала.

Свой вклад в литературно-эстетические искания 90-х годов XVIII века внесла и Мэри Робинсон, урожденная Дэрби (1758–1800), – одна из наиболее замечательных творческих личностей своего времени («*She was a woman of undoubted genius*», – отметил Колридж в разговоре с Саути в 1800 г.). Особый поэтический диалог состоялся у Робинсон с Колриджем. В ответ на посланную ей рукопись «Кубла Хана» она отправляет посвящение «Миссис Робинсон поэту Колриджу» (*Mrs Robinson to the Poet Coleridge*), ее стихотворение «Снежинка» (*The Snow-Dröp*) вызывает к жизни одноименное стихотворение Колриджа, а

в ответ на ее поздравительную оду в честь рождения сына (Ode Inscribed to the Infant Son of S.T. Coleridge) Колридж создает стихотворение «Странствующий менестрель» (A Stranger Minstrel). Предлагая Вордсворту изменить название знаменитого сборника «Лирические баллады», в 1800 г. Робинсон издает «Лирические рассказы» (Lyrical Tales). Испытывая различные влияния со стороны современников, она обладала оригинальным образным и ритмическим мышлением (в письме к Саути Колридж, восхищаясь стихотворением «Раненый берег» (The Haunted Beach), отмечает новизну и смелость ее образов и ритма строк).

Несомненной вершиной поэтического творчества Робинсон является сонетный цикл «Сапфо и Фаон» (1796). Для создания драматического повествования о жизни Сапфо Робинсон избирает жанровую форму «правильного» (legitimate) сонета, образец которого дают Петрарка и Мильтон. В предисловии к 44 озаглавленным сонетам цикла (полное его название: «Сапфо и Фаон. В серии правильных сонетов, с размышлениями о предметах поэзии, и небольшими историями о греческой поэтессе») Робинсон объясняет отличие «правильного» сонета от «надуманного» (sophisticated), формулируя тем самым свои литературные принципы и отвергая произвол «новомодных рифмоплетов», изрекающих банальные чувства в бесталанном стихе. Правильный сонет отличается целостностью и связностью сюжета, обусловленные единством исторического или воображаемого предмета описания, не исключающего возможность нескольких изображаемых картин. Образец такого сонета дан Петраркой, в английской поэзии – Мильтоном. Робинсон соглашается с определением С. Джонсона относительно сонета как четырнадцатистрочного стихотворения с регулярным рисунком рифм. В неправильном же сонете наблюдается произвольное количество строк (от 6 до 60), что позволяет фантазеру-писателю (romantic scribbler) называть оду, балладу, элегию, эпиграфий, аллегория, «не поддающийся описанию фантом» сонетом.

Развивая сапфическую тему в своем сонетном цикле, Робинсон имеет в виду разработку образа Сапфо в творчестве Овидия (15-я эпистола (Epistles)), Поупа («Сапфо Фаону»), Аддисона, но отмечает отличие своей версии от созданной предшественниками. В трагической истории жизни великой поэтессы Древней Греции Робинсон раскрывает роковой конфликт между божественной гармонией поэтического разума и земной дисгармонией человеческой страсти. Сапфо, одаренная творческим вдохновением, поэтическим вкусом и тончайшими чувствами, переживает мучительный разлад под властью иррациональной силы страсти и утрачивает гармонию души, поэзии, цельность и осмысленность своей жизни. Робинсон сумела соединить античную и классицистическую идею разрушительной силы страсти по отношению к разуму с романтической темой несоответствия идеала (поэзии) и действительности. В финальном сонете (sonnet conclusive) Робинсон утверждает победу несокрушимой силы поэзии Сапфо вопреки гибели поэтессы (*Yet shalt thou more than mortal raptures claim – / The brightest planet of th' eternal sphere!*).

Художественный язык Робинсон также тяготеет к синтезу поэтических средств выразительности, характерных для античной, ренессансной, классицистической и романтической поэзии. Так, вступительный сонет начинается торжественной строкой, частично имитирующий античный пентаметр (' - ' - ' / ' - ' - '): *Favoured by Heav'n are those ordained to taste...* Многие аллегорические образы имеют античное происхождение (Элизиум, Элова Арфа, муза лирической поэзии о любви – Эрато, лотос как символ забвения из «Одиссеи» Гомера, Филомела, превращенная в соловья – «печальнейшую птицу» на свете из «Метаморфоз» Овидия и т. д.). К ренессансной традиции восходит сам сонетный жанр и его циклизация, начатая в английской поэзии Ф. Сидни (сонетный цикл «Астрофил и Стела»). Робинсон демонстрирует поразительную виртуозность версификации, используя кольцевой, повторяющийся рисунок одинаковых рифм сонета Петрарки на материале английского языка, лишённого такого количества слов с одинаковыми окончаниями, как итальянский. Как и Э. Спенсеру ей удается привести в английский стих, отличающийся аллитерацией и тоникой, мелодизм ассонансов, плавность мелодии, гибкость и выразительность ритма и интонации. В качестве одного из примеров можно привести последние строки третьего сонета: *Here laughing cupids bathe the bosom's wound, / There tyrant passion finds a glorious tomb!* Такие аллегорические образы, как «Замок Целомудрия» (The Temple of Chastity – название второго сонета), «Беседка Удовольствия» (The Bower of Pleasure), восходят к поэме Спенсера «Королева Фей». Сам принцип драматизации лирического жанра сонета, который блестяще воплощает Робинсон, также разработан английскими поэтами эпохи Возрождения (Уайетт, Сидни, Шекспир). Некоторые из фраз являются прямыми реминисценциями из сонетов Сидни и Шекспира (*Come, Reason, come...; ...let me rest* и т. д.). Много объединяет сонетный цикл Робинсон с классицистической традицией. Всю историю Сапфо, раскрытую сквозь призму монолога главной героини драмы, обрамляют зачин и финал, произнесенные от лица автора, что соответствует линейной структуре повествования. Каждый сонет озаглавлен («Сапфо обнаруживает свою страсть» (4), «Описывает проявления любви» (6), «Призывает Разум» (7), «Ее страсть нарастает» (8) и т. д.). С языком классицистической поэзии сонеты роднит также обилие персонифицированных абстрактных понятий. Отчасти и сама идея разрушения гармонии разума хаосом страсти близка классицизму. Однако, несмотря на синтетическую природу поэтики сонетного цикла, резкое неприятие поэтессой вольного обращения романтиков с каноническим жанром сонета, следует отметить несомнен-

ную принадлежность к романтизму данного произведения, новаторского по своему значению, поскольку шедевры сонетной лирики английских романтиков (Вордсворта, Китса) появятся позже. Главная героиня сонетов Робинсон – личность исключительная, защитившая высокий идеал красоты и гармонии ценою гибели. Драма происходит во внутреннем мире героини и отражает неразрешимое противоречие самого бытия человека. Мотив божественного происхождения поэтического дара и угасания вдохновения в несовершенном, дисгармоничном мире – один из основных в сонетном цикле Робинсон и в творчестве английских романтиков (ода «Уныние» Колриджа, «Строки, написанные близ Неаполя» Шелли).

ЛИТЕРАТУРА

1. Колридж, С.Т. Избранные труды / С.Т. Колридж. – М.: Искусство, 1987.
2. Coleridge, S.T. The Poetical Works of S.T. Coleridge including poems and versions of poems published for the 1-st time / Ed. with textual & bibliographical notes by E.H. Coleridge. In 2 vols. – Oxford: Oxford University Press, 1912.
3. Romantic Women Poets. An Anthology / Ed. by D. Wu. – Oxford: Blackwell, 1998.

М.А. Анисимова (Новополюцк, ПГУ)

ОБРАЗ ТОМАСА ЧАТТЕРТОНА В ЖИВОПИСИ АНГЛИИ XVIII–XIX ВЕКОВ

Литература и изобразительное искусство всегда составляли гармоничный союз в системе культуры. Литературные произведения наполнены красочной образностью, которая служит прекрасным источником вдохновения для многих художников. Одновременно, многие произведения искусства созданы благодаря богатому воображению литераторов. Как литература, так и искусство преследуют одну и ту же цель – создание образа, который смог бы заинтересовать, вдохновить, произвести впечатление на зрителя и читателя. Средства для создания образа, присущие тому или иному писателю или художнику, могут быть самые разные, они бесчисленны, бесконечны, многогранны, так как любое творение – это отражение внутреннего мира его создателя, его чувств, эмоций, идей.

Цель данной статьи – исследовать пути отображения личности выдающегося английского поэта-предромантика Томаса Чаттертона (1752–1770) в произведениях изобразительного искусства XVIII–XIX веков. Исследование данной проблемы имеет важное значение для литературы и истории. Дело в том, что личность Т. Чаттертона – одна из самых загадочных и противоречивых в английской литературе. Ввиду преждевременной смерти поэта, еще до его признания, не сохранилось точных сведений ни о его жизни и творчестве, ни о причине его смерти. Сложно даже сказать, как на самом деле выглядел Чаттертон, так как сохранился лишь его детский портрет. Следовательно, представления современного читателя о писателе во многом сформированы на основе художественных образов, созданных уже после его смерти. Чаттертон был выдающимся, не по годам талантливым и зрелым поэтом, прозаиком, сатириком и даже драматургом. Но, к сожалению, его творчество нельзя назвать популярным и широко изученным. Скорее всего, интерес к творчеству поэта был отодвинут на второй план всеобщей зачарованностью его трагической судьбой. Последующие поколения, особенно представители романтического течения не смогли оставаться равнодушными к личности молодого гения, чья жизнь оборвалась так рано. У



Кольриджа – это страдающий поэт, трагическая личность, гений, посланный с небес, который не смог противостоять земным трудностям и невзгодам, давлению со стороны несправедливой жестокой толпы. Для Вордсворта он становится прекрасным юношей (marvelous boy), неутомимым духом, погибшим из-за своей гордости (sleepless soul that perished in his pride) [1, p. 89]. Китс сделал из него жертву непризнания и возвысил его честное имя над неблагодарным миром. Россетти узрел в нем гордость Сатаны, дар Шекспира, и простодушие Гамлета. Его образ стал плодотворной почвой для фантазии, воображения, творения. Он человек-загадка. Почти никто не знает наверняка, как жил Чаттертон, при каких обстоятельствах покончил с собой в столь юном возрасте и где теперь его могила. Хотя, сегодня уже существуют многочисленные издания его биографии, которые основаны на документах и рассказах родственников и друзей. Стоит правда отметить, что ни

одно издание его биографии и произведений полностью недоступно пока в русскоязычном варианте, что несколько тормозит процесс знакомства отечественного читателя с феноменом поэта. Но, несмотря на то, что мы имеем возможность узнать настоящего Чаттертона в его повседневной жизни, работе, поведении,

описании его внешности из уст людей, хорошо его знавших, очень непросто будет отказаться от того стереотипного романтического образа, который стал лишь плодом художественного воображения, и который восхищал и волновал почитателей его творчества. На примере нескольких произведений изобразительного искусства мы можем сравнить различные образы поэта и проанализировать его правдивость художественного изображения по отношению к реальному.

Как уже отмечалось ранее, существует всего только один прижизненный портрет Т. Чаттертона, написанный неизвестным художником, когда поэт был еще ребенком.

Поэтому все остальные известные портреты являются либо плодом воображения художника, либо приобрели черты натурщика. Одной из самых ярких и оригинальных картин, изображающих Т. Чаттертона стала гравюра представителя неоклассической школы в искусстве Джона Флаксмана.

Дж. Флакман (1755–1826) – выдающийся английский скульптор и рисовальщик, который, как и многие почитатели поэта был глубоко поражен его трагической судьбой, создал свою гравюру «Отчаяние, протягивающее чашу смерти Чаттертону» через несколько лет после гибели поэта. Так как Флакман являлся представителем неоклассического направления в искусстве, то его творчество базировалось на возрождении классических форм Древней Греции и Рима (что кстати абсолютно противоречило творческой идее самого Чаттертона, творившего в эпоху предромантизма и отвергавшего любые классические формы и каноны). Неоклассицисты обычно «изображали современников в образах античных персонажей, в какой-нибудь античной обстановке и использовали для этого различные сюжеты из мифологии» [2]. Гравюра, посвященная Чаттертону, выполнена в чисто неоклассическом стиле. Композиция построена на контрасте. Она как будто разделена на две части: свет и тьму, жизнь и смерть, красоту и уродство. Светлая сторона относится к образу Чаттертона. Он изображен в виде прекрасного молодого божества из греческой мифологии. Все свидетельствует о том: его одежды, атлетическое телосложение, его осанка. Он принимает чашу с ядом из рук темного зловещего существа – Смерти и Отчаяния, которое персонализировано художником. Оно украдкой подает ядовитое зелье молодому поэту, а тот жаждет принять ее. По полу разбросаны обрывки его поэм, свидетельствующие о том, что перед трагической смертью Чаттертон находился в состоянии агонии, аффекта, невыносимых мучений, вызванных тяжелыми условиями жизни, непонимания и непринятия его творчества. Безусловно, образ, представленный на гравюре, не имеет даже отдаленного сходства с тем, что мы видим на прижизненном портрете поэта. Являясь создателем «поэта-мифа» (термин И.В. Вершинина) Чаттертон сам стал мифическим образом, идеализированным божеством, одухотворенным самыми чистыми и возвышенными мыслями, с правильными пропорциями тела, в элегантной позе даже в момент мучительной смерти, чистым воплощением «прекрасного юноши» (the marvelous boy) Образ действительно прекрасен, динамичен и эмоционален. Но, как и все идеальное, имеет оттенок искусственности, полностью не соответствуя, таким образом, ни внешнему облику настоящего Чаттертона, худощавого, неуклюжего мальчика с некрасивым лицом, но такого настоящего в своей некрасивости, ни его внутреннему миру, таинственному и глубокому.



Еще одним художником, вдохновившимся трагической и преждевременной смертью молодого поэта стал Генри Уоллис, яркий представитель движения прерафаэлитов. Прерафаэлиты в своем творчестве сделали весьма четкое отступление от классических канонов композиции и традиционной тематики их времени. Представители этого движения ставили перед собой задачу возродить каноны ренессансного изобразительного искусства до времен Рафаэля. Прерафаэлитов с их видением искусства можно отнести к одной категории с предромантиками, представителем которых был и сам Чаттертон. В основе их творчества лежал принцип «мидеализма» (medievalism) «возрождение интереса к средневековью и готическому искусству» [3]. «Они искали вдохновение в работах художников Средних веков и раннего Возрождения, отрицая при этом «поверхностное мастерство» и маньеризм более поздних представителей Ренессанса» [4], Рафаэля и Микеланджело. Отсюда и возникло название движения, представители которого пытались возродить «обилие деталей, яркость контраста, цветовую насыщенность и сложность композиции» [4].



Картина была написана в 1856 г. Уоллису позировал знаменитый поэт того времени, Джордж Мередит. Считается, что Мередит, позировавший художнику именно в том самом чердачном помещении на Брук Стрит, где произошла трагедия, значительно облагородил образ Чаттертона. Огненно рыжий, но

бледный и болезненно худой Мередит, с его аристократическими благородными чертами лица, очень уж отдаленно напоминает курносого угловатого мальчугана, каким изображен Чаттертон на том единственном портрете, написанном с него самого при жизни. Итак, благодаря Уоллесу, образ Чаттертона приобрел стройность, благородную бледность и красоту Мередита и стал таким утонченным, даже божественным, которому не суждено ничего иного, как только стать жертвой несправедливости, жестокости мира.

Впервые картина была публично представлена в Королевской академии искусств. Изображение сопровождалось надписью на рамке, цитатой из произведения Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста». Как видно, Уоллис очень проникся образом и сам глубоко прочувствовал и осознал всю глубину и трагизм личности поэта. Чрезвычайно точной является параллель, проведенная между ним и персонажем трагедии Марло. Строчки из эпилога повествуют о преждевременной и трагической смерти Фауста, ринувшегося «в запретные высоты ... на крыльях восковых» [5] в погоне за славой, роскошью и властью. Но:

Обломана жестоко эта ветвь.
Которая расти могла б так пышно.
Сожжен побег лавровый Аполлона... [5]

Cut is the branch that might have grown full straight
And burned is Apollo's laurel bough [6].

Картина Генри Уоллеса «Смерть Чаттертона» заинтриговала всех своим необычным композиционным решением и мистическим, но одновременно четким сюжетом. Этот образ был очень актуален и как нельзя лучше вписался в контекст тогдашнего романтического мировоззрения, будоражил воображение и стал источником вдохновения для любого молодого романтика. На переднем плане картины расположена фигура лежащего на кровати человека. Глаза его закрыты, левая рука плотно прижата к груди, а правая безвольно повисла над краем кровати. У изголовья его мы видим раскрытый сундук с множеством обрывков рукописей, которые также разбросаны по всей комнате. В комнате достаточно темно, но в глаза сразу бросается четко освещенная ярко-красная скатерть в правой части изображения, небольшой столик с пустым подсвечником и обрывками стихов на нем. На заднем плане мы видим открытое окно с панорамой на утренний Лондон. Цветовая гамма картины очень насыщена, построена на контрасте теплых и холодных тонов, четкого света и тени. Например, художник подчеркивает болезненную, мученическую бледность и худобу лица и шеи, оттеняя их огненно-рыжим почти красным цветом волос. Эффект такого глубокого и резкого контраста придает сюжету картины еще больший драматизм. Игра света и тени имеет не меньшее значение в этой работе. Яркое дневное освещение, проникающее в комнату из открытого окна, которое является единственным источником света в картине, создает отчетливые насыщенные тени на заднем плане картины, что визуально уменьшает и без того маленький интерьер. В тоже время сильно освещено мертвое тело поэта и обрывки его трудов на полу. Тело как будто само светится и кажется, что в этот момент его покидает душа.

Успех художника в создании столь яркого и незабываемого образа Чаттертона и реалистичной сцены его смерти заложен в совершенности техники и особого внимания к мельчайшим деталям композиции. Это не картина, а рассказ, литературная сцена последних мгновений жизни поэта. Как читатель, захваченный обилием художественных средств, погружается в прочтение книги, так и картина Уоллеса погружает зрителя в прочтение ее сюжета, завораживает игрой света и тени, яркими оттенками, обилием интересных деталей. Образ, созданный Уоллесом, производит настолько сильное впечатление, что с момента его появления и по сегодняшний день, он является стереотипным в нашем представлении о внешнем облике поэта. Уоллесу с помощью эмоционального воздействия удалось вытеснить из нашего сознания реальный образ поэта, заменив его не менее реалистичным, трагическим и таким по-чаттертоновски мистически-художественным. И так же как и творческие достижения поэта когда-то навсегда были приписаны Томасу Роули, так по превратности судьбы и сам Чаттертон продолжает жить в образе другой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wordsworth, W. Poems in Two Volumes / W. Wordsworth. – Vol. 1: Resolution and Independence. – London, Longman, Paternoster –row., 1807. – 89 p.
2. Wikipedia. Neoclassicism [Electronic resource]. – Mode of access: <http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism>. – Date of access: 05.11.12.
3. Wikipedia. Medievalism [Electronic resource]. – Mode of access: <http://en.wikipedia.org/wiki/Medievalism>. – Date of access: 05.11.12.

4. Dabble, M. Pre-Raphaelite Brotherhood. The Oxford Companion to English Literature / M. Dabble. – Oxford University Press. – Fifth edition. – P. 787 – 789.
5. Марло, К. Трагическая история доктора Фауста [Electronic resource]. – Mode of access: http://royal-lib.ru/book/marlo_kristofer/tragicheskaya_istoriya_doktora_fausta. – Date of access: 25.10.12.
6. Boys in Art – Chatterton [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.friedrichshainerschule.de/WALLIS>. – Date of access: 05.11.12.
7. Keats, J. Sonnet to Chatterton [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.poemhunter.com/poem/-sonnet-to-chatterton/>. – Date of access: 07.11.12.
8. Coleridge, S.T. Monody on the Death of Chatterton. Verse and Prose / S.T. Coleridge. – Moscow: Progress Publisher, 1981. – P. 24 – 30.
9. Rossetti, D.G. Five English Poets, Thomas Chatterton [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.poemhunter.com/poem/thomas-chatterton-2/>. – Date of access: 05.11.12.

О.А. Кулага (Минск, МГЛУ)

РАЗВИТИЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В XIX ВЕКЕ

В настоящее время внимание многих исследователей привлекает один из наименее изученных эпических жанров – литературная или авторская сказка. Данная статья посвящена анализу этапов развития и становления этого литературного жанра.

Согласно определению, данному в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», под сказкой понимается *«вид фольклорной прозы, известный у всех народов. В отличие от несказочной прозы (преданий, легенд, быличек) сказки воспринимались как «нарочитая и поэтическая фикция». Содержание сказки не вписано в реальное пространство и время, однако они сохраняли полное жизненное подобие, наполнялись правдивыми бытовыми деталями. Сказки отражают исторические и природные условия жизни каждого народа; в то же время сюжетные типы большинства сказок интернациональны. В основе сказки всегда лежит антитеза между мечтой и действительностью, которая получает полное, но утопическое разрешение»* [2, с. 989].

Ссылаясь на мнение ряда российских литературоведов, И.В. Цикушева называет литературную сказку уникальным видовым образованием, опирающимся на древнейшие архетипы. Она подчеркивает, что авторская сказка ориентирована не только на жанры народной сказки, но и на ассимиляцию элементов предшествующей культурной традиции. В ней также используются идейные принципы и сюжетно-композиционные модели повести, философского романа, утопии, притчи, басни и других литературных жанров. Литературная сказка свободна в совмещении мифологических элементов, традиций фольклорных сказок, а также легенд, преданий и т. п., поскольку авторы нового времени имеют возможность творчески опираться на все достижения отечественной и мировой культуры [2, с. 21].

Нельзя не признать тот факт, что литературная и фольклорная сказки тесно связаны, и далеко не всегда представляется возможным провести четкую грань между ними. Согласно мнению известного американского литературоведа Джека Зайпса, ученые и критики напрасно пытались разграничить их как два различных литературных явления и найти их первоисточники, но в результате не добились определенного ответа на эти вопросы. Причину неудачи он видит в том, что практически не осталось письменных свидетельств или иных культурологических артефактов, свидетельствующих о том, как и для чего слушались и распространялись сказки тысячи лет назад. Даже когда появились первые письменные версии, это были в основном записи высокообразованных людей для слушателей их круга, а информация о том, как же слушались и в каком виде распространялись сказки, практически отсутствует. Некоторую путаницу в этот вопрос внесли и фольклористы восемнадцатого века, когда попытались установить национальную принадлежность тех или иных сказочных сюжетов.

Собственно литературная сказка зарождается, а затем и достигает зрелости как жанр в XIX веке. Менялась народная сказка, постоянно впитывая в себя черты новой реальности, менялась и сказка литературная, которая всегда была неразрывно связана с социально-историческими событиями и литературными направлениями. Литературная сказка не могла вырасти на пустом месте – ее фундаментом стала народная сказка, которая получила известность благодаря записям писателей-фольклористов.

Говоря о становлении и развитии сказки, как жанра, нельзя не сказать о колоссальном вкладе братьев Гримм, истинных почитателей народной мудрости. Братья Гримм, в особенности Якоб, ответственно и строго относились к тому, чтобы сказки оставались подлинными, исконно народными, чтобы в их повествование не вкрадывались искажения, дань моде, ориентир на собственный вкус. *«Сохранив особенности языка, композиции, общего эмоционально-идейного содержания, братья Гримм передали свойства немецких фольклорных сказок, вместе с тем сообщив им черты художественной литературы,*

пересказав по-своему» [1, с. 526]. Понятие «сказка» стало неотделимо от сказки народной, но вместе с тем стало синонимом и сказки литературной. Тогда же предпринимались и попытки дать определение литературной сказке. Приоритет, безусловно, принадлежал Якобу Гримм, который увидел отличие литературной сказки от народной в первую очередь в осознанном авторстве и в свойственном первой юмористическом начале.

Первых два тома «Детских и семейных сказок» содержали 156 сказок и многочисленные примечания и не предназначались для детей. Только в 1819 г. братья Гримм дополнили собрание сказок и убрали примечания с тем, чтобы сказки подходили для детей и взрослых. Книги братьев Гримм переводились и издавались почти во всех странах Европы, их называют «...*the most famous anthology of fairy tales throughout the entire world...*» [6, p. 867]. В 1823 г. сказки были впервые переведены на английский, а затем последовали их переводы на другие языки.

Творчество братьев Гримм также стало источником вдохновения для многих английских писателей. Одним из первых осознанную переработку сказок Гримм сделал в 1841 г. Джон Рёскин, написав фантастический роман «Король Золотой Реки, или Черные Братья», «*the most well-known and imaginative fairy tale of the Victorian period...*» [8, p. 83], который предназначался двенадцатилетней дочери своих знакомых Эффи Грей, впоследствии ставшей его женой.

«Детские и семейные сказки» братьев Гримм, как и их же «Немецкие предания», вызвали к жизни оживленную собирательскую деятельность во многих странах мира. Термин «фольклор» был изобретен в 1846 г. англичанином Вильямом Дж. Томасом, чтобы дать более точное название новому явлению, вместо существующих терминов «популярная литература», «популярные древности» [4, p. 15]. Начало собиранию и изучению британского фольклора положил Дж. Ф. Кэмпбел, «... *he went to the Highlands of Scotland to note down and preserve ancient stories in Scots Gaelic before the encroaching tide of the English language swept them away*» [4, p. 16]. Этому примеру последовал ряд блестящих британских ученых (Томас Крофтон Крокер, сэр Джон Риз, Джордж Волдрон, Джон Фрэнсис Кэмпбел, Патрик Кеннеди и многие другие), путешествующих по Шотландии, Ирландии, Уэльсу и Англии в поисках фольклорного материала. Вначале их целью было просто собирание фольклора, затем их начали сравнивать, систематизировать, изучать, искать их корни и производные и т. д. Таких образом, то, что начиналось, как простое увлечение и летнее хобби, ко второй половине XIX века переросло в научную дисциплину.

Фольклорное движение в Британии достигло своего пика к 1878 г., к основанию Знаменитого и до настоящего момента существующего Фольклорного общества. Ежеквартальный журнал этого общества и их ежегодная конференция стали творческим центром для ученых, издателей, писателей и поэтов. Именно члены этого общества объявили фольклор «*not only as worthy of study in their own right but as spring-board for creative – especially the literary – imagination and as illustrations of human behavior that, with but little doctoring, would appeal to children*» [5, p. 3].

Девятнадцатый век был решающим в становлении сказки, как литературного жанра, так как именно за этот период сформировались и стали самостоятельными литературная и детская сказки. Изменения коснулись во многом и функции сказки, и ее целевой аудитории: из запрещенного для детей из приличных семей развлечения она превратилась в неотъемлемую часть жизни любого ребенка. Однако вплоть до 1820-х годов сказка была нежелательной литературой для детей в Англии, Германии и Франции. В Англии, например, существовали сказки, написанные Джоном Харрисом (*Mother Bunch's Fairy Tales*, 1802), Бенджаминном Таботом (*Popular Fairy Tales*, 1804–1808), а также бесчисленные дешевые издания сказок Гримм, Перро и их вольные пересказы, но они считались порочными и оказывающими разрушительное влияние на ум ребенка. Детям предназначались сказки более реалистичного характера, сентиментальные, морализаторские и поучительные, направленные на воспитание определенной модели поведения и морали. Даже братья Гримм, переиздавая свои сказки для детей, вынуждены были добавить протестантские настроения и мораль, убрать весь эротизм, сцены жестокости и просторечный народный юмор. Немного позже педагоги и родители из высших слоев пришли к выводу, что «...*fantasy literature and amusement would not necessarily destroy or pervert children's minds. On the contrary, children needed amusement so they could relax and recharge...*» [8, p. 86].

Но все равно до пятидесятих годов XIX столетия в творчестве детских писателей-сказочников, таких как Катрин Синклер, Джордж Крукшенк, Альфред Кроукил в Англии, Коллоди в Италии, Людвиг Бехштейн в Германии, все еще сильны мотивы соответствия протестантским добродетелям – работоспособность, честность, простодушие, трудолюбие, добродетельность и мужское превосходство.

В Англии развитие и расцвет сказки начинается довольно поздно, только после двадцатых годов XIX века, что объясняется расцветом и особой устойчивостью пуританской культуры, подавившей литературную сказку, именно в этой стране, в отличие от Франции и Германии. Популярность сказок братьев Гримм, произведений немецких романтиков, сказок Андерсена и многочисленных народных европейских и восточных сказок спровоцировала скачок в развитии и популярности волшебных сказок, а также изменение отношения к ним. Как раз в этот период, с середины XIX века и до 1905 г., который называют

«золотым веком английской детской литературы», и это не удивительно, так как за небольшой промежуток времени было написано огромное количество произведений для детей, многие из которых популярны и сегодня.

Примерно в этот период зарождается еще один вид детской сказки, больше похожий на пародию на классическую детскую сказку, в которой выворачивается шиворот-навыворот, бросается вызов традиционной системе ценностей, придумываются альтернативные концовки, присутствуют противоречивые представления о чудесном. В то же время в них ощущался протест против жесткого материализма, страх перед техническим прогрессом, отказ от общепринятых принципов поучительности в пользу умения безбоязненно познавать окружающий мир и задавать вопросы. Этот новый жанр предполагал эксперимент со стороны автора, переработку уже известных сюжетов и/или создание новых, часто утопичных альтернативных реальностей – единственного места, где люди могут быть самими собой и жить без гнета общественных условностей. Представителями этого направления в Англии были такие писатели, как Джон Рёскин, Вильям Теккерей (*The Rose and the Ring*, 1855), Джордж Макдональд (*The Light Princess*, 1863), Льюис Кэрролл (*Alice in Wonderland*, 1865), Чарльз Диккенс (*The Magic Fishbone*, 1868), Джин Инджелу (*Mopsa the Fairy*, 1869), Джулиана Эвиг (*Old-Fashioned Fairy Tales*, 1882), Оскар Уайльд (*The Happy Prince*, 1888), Кеннет Грэхем (*The Reluctant Dragon*, 1898), Джеймс Барри (*Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*, 1905) и другие.

Многие литературоведы отмечают, что писатели-сказочники викторианской эпохи подсознательно стремились остановить или вернуть детство как идеальный период в своих произведениях. Как подчеркивает Дж. Зайлс, в произведениях трех самых значимых писателей и приверженцев нового вида сказки, Ч. Диккенса, Л. Кэрролла и Дж. Макдональда, четко прослеживается психологическое отрицание и протест против общественных норм и технической революции, стремление изменить все еще раз, чтобы обрести чувство свободы и вернуть людям способность к состраданию [7, p. 122].

Таким образом, к началу XX века в английской литературе существовало целых три течения в жанре сказки: классические европейские сказки Ш. Перро, братьев Гримм, Г.Х. Андерсена, которые постоянно смягчались, и которым придавалась «правильная» форма с точки зрения идеализированного понимания детства; новые авторские волшебные сказки, которые часто пародировали классические и должны были соответствовать новому пониманию прекрасного; и все еще существующие традиции устного народного творчества со сказками разных видов [8, p. 89].

К сожалению, по мнению американского фольклориста Ричарда Дорсона, после Первой мировой войны увлечение фольклором и сказками стало затихать [5, p. 3]. Но в последующие годы изучение сказочных сюжетов, а также их переводы, переработки и сочинение новых произведений, возможно не так активно и громко, но все же продолжается. Имена таких ученых и писателей XX века, как Иона и Питер Опи, Катрин Бригс, Рут Танг, А.С. Байатт, М. Уорнер, Дженет Уинтерсон, Анжела Картер, Катрин Орештейн, С. Баринг-Гоулд, Стивен Бенсон, Сьюзен Селлерс и других свидетельствуют об активном интересе к этой области литературы и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзамасцева, И.Н., Николаева, С.А. Детская литература / И.Н. Арзамасцева, С.А. Николаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 575 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1596 с.
3. Цикушева, И.В. Жанровые особенности литературной сказки / И.В. Цикушева // Вестник Адыгейского государственного университета. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2008. – № 1. – С. 21 – 24.
4. Carter, Angela. *The Old Wives' Fairy Tale Book* / A. Carter. – New York: Pantheon Books, 1990. – 243 p.
5. Crossley-Holland, Kevin. *Folk-Tales of the British Isles* / K. Crossley-Holland. – London – Boston: Faber and Faber, 1991. – 393 p.
6. Zipes, Jack. *The Great Fairy tale Tradition* / J. Zipes. – New York and London: W.W. Norton & Company, 2001. – 991 p.
7. Zipes, Jack. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition* / J. Zipes, 1999. – 238 p.
8. Zipes, Jack. *Why Fairy Tales Stick* / J. Zipes. – New York and London: Routledge, 2006. – 332 p.

*Д.О. Половцев (Витебск,
ВФ УО ФПБ «Международный университет «МИТСО»)*

ТВОРЧЕСТВО Э.М. ФОРСТЕРА: ПОПЫТКИ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ

Литературное наследие классика английской литературы XX века Эдварда Моргана Форстера (Edward Morgan Forster) включает романы «Куда боятся ступить ангелы» (Where Angels Fear to Tread, 1905), «Самое длинное путешествие» (The Longest Journey, 1907), «Комната с видом» (A Room with a View, 1908), «Хауардс-Энд» (Howards End, 1910), «Поездка в Индию» (A Passage to India, 1924), «Морис» (Maurice, 1971). Прозаик получил признание и как автор сборников рассказов «Небесный омнибус» (The Celestial Omnibus, 1911), «Вечное мгновение» (The Eternal Moment, 1928), «В жизни грядущей» (The Life to Come, 1972). Его перу также принадлежат сборники эссе, книги биографического характера, большое количество литературно-критических статей, в том числе литературоведческая работа «Аспекты романа» (Aspects of the Novel, 1927), в которой писатель выражает свою точку зрения на проблемы художественного творчества, и которая сыграла значительную роль в становлении теории романа в Англии.

Помимо анализа творчества Э.М. Форстера с позиций феминизма и постколониализма, современные зарубежные исследователи фокусируются на связях писателя с литературной группой Блумсбери. Будучи одним из ее членов, он сумел не поддаться влиянию лидера группы В. Вулфа, что вызвало критику со стороны известной писательницы и привело к литературной полемике между обоими.

В конце XX века творчество Э.М. Форстера подверглось пересмотру, так как было выявлено, что писатель еще в первые десятилетия XX века уловил тенденции времени: конфликт ценностей колонизаторов и колонизируемых, расщепление внутреннего Я личности под влиянием внешних сил, противоречия между отдельными частицами расщепленного Я. Э.М. Форстер сумел в художественной форме передать это в своих романах, рассказах, эссе и теоретических статьях. В силу этого героям Э.М. Форстера свойственна нетождественность по отношению к самим себе, то есть открытие в себе внутреннего Другого. Способность/неспособность героя обрести либо сохранить гармонию при столкновении с самим собой как Другим зависит от «развитости» («неразвитости») (по терминологии самого прозаика) его/ее сердца.

Феномен инаковости, находящийся в центре художественной системы Э.М. Форстера, выявляет в его романах существенные психологические, социальные и национальные аспекты. Их актуальность особенно остра сегодня, в эпоху глобализации и мультикультурализма, когда взаимодействие этносов, наций, народов, социальных групп требует толерантности, гармонизации, когда дихотомия «свое – чужое» более не является умозрительной, а приобретает реальные черты. В сегодняшнем стремительно изменяющемся мире, где происходят интенсивные миграционные процессы, а Европу захлестнул мощный людской поток с других континентов, необходимость во взаимопонимании и терпимом отношении к проявлениям иной национальной ментальности и культуры становится не только одной из важнейших социально-политических, но и нравственных проблем.

XX столетие, как и век нынешний, отмечено диалогом культур и цивилизаций. Для Беларуси, находящейся между Востоком и Западом, вопрос национальной идентичности приобретает особое значение. В связи с этим совершенно справедливо известный белорусский литературовед В.А. Максимович подчеркивает, что сегодня «не страчае сваёй актуальнасці і значнасці праблема гістарычнай кваліфікацыі нацыі, вызначэнне яе сутнасных параметраў. <...> Не меншэе значэнне набывае ў гэтай сувязі праблема асобна-індывідуальнай самаідэнтыфікацыі, саматоеснасці (самасці)» [1, с. 3]. Национальная идентичность, как и идентичность личностная, формируется на фоне усиления межкультурных контактов. В последние десятилетия XX века возникла ситуация, при которой множественность образа жизни выступает как норма, а бытие отмечено такими характеристиками как гетерогенность, многомерность, децентрированность. Возрастает не просто интерес ко всякого рода инаковости, а ее принятие и утверждение как ценности.

Интерес к творчеству Э.М. Форстера обусловлен тем, что в своих произведениях он поднимает проблему инаковости, которая не осталась незамеченной рядом исследователей. Так, по мнению американского ученого У. Стоуна, «инаковость [у Э.М. Форстера. – Д. П.] может быть найдена в <...> глубинах человеческой души» [2, р. 15]; современная российская исследовательница Е. Зыкова указывает, что творчество Э.М. Форстера пронизывает «тема взаимопонимания между людьми, терпимости по отношению ко всякого рода “инаковости”» [3, с. 458]. «Черствость, замыкание в узком кругу “своих”, нежелание слышать другого, – продолжает ученый, – [связаны] с обеднением [м] духовного мира личности» [3, с. 459].

Э.М. Форстер не может рассматриваться как «одиокая» фигура в художественном освоении проблемы инаковости в ее воплощении «Я сам как Другой», а также «Я как представитель этой нации и культуры – Другой как инациональное сознание» и «свое – чужое». В начале XX века английская интеллигенция начинает знакомиться и с сочинениями философа Уильяма Джеймса, который утверждал, что в каждом индивиде живет не одно Я, а множество личностей.

Известно, что Э.М. Форстер высоко отзывался о брате У. Джеймса Генри. Так, в книге «Аспекты романа» Э.М. Форстер указывал, что «романы Г. Джеймса являются уникальным явлением, и читатель, который не понимает его послышки, не улавливает <...> тонких ощущений» [4, р. 112]. Такова оценка Э.М. Форстером творчества одного из ведущих англо-американских прозаиков XX века Генри Джеймса. В его произведениях происходит столкновение европейской и американской традиций; на рубеже двух культур Г. Джеймс осуществляет интеллектуальный, нравственный и эстетический поиск (романы «Американец», «Европейцы», «Дейзи Миллер» и др.). По мнению Г. Джеймса, американская жизнь была бесформенной, лишенной исторического наследия, ей не хватало четких линий европейской культуры. Писатель помещает своих героев в инациональное пространство и с его помощью исследует их психологию. Г. Джеймс испытывает мораль и образ жизни американцев с точки зрения европейских норм.

Полагаем, что Э.М. Форстер вслед за Г. Джеймсом, который в своем творчестве реализовал конфликт европейской и американской ментальностей, обращается к категории инационального. Опыт, накопленный Э.М. Форстером во время путешествий по разным странам мира (Греция, Италия, Германия, Индия, Египет и др.), позволяет выделить в его творчестве оппозицию «английское» – «неанглийское». Например, Италия как воплощение инационального предстает в «итальянских романах» Э.М. Форстера «Куда боятся ступить ангелы» и «Комната с видом», в рассказах «История о панике», «Сирена», «Вечное мгновение», а в романе «Поездка в Индию» и своей эссеистике автор обращается и к «индийской» теме.

Тема Индии в английской литературе представляется явлением исторически обусловленным. Она неотделима от процесса становления и упадка Британской империи. В ней отразились сложные нравственные, психологические и политические проблемы, связанные с историей взаимоотношений Востока и Запада, Индии и Великобритании.

Одним из писателей, который открыл инаковость Востока с его экзотикой и самобытной цивилизацией английскому читателю, стал «англо-индеец» Редьярд Киплинг. Творчество Р. Киплинга является важным этапом в обращении английской литературы к Индии. Писатель сумел разглядеть в Индии многослойное, но внутренне связанное традиционное общество, которое пришло в движение под влиянием столкновения с западной цивилизацией.

Р. Киплинг в английской литературе героизировал повседневный труд англичан в Индии. При этом он понимал страх англо-индийского общества утратить в Индии свою английскость и одобрял его стремление к самоизоляции, желание как можно меньше вступать в контакт с индийцами. С другой стороны, ему понятен также и консерватизм индийского общества, сопротивляющегося западным нововведениям. Особое внимание писателя привлекает зона контакта между двумя обществами, двумя культурами («Город страшной ночи», «Сватовство Дины Шад», «Жизнь дает фору» и другие произведения). Р. Киплинг приходит к выводу, что за пределами своего социального круга человек остается без его поддержки и вступает в зону повышенной опасности. У писателя есть несколько рассказов о катастрофических последствиях таких попыток пересечь границы («Переступив черту», «Ворота ста скорбей», «Сохранить как доказательство» и др.).

Р. Киплинг, в отличие от Э.М. Форстера, стоял на позициях сохранения и поддержания британского господства в Индии, а содержащаяся в его произведениях критика британских колониальных служащих была направлена на исправление недостатков и просчетов. Идеальный образ британского колонизатора Р. Киплинг создает в своем итоговом романе «Ким».

Полагаем, что из всех писателей-современников Э.М. Форстера, затрагивающих тот или иной аспект инаковости, наиболее близким к его взглядам является Дэвид Герберт Лоуренс. Оба писателя были не только в дружеских отношениях, но и высоко ценили романы друг друга. С самого начала творчество Д.Г. Лоуренса вызвало восхищенную реакцию со стороны Э.М. Форстера. Э.М. Форстер также выступал на судебном процессе по роману Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» в защиту книги.

У Д.Г. Лоуренса, как и у Э.М. Форстера, в романах и новеллах часто встречается тема осознания своего отличия от Другого, основанного на контактах и конфликтах между представителями разных культур и стран. В качестве примера можно привести многочисленные эссе Д.Г. Лоуренса об «иных» нациях и народах и его путевые заметки от путешествий по миру (Италии, Германии, Австрии, Австралии, Америке): «Сумерки в Италии», «На земле этрусков», «Утро в Мексике», «Море и Сардиния» и др., а также работы общего характера о проблеме инаковости.

Инаковость у Д.Г. Лоуренса прежде всего рассматривается в отношении различия рас. «Мы не можем утверждать, – пишет Д.Г. Лоуренс, – что все люди равны. Мы не можем утверждать, что $A=B$. Также мы не можем утверждать, что люди не равны. Нельзя заявлять, что $A=B+C$. <...> Когда я нахожусь рядом с другим человеком, который является самим собой, и когда я тоже действительно являюсь самим собой, я начинаю осознавать Присутствие и странную реальность Инаковости. <...> Нет ни сравнения, ни оценки. Только признание странной инаковости. Я могу радоваться, злиться или грустить из-за присутствия другого» [5, с. 52].

Таким образом, искания Э.М. Форстера находились в общем русле времени, ибо он оказался не единственным в своем обращении к проблеме инаковости. Однако в отличие от своих современников, рассматривающих преимущественно ее внешнее проявление, Э.М. Форстер идет дальше и исследует истоки и сущность внутренней инаковости.

Инаковость является одной из актуальнейших проблем современной гуманитарной мысли и может быть определена, с одной стороны, как имманентное качество Другого (в узком смысле), а с другой, как категория субъектно-объектных отношений, делающая возможной и актуализирующей оппозицию «Я – Другой» (в широком смысле). Несмотря на то, что проблема Другого, а следовательно и инаковости, первоначально разрабатывалась в философии, она вышла за пределы сугубо философского дискурса. К проблеме инаковости в своем творчестве обращались, например, М. Бахтин, Ж.-П. Сартр; некоторые представители постструктурализма (Ж. Делез) разрабатывали категории инаковости и Другого и проецировали собственные гипотезы на литературные произведения; концепции других (Ж. Лакана, М. Фуко) используются для интерпретации литературных произведений. Применительно к настоящему исследованию инаковость представляется категорией литературоведения.

Э.М. Форстер рассмотрел в своем творчестве инаковость как во внешнем, так и внутреннем ее проявлениях. Под последней понимается нетождественность героя самому себе, реализованная посредством статуса «Я сам как Другой». Инаковость, актуализирующая дихотомию «свое – чужое», является внешней. Дихотомия «свое – чужое», включающая антитезу «национальное – инациональное», производна от оппозиции «Я – Другой». Инаковость, реализующая дихотомию «свое – чужое», отлична от той, которая существует на уровне «Я сам как Другой».

В произведениях Э.М. Форстера оппозиция «свое – чужое» постепенно преодолевает антагонистический характер (личное, значимое – постороннее, чужое): от первоначального отношения к иному, «чужому» как чуждому и низкому герои приходят к внутреннему обогащению за счет узнавания истинно «своего» в «чужом». Развитие героев происходит в одновременном познании «своего» и «чужого», осмыслении «своего» на фоне «чужого» и одновременно «чужого» на фоне «своего». Способность/неспособность воспринимать «свое – чужое» определяется «развитостью»/«неразвитостью» английского сердца. «Неразвитое» английское сердце, сформированное в закрытых британских школах, чуждо всему иному. Для героев с «неразвитым сердцем» «своим» является только то, что позволяет им сохраниться и постоянно требует защиты от «чужого». При соприкосновении с последним герои с «развитым сердцем» переживают «вечные мгновения», озаряющие будничную действительность. Серия «вечных мгновений» предшествует духовному прозрению героев.

Произведения, основанные на опыте, накопленном Э.М. Форстером во время путешествий по разным странам мира (Греция, Италия, Германия, Индия, Египет и др.), позволяют выделить в его творчестве оппозицию «английское» – «неанглийское». Тема национального и инационального наиболее ярко представлена посредством сопоставления Англии и Италии (роман «Куда боятся ступить ангелы», рассказы «История о панике», «Сирена», «Вечное мгновение»). Сталкивая героев, принадлежащих к разным национальностям, указывая при этом на различия в их душевном мире и во внешнем виде, чертах национального характера и языке, национальных микрокосмосах, архитектуре, искусстве, ландшафте, Э.М. Форстер создает ситуации, в которых им необходимо распознать общечеловеческое, завуалированное в другой национальной культуре. Герои, преодолевающие по отношению к инациональному изначальную враждебность и признающие инациональное равным своему национальному, духовно перерождаются.

Внутренняя инаковость в произведениях Э.М. Форстера связана с осознанием героя/героини иным (иной), чем они считали себя. Выявлено, что данная идея достигает апогея в романе «Поездка в Индию», а ее истоки восходят к рассказам «История о панике», «Доктор Шерстихлоп» и др., романам «Комната с видом», «Морис», «Хауардс-Энд». Герои, неспособные «соединить» внешнюю жизнь с внутренней, прозу жизни и ее поэзию, себя и Другого внутри себя, переживают душевное потрясение при столкновении со своей внутренней инаковостью, т. е. при встрече с Другим внутри себя. Встреча с самим собой как Другим является также трагедией для героев, живущих лишь по законам разума и исключаящих возможность существования в одном человеке нескольких Я. Чтобы прийти в согласие с «чужаком» внутри себя, им необходимо «соединиться». Последнее возможно при помощи «двойного видения», заключающегося в способности героя увидеть себя как Другого, осознать свою нетождественность самому себе. Путь к душевной гармонии героями Э.М. Форстера заключается в обретении ими «цельности», что возможно в примирении как с внешней, так и с внутренней инаковостью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максімовіч, В.А. На строме часу / В.А. Максімовіч // Сучаснае беларускае літаратуразнаўства: сістэма каштоўнасцей і прыярытэтаў / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут літаратуры імя Я. Купалы; нав. рэд. В.А. Максімовіч. – Мінск: Беларуская навука, 2006. – С. 3 – 5.

2. Stone, W. *The Cave and the Mountain. A Study of E.M. Forster* / W. Stone. – Stanford (Calif), Stanford Univ. Press; London, Oxford Univ. Press, 1966. – 436 p.
3. Зыкова, Е. Форстер Э.М. / Е. Зыкова // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН; отв. ред. А.П. Саруханян. – М.: Наука, 2005. – С. 457 – 460.
4. Forster, E.M. *Aspects of the Novel and Related Writings* / E.M. Forster. – London: Arnold, 1974. – 169 p.
5. Рогачевская, М.С. Психоаналитическая концепция Д.Г. Лоуренса и ее реализация в прозе: дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / М.С. Рогачевская. – Минск: 2003. – 111 л.

Н.С. Поваляева (Минск, БГУ)

ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН И ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ: ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВРЕМЯ

Одной из ведущих тенденций в литературе последних десятилетий XX и начала XXI века является обращение к литературному наследию, к классике, а также многофункциональное использование аллюзий и реминисценций, отсылок к произведениям других авторов. Огромное влияние на развитие современной англоязычной прозы оказало и продолжает оказывать творчество Вирджинии Вулф (Virginia Woolf, 1882–1941)¹. Однако даже на фоне этой тенденции случай британской писательницы Дженет Уинтерсон (Jeanette Winterson, b. 1959) особенный, так как никто, кроме нее, не называл себя «единственной настоящей наследницей В. Вулф» [1] среди современных авторов.

Соприкосновение с наследием В. Вулф принимает в творчестве Дженет Уинтерсон разнообразные формы – это обращение к темам и проблемам, которые были близки Вирджинии Вулф, аллюзии на конкретные ее произведения, использование стилистических приемов, характерных для творческой манеры В. Вулф, организация прозаического текста по принципам поэзии; статьи и эссе о творчестве Вирджинии Вулф, мини-сайт, посвященный основным произведениям этой писательницы [2], предисловия к переизданиям произведений В. Вулф. Совместно с журналисткой и редактором Маргарет Рейнольдс и издательством *Vintage* Дженет Уинтерсон проделала огромную работу по переизданию девяти романов Вирджинии Вулф. Именно Дж. Уинтерсон предстояло разработать общую концепцию этой серии, цель которой – представить романы В. Вулф современному молодому читателю. Для этого нужны были введения, написанные современными исследователями и раскрывающие именно современный подход к этим романам. Дженет Уинтерсон нашла прекрасное решение – каждый роман В. Вулф предваряет введение, написанное в соавторстве писателем и литературоведом. Сама Дж. Уинтерсон написала введение вместе с известной исследовательницей творчества В. Вулф Джиллиан Бир (Gillian Beer) к роману «Волны» (*The Waves*, 1931) [3].

Среди всех произведений Вирджинии Вулф особое значение для Дженет Уинтерсон имеет, совершенно очевидно, роман «Орландо» (*Orlando*, 1928) [4]. По мнению писательницы, этот роман ярче всего демонстрирует нам лучшие качества как творчества В. Вулф, так и ее личности: стремление к эксперименту, умение бросить вызов стереотипам и канонам как в искусстве, так и в жизни [5, p. 61], способность говорить о провокативных, «скользких» материях, не впадая при этом в крайности и резонерство [5, p. 68]; умение искусно сочетать легкость, занимательность формы с серьезностью поднимаемых проблем [5, p. 66], виртуозное владение стилем художественного письма, способность слышать собственный текст в самый момент его создания и подчинять мысли законам поэтического ритма [5, p. 76]. Особое отношение Дженет Уинтерсон именно к этому роману Вирджинии Вулф, на мой взгляд, объясняется еще и тем, что темы, которые затрагиваются в «Орландо», являются ключевыми и в творчестве самой Дж. Уинтерсон – это нелинейность времени, соотношение истории глобальной и персональной, творческий поиск, составляющие процесса самоидентификации личности, гендерная стратификация в обществе, сексуальность. Близки Дженет Уинтерсон и эксперименты В. Вулф в области жанра.

Роман «Орландо», как известно, представляет собой пародию на биографический жанр. Согласно канону данного жанра, автор должен точно следовать фактам истории жизни своего объекта, акцентируя наиболее важные ее этапы. Формально в романе «Орландо» этот принцип соблюден (Орландо делает карьеру при королевском дворе; Орландо переживает несчастную любовь; Орландо пробует себя в творчестве; Орландо выполняет государственную миссию в Константинополе), однако содержательно он трансформируется. Основным инструментом разрушения жанрового канона становится введение в текст фантастических элементов. Первый заключается в том, что Орландо проживает несколько веков, сохраняя

¹ Например, американский писатель Майкл Каннингем (Michael Cunningham) не раз признавался в интервью, что именно чтение романов В. Вулф побудило его самого к писательству, а самый известный его роман – «Часы», удостоенный Пулитцеровской премии, – представляет собой деконструкцию романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»; в романах современной британской писательницы Али Смит (Ali Smith) находим прием полинарратива, который, несомненно, уходит корнями в полифоническую структуру произведений В. Вулф.

молодость. А второй – и, несомненной, ключевой – это фантастическое превращение героя из мужчины в женщину. Это превращение позволяет Вирджинии Вулф ввести в роман весьма важную в ее понимании тему андрогинности, сочетания в человеке мужских и женских начал. По тому, как меняется тон повествования после этой метаморфозы, мы можем сделать вывод о том, насколько действительно важна была для Вирджинии Вулф эта тема [6]. Орландо после превращения – по сути, андрогин, женщина, в которой достаточно активным остается мужское начало, и в этом облике она практически лишена иронической авторской коннотации.

Новое воплощение этой темы – и перевоплощение героя – находим в романе Дженет Уинтерсон «Тайнопись плоти» (*Written on the Body*, 1992) [7]. Это произведение представляет собой деконструкцию романа «Орландо», и прежде всего изменения касаются образа главного героя. В романе Дж. Уинтерсон на первый план выходит тема любви (тогда как в романе В. Вулф она была лишь одной из множества тем), а герой представляет собой ироническую мистификацию, поскольку и его имя, и его пол остаются нераскрытыми от начала произведения до его финала. То есть если у В. Вулф герой предстает сначала в мужском, а затем в женском облике, то герой романа Дженет Уинтерсон – это человек, изначально лишенный определенной гендерной характеристики, и мужской род, который я использую применительно к герою в данной работе – не более чем условность, вызванная грамматическими особенностями русского языка. Герой влюблен в замужнюю женщину, но по ходу повествования мы узнаем, что в прошлом его возлюбленными были как женщины, так и мужчины. Писательница как бы договаривает то, о чем в свое время не договорила – в силу разных причин – Вирджиния Вулф. Это касается, прежде всего, темы однополрой любви. Известно, что по первоначальному замыслу В. Вулф Орландо, став женщиной, должна была вступать в любовные отношения с другими женщинами, но из окончательной редакции романа эти эпизоды были устранены в связи со скандалом, разгоревшимся вокруг книги Рэдклифф Холл (*Radcliffe Hall*) «Колодец одиночества» (*The Well of Loneliness*, 1928) [8, p. 517]. В августе 1928 г. редактор газеты *Sunday Express* Джеймс Дуглас инициировал кампанию против публикации данного произведения; затем последовал судебный процесс [9, p. 256 – 258], в результате которого публикация романа в Британии была запрещена вплоть до 60-х годов XX века. Вирджиния Вулф была невысокого мнения о художественных качествах романа «Колодец одиночества», что неоднократно подчеркивала и в устной, и в письменной форме; тем не менее, наряду с другими представителями творческой интеллигенции она выступила на этом процессе как свидетель защиты [10, p. 36 – 38]. Однако поскольку роман «Орландо» должен был увидеть свет спустя всего несколько месяцев после судебного разбирательства, Вирджиния Вулф, дабы не пойти по стопам Рэдклифф Холл, решила изъять из текста фрагменты, которые могут вызвать скандал.

Для Дженет Уинтерсон, создававшей свой роман в 90-е годы XX века, проблемы «запретных тем» уже не существовало, однако в корне неправы те критики, которые причисляют роман «Тайнопись плоти» к произведениям о сексуальных меньшинствах, тем самым сводя на нет суть художественного эксперимента, осуществленного писательницей.

Создавая образ современного Орландо, Дж. Уинтерсон отказывается от трансгендерного нарратива², который использовала Вирджиния Вулф в своем романе, и создает гендерно нейтральное повествование. Герой романа «Тайнопись плоти» сам рассказывает нам свою историю, и это повествование от первого лица лишено гендерной маркированности. Социальный статус героя (представитель среднего класса) и его профессия (переводчик художественной литературы с русского языка на английский) вполне обычны как для женщины, так и для мужчины. В его характере совмещаются черты, которые соответствуют стереотипному восприятию как феминности, так и маскулинности. Герой может быть чувствительным, сентиментальным, нежным; он плачет, когда ему больно или когда ему нанесли обиду. Но в то же время он может быть циничным и жестоким. Иногда он отстаивает свою правоту не только словами, но и силой. Однако герой – не просто механическое соединение мужских и женских качеств; как Орландо Вирджинии Вулф, он – некое новое существо, применительно к которому оппозиция «мужское-женское» вообще не имеет значения.

На протяжении всего повествования Дженет Уинтерсон ведет виртуозную игру с читателем: текст насыщен такими эпизодами, по которым, казалось бы, можно определить пол героя. Однако, взятые вместе, эти эпизоды превращаются в «псевдонамеки», цель которых – завести читателя в тупик и заставить задуматься о том, нужно ли вообще пытаться разгадать эту загадку. Совмещение в характере героя и его поведении элементов, характерных как для женщины, так и для мужчины, служит инструментом карнализации гендера как такового, и всем своим романом Дженет Уинтерсон формулирует следующую

² Дженнифер Смит в своей докторской диссертации дает следующее описание трансгендерного нарратива: «Transgender narratives deploy experimental stylistic techniques that enhance the reader's experience of ceaseless transitioning by revealing gender as a constant process that never solidifies onto a body and by highlighting the text's own status as process rather than finalized product» [11, p. 5].

мысль: «Гендер – это в своем роде “ящик с инструментами”, а вовсе не судьба, predetermined биологическим полом. Вы можете играть с этими инструментами как вам угодно. Это и есть составляющая такого понятия, как “свобода”» [12, с. 4].

Как отмечает Андреа Харрис, «the central trope of the novel – writing as bodily act, the body as written text»³ [13, p. 129]. Телесная природа героя, равно как и его духовные ориентиры, раскрываются через его речь, то есть через текст. В дискурсе героя писательница сознательно совмещает элементы, которые традиционно считаются типичными для «мужского» и «женского» дискурсов. От «мужского» – четкая логика, построение фрагментов по принципу логических умозаключений. От «женского» – элементы поэтического письма (ритмические градации, аллитерации, повторы, инверсии), отклонения от темы. Тем самым Дж. Уинтерсон деконструирует оппозицию «мужское письмо – женское письмо», старательно выстроенную некоторыми представительницами феминистской критики.

Таким образом, Дженет Уинтерсон использует роман Виржинии Вулф «Орландо» в качестве отправной точки для художественной рефлексии о феномене любви. Однако она идет дальше своей предшественницы и, создавая гендерно нейтральный нарратив, выводит эту рефлексию за рамки привычных гендерных координат и создает глубокое поэтическое высказывание об этике и метафизике любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Pritchard, W. “Art and Lies” by Jeanette Winterson / William H. Pritchard // The New York Times Book Review, 26.03.1995 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.complete-review.com/reviews/wintersj/aandl.htm>.
2. The Virginia Woolf mini site // Jeanette Winterson’s Official Website [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=249>.
3. Woolf, V. The Waves / Virginia Woolf; intr. by Jeanette Winterson and Gillian Beer. – Vintage, 1992.
4. Woolf, V. Orlando / Virginia Woolf. – London: Penguin Books, 1993.
5. Winterson, J. A Gift of Wings (with reference to “Orlando”) / Jeanette Winterson // Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery. – New York: Vintage International, 1997. – P. 61 – 77.
6. Coffman, C. Woolf’s “Orlando” and the Resonances of Trans Studies / Chris Coffman // Genders. – Issue 51. – 2010 [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.genders.org/g51/g51_coffman.html.
7. Winterson, J. Written on the Body / Jeanette Winterson. – New York: Vintage International, 1994.
8. Lee, H. Virginia Woolf / Hermione Lee. – New York: Knopf, 1997.
9. Cline, S. Radclyffe Hall: A Woman Called John / Sally Cline. – Woodstock & New York: The Overlook Press, 1998.
10. Doan, L., Prosser, J. Palatable Poison: Critical Perspectives on “The Well of Loneliness” / Laura Doan, Jay Prosser. – New York: Columbia University Press, 2001.
11. Smith, J. ‘A highly ambiguous condition’: The transgender subject, experimental narrative and trans-reading identity in the fiction of Virginia Woolf, Angela Carter, and Jeanette Winterson / Jennifer Smith: A dissertation submitted ... for the degree of Doctor of Philosophy. – Western Michigan University, 2006.
12. Поваляева, Н.С. Дженет Уинтерсон: «В основе искусства лежит оптимизм...» / Наталья Поваляева // Книжная витрина. Информационный бюллетень. – 7 – 13 марта 2005 г. – № 8 (173).
13. Harris, A.L. Other Sexes: Rewriting Difference from Woolf to Winterson / Andrea L. Harris. – New York: State University of New York Press, 2000.

О.В. Бортяш (Полоцк, ПГУ)

ИДЕЯ «СПАСИТЕЛЬНОЙ ЛЮБВИ» КАК ПАЛОМНИЧЕСТВО К САМОМУ СЕБЕ В РОМАНАХ ДЖ. ФАУЛЗА «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» И Д. ЛОДЖА «МИР ТЕСЕН», «ТЕРАПИЯ»

Идея «спасительной любви» как понятие появляется еще в раннем христианстве. Она подразумевает в себе безграничную веру в Бога и братскую любовь человека к человеку. С течением времени эта идея развивается и переосмысливается. Она начинает особенно волновать писателей-романтиков и, так или иначе, затрагивается в творчестве писателей последующих направлений. Тема «спасительной любви» становится актуальной и у постмодернистов, которые претендуют на то, что видят мир шире и глубже, впитав в себя знания о прошлом и, исходя из этого, стараются предвидеть будущее.

³ Центральная метафора романа – письмо как телесный акт, тело – как письменный текст. (Перевод мой. – Н. П.)

Главный герой романа Дж. Фаулза, Чарльз Смитсон, является заложником псевдоморали викторианской эпохи 1860-х годов, где во главу угла ставятся долг и благопристойность. Он причисляет себя к классу думающих и прогрессивных людей, являясь, однако, по сути полуученым, полумыслителем. Тем не менее, он быстро понимает, что выбрал себе в невесты девушку столь же тривиальную и зажатую условностями, как и его время, словно зеркало лицемерно-ханжеской ему современности. Однако уже в начале романа Чарльз, гуляя со своей невестой Эрнестиной по морскому заливу в Лайме, встречает Сару, бывшую гувернантку, а ныне брошенную любовницу французского лейтенанта. И вдруг он замечает, как же не похожа Сара на женщин, которых он встречал ранее. «Лицо ее нельзя было назвать милостивым <...> Не было оно и красивым – по эстетическим меркам и вкусам какой бы то ни было эпохи. Но это было лицо незабываемое, трагическое...». Позже Чарльз снова и снова мысленно сравнивал этот взгляд (Сары) с клинком. А такое сравнение подразумевает не только свойство самого предмета, но и производимое им действие» [1, с. 12].

Когда Эрнестина и Чарльз замечают Сару, она стоит к ним спиной и смотрит в сторону моря. Эрнестина вкратце рассказывает историю девушки, добавляя, что она, видимо, ждет возвращения своего соблазнителя. После прочтения этого эпизода невольно возникает ассоциация с «Алыми парусами», а Сара начинает казаться поруганной, но все-таки надеющейся Ассоль.

История несчастной девушки, на первый взгляд, выглядит простой, но окутана недосказанностью и сплетнями. Это заинтриговывает Чарльза, которого угнетает скука маленького города и чопорного общества. Дж. Фаулз в своих дневниках писал: «... я ищу в женщине тайну» [2, с. 427]. Такой же потребностью он наделяет и своего героя. После этого Чарльз несколько раз случайно встречает Сару. «Лицо ее <...> не давало ему покоя и неотступно его преследовало, вызывая к какому-то скрытому «я», о существовании которого он едва ли даже подозревал. Ему казалось очевидным, что привлекает его не сама по себе Сара <...> а какое-то чувство, какая-то возможность, которую она символизирует. Она заставила его осознать, что ему чего-то не хватает» [1, с. 121].

Вскоре загадочная Сара, встретившись с Чарльзом, сама просит у него аудиенцию. И паломничество героя к осознанию своего подлинного «я» начинается с паломничества отнюдь не в святое место, а наоборот, с Вэрской пустоши, имеющей репутацию порочной преступной части города. Во время разговора с Сарой Чарльз начинает понимать, что истинная история девушки далека от той, которую про нее рассказывали. Ненавидя условности и социальную несправедливость своего времени, Сара добровольно захотела связать свое имя с позором покинутой любовницы, которой совсем не интересен ее бывший соблазнитель. Одним словом, вместо Ассоль Сара начинает походить на Настасью Филипповну Ф.М. Достоевского [3], и как она испытывает болезненное упоение от осознания своего позора и запятнанной репутации. Но при этом Сара абсолютно психически здорова, чего не скажешь о ее эпохе. «Сара бросает вызов викторианской морали, противопоставляя ей мораль общечеловеческую» [1, с. 453]. В романе образ Сары раскрывает взгляды самого писателя на природу и миссию настоящей женщины: «Адам – это застой или консерватизм ... Типичным примером служит викторианская эпоха ... Ева – это развитие или прогресс... Примерами подобного типа общества являются Ренессанс и век, в котором мы сейчас живем» [4, с. 156].

Поначалу Чарльз воспринимает Сару как затейливую игрушку, однако, вскоре подпав под ее чары, уже с трудом борется между долгом (невестой) и чувством (антиподом Эрнестины, Сарой). В конце концов чувство побеждает и в мыслях и в поступках героя: «Судьба. Эти глаза» [1, с. 220]. Сара постоянно своими словами и поступками ставит Чарльза перед выбором. Она воплощает собой оксюморон (излюбленный стилистический прием Фаулза в описании влекущих его женщин-персонажей) [5]: «...маниакально-недоступная, лукаво-простодушная, смиренно-гордая, агрессивно-покорная...» [1, с. 320]. По мнению А. Долинина, «Сара становится воспитательницей и наставницей Чарльза, его поводырем в паломничестве к самому себе. Чтобы заставить героя прозреть, чтобы пробудить в нем ответную страсть, она <...> подстраивает «случайные свидания», преподносит ему свою фиктивную исповедь, провоцирует безрассудными поступками и, наконец, отдавшись ему, исчезает без следа». Неожиданно влюбившись и заинтересовавшись, «Чарльз постепенно начинает понимать, <...> что до встречи с Сарой был живым мертвецом, послушным исполнителем воли эпохи, <...> но его глубинные устремления и желания расходятся с требованиями системы, и он может сделать свой выбор: или «неподлинное» существование» (термин философии экзистенциализма, которой увлекался Фаулз), «сулящее деньги, комфорт», высокое место в обществе, но при этом тотальное притворство, без обретения своего призвания, без настоящей любви; «или «подлинное» существование вне общественной системы, сулящее любовь, тревогу, неустроенность, безытийность и бесстатусность» [1, с. 454], но свободу и ответственность за свой выбор. И Чарльз выбирает «подлинное» существование, однако Сару он теряет (согласно последнему и единственно возможному варианту у Фаулза). Поэтому паломничество героя не обретает единственную достижимую цель. Любовь к Саре толкает Чарльза в открытый мир, на познание самого себя, но спасая его как личность, не дает ему никаких привилегий, никакой взаимности. Так развенчивается миф о достижении «Святого Гра-

аля» (то есть здесь: спасительно-комфортной любви), так как Святой Грааль в нас самих и вне нас, вне нашего мироощущения обретение каких-либо духовных ценностей не имеет смысла.

Уходя от Сары, получив от нее отказ, Чарльз, тем не менее, «обрел, наконец, частицу веры в себя, обнаружил в себе что-то истинно неповторимое, на чем можно строить» потому, «что нельзя, один раз неудачно метнув кости, выбывать из игры; что жить нужно – из последних сил, с опустошенной душой и без надежды уцелеть в железном сердце города – претерпевать. И снова выходить в слепой, соленый, темный океан» [1, с. 443].

Роман «Мир тесен» Д. Лоджа, вторая часть из трилогии академических романов. Будучи связанным с остальными частями, он все-таки более ярко представляет собой идею паломничества во имя любви, правда, в буквальном смысле и имеет много пародийных черт. В одном из своих интервью Д. Лодж рассказывает историю создания второго романа трилогии: «Эта идея пришла мне на конференции по Джеймсу Джойсу в Цюрихе, которая фактически стала одним из мест действия романа. Я тогда впервые вступал в международный круговорот конференций. Прямо из Цюриха я направился на другую конференцию в Израиле. Меня поразило ... (то, что) ... люди ... съезжаются со всего мира в различные экзотические места поговорить о предметах, понятных лишь посвященным, а затем улетают только для того, чтобы снова встретиться уже в другом экзотическом месте ... Довольно скоро я решил поставить в центр повествования невинного юнца, которого посвящают в мир конференций (и) который, возможно, влюбится в девушку и будет за ней неотступно следовать с конференции на конференцию» [6].

С самого начала автор дает нам понять, что его произведение – это комедия нравов, и одновременно пародия на рыцарский роман: высмеивание различных слабостей странствующих профессоров, закулисные интриги, плагиат, адюльтеры, шумные вечеринки во время конференций, где чтение докладов – самая скучная, хотя и необходимая вещь. И вот среди этой неразберихи появляется «комический «рыцарь бедный» (молодой преподаватель-магистрант из Лимерика)» [7]. «Рыцаря бедного» зовут Перс МакГарригл, и автор в самом романе проводит ироническую параллель между именами Перс и Персиваль – (рыцарь, который в легендах о короле Артуре искал Святой Грааль), к тому же ирландская фамилия МакГарригл переводится как «сын высочайшей доблести». Для Перса мгновенно находится современный Святой Грааль – девушка по имени Анжелика, в которую он влюбляется с первого взгляда. Но пообщавшись с ней буквально всего несколько раз и узнав только имя девушки, странную историю рождения и тему ее диссертации, Перс впадает в отчаяние от того, что его Анжелика внезапно незаметно уехала. И вот Перс, как паломник, кочует с одной конференции на другую, чтобы опять встретить свою даму сердца и уже не отпускать. Его паломничество имеет мировой размах, а помогают ему в этом вездесущие самолеты. «Рыцарь бедный» то разочаровывается в своей возлюбленной, то воодушевляется ее подсказкой, попутно совершая благородные поступки и глупости, постоянно встречая на своем пути разных литературоведов, участвующих в конференциях.

Гоняясь по всему свету за своей призрачной «принцессой», Перс встречает Шерил с убеждениями, похожими на его собственные, которая симпатизирует ему и никуда не убегает, но верность своей возвышенной любви мешает Персу увлечься девушкой, и он продолжает поиски своей мечты. Встретив знакомую в месте, откуда недавно уехала Анжелика, Перс жалуется, что никак не может догнать ее, и получает совет: «Вы не должны сдаваться. – Как рыцари Святого Грааля? – Ну да, хотя они были порядочные олухи. Единственное, что им требовалось для достижения цели, – это в нужный момент задать всего один вопрос. Но они вечно что-то путали» [8]. (*Never give up. – Like the Grail knights? – Oh, but they were such boobies... All they had to do was to ask a question at the right moment, and they generally muffed it* [9, p. 324]). Так и Перс, наконец, догнав Анжелику, сначала перепутывает ее с сестрой-близнецом, а потом к тому же узнает, что у Анжелики есть любимый жених. Таким образом, отправляясь за своим Граалем, он тоже забывает задать главный вопрос: «Есть ли у Анжелики кто-нибудь? Влюблена ли она в кого-нибудь?» Сестра-близнец неуловимой девушки объясняет Персу: «Ты влюблен не в Анжелику, а в свою мечту о ней» [8]. (*...you' re not really in love with Angelica... You were in love with a dream* [9, p. 371]). Так заканчивается любовь-мечта современного рыцаря, но вскоре Перс вспоминает Шерил, ее участие и симпатию. Иллюзорная любовь, разбившись вдребезги, подталкивает к настоящему чувству и убеждает героя в том, что важно не только любить самому, но и быть любимым. И вот Перс готов к паломничеству за новым Граалем...

В романе есть и другая линия «спасительной любви», в данном случае любви-страсти немолодого профессора британского университета Филиппа Лоу и случайно встреченной им женщины в Италии. Взаимная страсть, в силу обстоятельств, была недолгой, но она помогла скучающему профессору вновь обрести себя и свои ориентиры: «Я на всю жизнь сохраню в своем сердце маленькое святилище во имя Джой... Ко мне вернулось желание жить, которое, как мне казалось, навсегда меня покинуло... Я убедился, что жить стоит и что надо взять от жизни все, пока есть время» [8]. (*I shall always keep a little shrine to Joy in my heart... She gave me an appetite for life I thought I had lost for ever... It convinced me that life was still worth living, that I should make the most of what I had left* [9, p. 87]). Через несколько лет Фи-

липп вновь встречается Джой и они становятся любовниками, но трусость профессора мешает ему объясниться с женой, с которой он в итоге и остается, не утратив, однако, вкуса к жизни.

Герой следующего романа Д. Лоджа «Терапия», 58-летний Лоренс Пассмор, как и Чарльз Смитсон, понимает, что с ним что-то не так. Правда, понимает он это сам, без всякого влияния со стороны. Плохое состояние Лоренса имеет иррациональную природу. Он успешный, обеспеченный сценарист, имеющий большой дом, шикарную машину и красивую жену, однако внезапно возникшая прозаическая боль в колене выводит его из равновесия. Выполняя задания своего психотерапевта, Лоренс пишет: «Чувствую себя несчастным большую часть времени» [10, с. 18]. (*Feel unhappy most of the time* [11, р. 23]). Поначалу считая, что его проблемы находятся в области физиологии, Лоренс посещает различные курсы терапии, чтобы улучшить свое физическое состояние. Однако именно с боли в колене начинается поиск неполадок в душе. Героя все больше беспокоят дисгармоничные отношения с окружающими, рассеянность и патологическая нерешительность. Теперь любое объяснение происходящего сценарист сводит к словам «я не знаю». Возникает впечатление, что Лоренс просто страдает от кризиса среднего возраста. Однако на самом деле герой незаметно теряет самого себя: «Я потерял это ощущение – умение просто жить, не тревожась и не впадая в депрессию. Отчего это случилось? Я не знаю» [10, с. 13]. (*I lost it, the knack of just living, without being anxious and depressed. How? I don't know* [11, р. 16]). Осознав, что надо лечить не только тело, но и душу, страдающую от дефицита доверительного общения, Лоренс начинает писать дневник, обращаясь в нем к гипотетическому сочувствующему слушателю. На путь прозрения его наводит случайное знакомство с учением и жизнеописанием философа-экзистенциалиста Сёрена Кьеркегора. «Путешествие в душу другого человека, в тайны его сердечных мук, оборачивается (для героя) путешествием в прошлое. Пассмор разыскивает свою первую любовь, которую не видел более сорока лет. Он настигает ее на пути паломничества в Сантьяго-де-Кампостеллу... И здесь, далеко от Англии, Пассмор вдруг обретает себя вновь: он испытывает и телесное наслаждение, и упоительную радость общения с родственной душой... В довершение торжества души и тела – полное излечение “внутреннего расстройства колена”» [12, с. 5 – 6]. Таким образом, действительное паломничество Лоренса оборачивается метафорическим поиском самого себя, своего лучшего «я». И все прекрасное в прошлом героя до некоторой степени воскресает вновь на фоне паломничества к испанской святыне.

Как можно заметить, разные виды любви (любовь-самопознание в случае с Чарльзом, любовь-мечта у Перса, любовь-страсть британского профессора и любовь-дружба у Лоренса) служат одной цели – излечить душу героев и подтолкнуть их к дальнейшему духовному развитию. Спасая от пустоты конформизма и неудовлетворенности своей жизнью, разные оттенки любви помогают персонажам осознать свои внутренние потребности, свое глубинное и уникальное «я», независимо от взаимности или неразделенности их чувств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта / Дж. Фаулз; пер. с англ. М. Беккер и Комаровой. – СПб.: Художественная литература, 1993. – 480 с.
2. Фаулз, Дж. Дневники 1949–1965 / Дж. Фаулз. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. – 860 с.
3. Левина, Н. Джон Фаулз. Женщина французского лейтенанта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2012/08/02/591>. – Дата доступа: 30.09.2012.
4. Фаулз, Дж. Аристос / Дж. Фаулз // Всемирная литература. – 2005. – № 1. – 224 с.
5. Марданов, А. Мотив «игры в бога» в произведениях Джона Фаулза / А. Марданов // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купаль; редкол.: Т.Е. Автухович (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2008. – Ч. 1. – С. 335 – 343.
6. Масляева, О.Ю. Поэтика трилогии Дэвида Лоджа: романы «Академический обмен», «Мир тесен», «Прекрасная работа»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.Ю. Масляева. – 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.disserscat.com/content/poetika-trilogi-devida-lodzha-romany-akademicheski-obmen-mir-tesen-prekrasnaya-rabota>. – Дата доступа: 30.09.2012.
7. Новикова, Л. Книжки за неделю / Л. Новикова // Коммерсантъ. – 2005. – 19 янв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/539769/print>. – Дата доступа: 30.09.2012.
8. Лодж, Д. Мир тесен / Д. Лодж; пер. с англ. О. Макарова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bomanuar.com>. – Дата доступа: 20.07.2012.
9. Lodge, D. *Small World: an academic romance* / D. Lodge. – Warner Books, 1984. – 385 p.
10. Лодж, Д. Терапия / Д. Лодж; пер. с англ. М.Т. Курганская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.rus.ec/b/224736/read>. – Дата доступа: 03.03.2011.
11. Lodge, D. *Therapy* / D. Lodge. – London: Penguin Books, 1996. – 321 p.
12. Рогачевская, М.С. Концепт телесного в романах Д. Лоджа «Терапия» и «Думают...» / М.С. Рогачевская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philolog.65.2005.111-120.pdf>. – Дата доступа: 30.09.2012.

Т.А. Конева (Полоцк, ПГУ)

ПРИНЦИП ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ В УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ПРОЗЕ ДЭВИДА ЛОДЖА

Полемизируя по поводу принципов создания художественного произведения, Умберто Эко в «Заметках на полях “Имени розы”» особое внимание уделяет читателю, поскольку «когда сочиняют, думают о читателе» [1, с. 5]. Любой автор рассчитывает на какую-то специальную, эмпирически знакомую публику, которая либо «в полной осязаемости с кошельком в руках ждет за дверями», либо это читатель, «который придет и может оценить» [1, с. 5]. Однако в любом случае писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя. Этот читатель принадлежит тому времени, в котором написан тот или иной текст. Деление же читателя на элитарного, то есть легко вступающего в металитературную игру с автором и получающего от этого «радость чтения», и неискушенного, то есть увлекающегося перипетиями сюжета, существовало всегда. Следовательно, сверхзадачей писателя является создание произведений, «ориентированных на представителей различных интерпретативных сообществ и позволяющих вовлекать в процесс чтения как искушенных, так и наивных читателей, существенно расширяя читательскую аудиторию элитарного автора» [1, с. 5].

Эта сверхзадача удачно решается представителями постмодернистского письма с помощью принципа двойного кодирования. С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всей читающей публики, в том числе и не слишком художественно просвещенной. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов автор апеллирует к самой искушенной аудитории [2]. Иронически переосмысливая стиль жанров и приемов массовой литературы, постмодернисты стремятся разрушить языковые стереотипы восприятия читателя и подчеркивают условную, игровую природу словесного текста.

Д. Лодж, известный английский писатель и литературовед, ставит перед собой задачу наладить диалог с миром широкой читающей публики, осуществляя принцип двойного кодирования в своих произведениях. Размышляя над судьбой современного романа в критической работе «Романист на распутье», писатель говорит о проблемном романе, который не только «обнажает искусственную природу текста, чтобы избавиться от условностей реализма, но никогда с ним не порывает» [3, с. 86]. Лодж остается верным этому принципу на протяжении всей своей творческой деятельности. Роман «Академический обмен», с одной стороны, позволяет читателю окунуться в реальный мир университетской жизни по обе стороны Атлантики. Множество комических ситуаций, в которые попадают главные персонажи, несомненно, служат его развлекательной функции. Однако роман отличается саморефлексией, является литературой о литературе. Главы романа задуманы так, чтобы подчеркнуть их формальные особенности, что осуществляется постоянными ссылками на маленькую брошюру под названием «Как написать роман». Третья глава, которая называется «Переписка», является эпистолярной по форме, что подчеркивается комментариями одного из персонажей опять же по поводу вышеупомянутой брошюры: «Тут есть целая глава, как написать эпистолярный роман, но, кажется, никто не делал этого с XVIII века» [4, с. 190]. Лодж, который это частично сделал, конечно же, не имел в виду точное воспроизведение особенностей жанра, но использовал его форму, чтобы привлечь внимание читателя к искусственной природе текста, вовлекая последнее в игру.

Один из главных персонажей Филип Своллоу делает заявление о смерти романа: «Что ж, роман умирает и мы вместе с ним» [4, с. 250]. В последней главе под названием «Конец» Лодж продолжает тему о смерти жанра. Глава написана в форме киносценария и конец ее представлен в виде стоп-кадра: «Филип пожимает плечами. Камера останавливается, не позволяя ему завершить жест» [4, с. 251]. Таким образом, Лодж делает концовку романа открытой, то есть выбирает самый худший его вариант, если верить все той же брошюре, где описываются три варианта завершения повествования: счастливый конец, несчастливый и плохой, то есть неопределенный.

Иронизируя над самим собой как автором, Лодж, тем не менее, не провозглашает смерть романа, но утверждает своё заявление о том, что в современной ситуации, «когда романист оказывается в атмосфере мифов, слов, символов и архетипов, ему необходимы особые средства выражения, отличные от чисто подражательных, свойственных реализму» [3, с. 86].

Наиболее явной формой изоляции в художественном языке романа является модель обрамленного повествования «текст в тексте». Изоляция создает границу формы рамки, которая обладает свойством активного взаимодействия и взаимовлияния с обрамленным текстом. Структуре «текст в тексте» присуще двойное кодирование. Оно обостряет момент игры: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер – иронический, пародийный, театрализованный и другой смысл. Джон Барт в эссе «Рассказы в рассказах в рассказах» гово-

рит об этом явлении с точки зрения сюжетной связанности обрамляющей и обрамленной историй, взаимного драматургического влияния повествований. Самым амбициозным вызовом Барт считает многоуровневые обрамления, обращая внимание на то, что они повторяют схему развития сюжета традиционного романа: завязка – событие – кульминация, совпадающая с самым дальним обрамленным текстом – быстрый спад действия – развязка [5, с. 99].

Вышеупомянутый амбициозный вызов осуществляется Д. Лоджем в университетском романе «Мир тесен», где обрамляющим текстом является рассказ о «всемирном университете», его идеологических ритуалах – конференциях и их участниках, которые представлены автором во всем спектре общечеловеческих слабостей, и зачастую изображаются в комическом, подчас невыгодном свете. Ученые засыпают на конференциях, плетут интриги с целью получить выгодную должность, влюбляются в своих студентов, переживают кризис среднего возраста. Все это понятно рядовому читателю и помогает налаживать с ним диалог. Однако, читатель искушенный под внешним обрамляющим слоем найдет, по крайней мере, еще два обрамленных текста, в одном из которых обсуждается состояние современного литературоведения, другой же посвящен обсуждению жанра *romance* со времен рыцарских романов Артуровского цикла до наших дней. Уже в эпиграфе словами Н. Фрая, который является одним из наиболее известных исследователей данного жанра, автор предупреждает читателя, что это *romance*, но не *novel*, вступая с последним в металитературную игру.

Завязка всех повествовательных линий происходит на конференции Рамиджского университета. Именно здесь читатель знакомится с основными персонажами романа. Условную функцию главного героя в этой главе несет Перс МакГеригл, в имени которого звучит отголосок рыцаря Персиваля из легенд о короле Артуре. Перс невежествен, девственен и наивен, как и положено быть его прообразу. Это позволяет Лоджу делать его объектом множества комических ситуаций. Рамиджская конференция является отправной точкой в поисках МакГериглом своего «Грааля», которым для него является «любовь хорошей женщины». Однако из доклада одного из наиболее маститых участников конференции американского профессора Мориса Зэпа содержится намек на то, что поиски не увенчаются успехом. С этого момента начинается обсуждение теории постструктурализма о невозможности овладения окончательным значением текста, о флирте его с читателем, а также о смерти автора: «Танцор дразнит аудиторию так же, как текст дразнит своих читателей обещанием полного разоблачения... Именно эта задержка в стриптизе делает его привлекательным, а не само раздевание, потому что как только секрет раскрыт, мы теряем к нему интерес и жаждем чего-то другого» [6, с. 31]. Прочитав книгу до конца, читатель осознает, что невозможно овладеть окончательным значением текста, ибо его не существует: «Попытка проникнуть в самую суть текста, овладеть раз и навсегда его значением напрасна...» [6, с. 31]. Напрасными оказываются поиски МакГеригла обрести свою возлюбленную, которая воплощает в романе мотив тайны. Никто не знает, откуда она и куда может отправиться в следующий момент. Ангелика появляется то в образе стриптизерши на рекламном плакате, то в окне дома терпимости в Амстердаме, то на научной конференции. Когда же Персу кажется, что он наконец-то догнал ее и овладел ею, его ждет полное фиаско, так как предметом его вожделения оказывается не Ангелика, а ее сестра-близнец Лили. Таким образом, тексты взаимодействуют, их границы постоянно перемещаются, генерируя все новые интерпретации. Рядовой читатель, следя за приключениями героя и ожидая неминуемой развязки, получает удовольствие от чтения ничуть не меньшее, чем читатель искушенный, вовлеченный в металитературную игру.

События развиваются в романе с нарастающей быстротой. Автор вводит нас в мир литературной критики, знакомит с ее представителями, изображая каждого из них в ироническом свете. Неомарксистка Фувльвия Моргана, в имени которой содержится аллюзия на фею Моргану, погрязла в роскоши и сексуальных девиациях. Представитель новой французской критики Мишель Тардье, пожилой гомосексуалист, путешествует по миру в поисках молодых партнеров. Отец современной критической теории Артур Кингфишер представлен в период полной творческой и сексуальной импотенции, вирусом которой заражен каждый из представителей филологической науки. Редьярд Паркинсон, представитель Оксбриджа, настолько погряз в традициях, что пользуется ночным горшком вместо туалета.

Краски сгущаются, напряжение нарастает на всех уровнях. Пока Перс гоняется за своим Граалем, убеленные сединами профессора сражаются за пост заведующего отделом критической теории при ЮНЕСКО, который дает 100 000 долларов год и не предполагает никаких обязанностей. Одновременно идет обсуждение жанра *romance* в его различных интерпретациях. Уже в начале романа появляется ссылка на книгу Джесси Л. Уэстон «От ритуала до *romance*». Устами пожилой фольклористки мисс Мэйдон идет сексуально-анатомический разбор жанра, вдохновленный теорией Зигмунда Фрейда. Мисс Мэйдон везде видит фаллические символы. Ее заявление, что все, в конце концов, сводится к сексу, звучит иронично, ведь у нее самой в жизни секса нет, если судить по ее имени. Традиционная интерпретация жанра представлена стюардессой британских авиалиний Шерил Самерби: «Он полон приключений и совпадений, неожиданностей и восторгов, и там много героев, которые потерялись или очарованы, или странствуют в поисках друг друга, или Грааля, или еще чего-нибудь подобного» [6, с. 293]. Однако это не только

«приключения, совпадения и чудеса», но и «либидо, ищущее удовлетворения, которое избавит вождя от тревог реальности и в то же время сохранит эту реальность» [6, с. 293]. Этими словами Ангелика характеризует данный жанр на конференции Ассоциации современной лингвистики. Лодж вкладывает характеристики жанра в уста женских персонажей, отдавая дань феминистскому направлению в критической теории.

Таким образом, металитературные шутки смыкаются с самопародией автора, успешно соединяющего полнокровный теоретический разбор своего произведения с пародийно-сатирической антологией современного литературоведения, не выходя при этом за рамки сюжетного и композиционного единства романа, который достигает кульминации на всех уровнях в финальных сценах, где срываются все покровы и каждый получает желаемое, за исключением Перса МакГеригла, которому так и не удалось обрести возлюбленную, то есть овладеть «окончательным значением». Текст всего лишь флиртовал с читателем, увлекая последнего бесконечными поворотами событий и металитературной игрой, основанной на цитировании более ранних сюжетов. Однако, иронически переосмысливая романы Артуровского цикла, Лодж показывает, что в этом цитировании гораздо меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах.

Д. Лоджа называют постмодернистским писателем в облике реалиста, вызывающего доверие. И хотя персонажи его романов в определенной степени схематичны, множество комических ситуаций, в которые помещает их автор, заставляют читателя воспринимать их как живых людей. Они плетут интриги, обманывают своих жен, подсиживают коллег. Рядовой читатель находит в этом подтверждение своему личному опыту, что делает университетский роман интересным для прочтения. Таким образом, используя принцип двойного кодирования, Д. Лодж решает задачу наведения мостов между читающей публикой и филологической наукой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Электронный ресурс: <http://readr.ru/umbrto-eko-zametki-na-polyah-imeni-rozi.html>. – 13 с.
2. Руднев, П. Словарь культуры XX в. / П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
3. Lodge, D. The Novelist at the Crossroads / D. Lodge // The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction / ed. by Malcolm Bradbury. – Glasgow: Collins, 1971. – P. 79 – 110.
4. Lodge, D. Changing Places. A Tale of Two Campuses / D. Lodge // A Novel. – London: Penguin, 1975. – 251 p.
5. Тарнауцкая, Е.П. Теория эстетической изоляции и практика постмодернистского романа / Е.П. Тарнауцкая // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». – 2009. – № 1(5). – С. 96 – 101.
6. Lodge, D. Small World / D. Lodge // A Novel. – New York: Warner Books, 1984. – 385 p.

О.П. Кулик (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ФРАГМЕНТАРНОЕ УСВОЕНИЕ ТРАДИЦИЙ Г.ДЖ. УЭЛЛСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОНА УИНДЕМА

Джон Уиндем (1903–1969), полное имя Джон Уиндем Паркс Лукас Харрис (использовал в качестве литературных псевдонимов различные сочетания имён) – английский писатель-фантаст, издавший свой первый известный роман в «День триффидов» 1951 г. Затем последовали романы «Кракен пробуждается» (1953), «Куколки» (1955), «Мидвичские кукушки» (1957). Но литературоведение только приступает к изучению его творчества. В 1998 г. исследователям стал доступен архив писателя, который хранится в библиотеке имени Сидни Джонса в Ливерпульском университете¹ (первый университет, в котором начали присуждать звание магистра искусств по научной фантастике). В нем было обнаружено четыре неизвестных романа, письма к жене военного периода. Здесь же была найдена первая печатная работа – рассказ «Вивисекция» (*The Bee: An Independent Journal of Art, Literature, Politics, Science and Music*, ноябрь 1919, частная школа-интернат Бидэйлз²), явно навеянный «Островом доктора Моро».

Джон Харрис начал писать в 1920-е годы, но начало его профессиональной карьеры датируется маем 1931 г., когда в американском научно-фантастическом журнале *Wonder Stories*³ вышел его первый

¹ Там же хранятся материалы Олафа Стэплдона, Эрика Фрэнка Рассела и архив Фонда по научной фантастике (Science Fiction Foundation) [1].

² Bedales School.

³ «Wonder Stories» – американский научно-фантастический журнал, созданный Хьюго Гернсбеком после слияния двух ранее издававшихся им журналов «Air Wonder Stories» и «Science Wonder Stories», выходил в 1930 – 1936 годах.

рассказ «Миры на обмен»⁴, подписанный именем Джон Бейнон Харрис. К раннему периоду творчества Уиндэма относятся повести и рассказы, впоследствии переизданные в трех посмертных сборниках – «Скитальцы во времени» (1973), «Спящие на Марсе» (1973) и «Изгнанники на Эсперусе» (1979), а также два романа, вышедшие в Англии отдельными изданиями: «Тайный народец» (1935) и «Планетолет» (1936). По сути, Харрис (пока не Уиндем) работает в русле технической фантастики и, возможно, поэтому не имеет особого успеха. С конца 1930-х годов писатель печатает рассказы в первом британском научно-фантастическом журнале *Tales of Wonder*, выпускавшемся в 1937–1942 гг. В ранних рассказах апробируется материал, который в будущем ляжет в основу романов («Адские шары», «День триффидов»).

Судьбу Харриса изменила война. Он служил в армии связистом и принимал участие в высадке союзников на побережье Нормандии, насмотрелся крови, смерти и разрушений, все это хорошо запомнил, потом воплотил в своем творчестве. Сложно сказать, что больше напоминают сцены разрушенных городов и ферм: разоренную Францию или уэллсовский Лондон под властью марсиан. Поздние романы, которые принесли писателю славу, так или иначе изображают войну. Брайан Олдисс назвал романы Уиндема «cosy disasters» (уютные / удобные катастрофы) [2]. О некоем неправдоподобии историй говорит Кристофер Прист⁵ [3]. Но неправдоподобие это не является недостатком и определяется трагичностью событий. Ситуация сходна с событиями «Войны миров»: человек самодовольно считает себя венцом творения, но оказывается беспомощным перед лицом неизвестной опасности. Марсиане Уэллса были внешней угрозой, от которой нельзя было спастись в силу недостаточности технических знаний. Враг Уиндем выращен самими людьми (хищное маслянистое растение, полученное искусственным путем в лаборатории и разнесенное по глупости по всей Земле). Писателю показалось недостаточным столкнуть человечество с одной проблемой: он ослепил большую часть населения⁶ (воздействие метеоритного дождя, который рассказчик впоследствии считает также делом рук человека). Л.Дж. Херст подсчитал, что смерть чаще происходит от самих людей (самоубийство девушки из партии Мейсена и молодой пары), нежели от нападений триффидов. Разрушение будет идти в двух направлениях, внутренние человеческие противоречия развалят цивилизацию гораздо эффективнее, чем внешняя опасность, которая скорее консолидирует. Роман Уиндема – классическая постапокалиптическая литература (хотя автор постоянно дистанцировался от НФ [3]): картина выживания человечества после глобальной катастрофы. Цивилизация сменяется периодом хаоса. В таких условиях построение общества, основанного на старых принципах, невозможно. Недаром Мейсен – социолог, гуманист; вне общества, в ситуации почти первобытнообщинного строя его профессия бесполезна, не перестроившись, он погибнет. Мейсен не просто выживает, он получает цель в жизни (сначала поиски любимой, затем забота о семье-коммуне, сохранение знаний о старом мире⁷).

В романе «Кракен пробуждается» (первое название «Из глубины морской», 1953) пришельцы из космоса готовятся к захвату Земли из глубин океана. Они ничего не знают о людях и их поведении, но после определенных попыток им удастся создать новый всемирный потоп. Гибель человечества обусловлена его собственными ошибками: недооценкой противника, обстановкой «холодной войны». «Хризалиды» / «Куколки» (1955) – классический роман-предупреждение о последствиях ядерной войны⁸. Действие происходит через много веков после катастрофы, выжившие разделены громадными отравленными территориями, но общая беда не сближает, а разделяет человечество: пуританские общины видят спасение в истреблении всего непохожего. Но в какой-то момент появляются дети с необычными способностями, их особенностью является неприятие жестокости – такие люди способны не просто восстановить старый мир, они строят новый, более справедливый и совершенный. Заметны сюжетные и идейные связи с «Пищей богов», но если в более или менее стабильном обществе «сверхчеловеки» обречены на преследования и уничтожение, то в мире, с трудом пережившем катастрофу, они являются залогом выживания и возрождения цивилизации.

В следующем романе «Кукушки Мидвича» / «Мидвичские кукушки» (1957) писатель снова возвращается к теме инопланетной угрозы: пришельцы оплодотворяют земных женщин, и на Земле появляется целое поколение необычных детей, которые превосходят землян в умственном и духовном отношении, поэтому последние совершают странные поступки во вред себе. Благодаря телепатической связи (как не вспомнить утопию Уэллса «Люди как боги» и Последних людей Стэплдона) они быстрее учатся и мужают, могут концентрировать общую волю для достижения цели, оставаясь при этом индивидуальнос-

⁴ По сюжету очень напоминает «Войну миров», только захватчики прибывают не с Марса, а из будущего.

⁵ Английский писатель-фантаст, вице-президент Международного Уэллсовского общества с 2006 года.

⁶ Подобный сюжет использует в 1995 году Жозе Сарамга в романе «Слепота», но там трагедия разворачивается в отдельно взятом городе и носит временный характер.

⁷ Уровень потребностей повышается.

⁸ Угроза была отнюдь не фантастической, вспомним Карибский кризис в октябре 1962 года.

тиями. В конечном счете, колония уничтожается, земляне сами выступают агрессорами и ксенофобами (упреждающий удар в борьбе видов), то ли спасая себя, то ли зачеркивая новое будущее.

Ю. Кагарлицкий отмечает, что Уиндем интересуется более биохимией как основой для рационально-фантастической посылки и этиологией (наука, занимающаяся изучением поведения общественных насекомых, пчел или муравьев, например), так как их выводы совпадают с идеями научного гуманизма (человек существует как часть человечества и уже поэтому во всем перед ним ответственен) [4]. В романах звучит призыв задуматься о целесообразности технического прогресса в обществе, которое ценит сиюминутную выгоду: «Всякому открытию у нас находят только два применения, – объяснила она. – Первое: попроще убить побольше народу. И второе: помочь разным выжигам обирать простаков» [5].

Уиндем развивал жанр темпоральной фантастики – литература о перемещениях во времени (психологические новелла «Стежок во времени», рассказ об изобретении «Странно», юмористический рассказы «Хроноклазм» и «Видеорама Пооли»), ему, кстати, принадлежит термин «хроноклазм⁹». Подобно Уэллсу писатель использует рационально-фантастическую посылку для создания необычной ситуации, в которой ярче проявится характер героя. Новеллы Уиндема, проникнутые легкой иронией и тонким юмором, порой заимствуют настроение и сюжетные ходы Уэллса: «Большой простофиля» и «Искушение Хэррингея».

Вселенная Уиндема – реальность кошмара, реализованного на соседней улице, в этом принципиальное сходство с фантастикой Уэллса: необычное и в то же время страшное может произойти в любой момент с любым человеком. Само повествование в противовес действию неспешно и размеренно: «He described the odd rather than the fantastic, the disturbing rather than the horrific, the remarkable rather than the outrageous. He dealt in menace, not terror. This quietness of tone was to prove effective and likeable¹⁰» [3]. Внешние факторы являются поводом показать внутреннюю несостоятельность человечества.

По форме основные романы – рамочные повествования: рассказчик не обязательно является protagonистом (соратник, муж), что дает право объективно и порой иронично оценивать ситуацию. Повествование ведется через некоторое время после произошедших событий, когда страсти уже улеглись. В целом, Дж. Уиндем воспринимает идеи Г.Дж. Уэллса, относящиеся к перспективам развития человеческого общества. Социум на современном этапе при внешней стабильности максимально уязвим. Уязвимость эта кроется в его собственных внутренних противоречиях, которые проявляются тем ярче, чем больше человечество уверено в собственных силах. Глобальные потрясения могут помочь человеку осознать свое неустойчивое положение во Вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ketterer, D. «Vivisection»: Schoolboy «John Wyndham's» First Publication? / D. Ketterer // *Science Fiction Studies* #78 = Volume 26, Part 2 = July 1999 – Electronic resource. – Mode of access: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/78/ketterer78art.htm> – Date of access: 17.08.2012
2. Aldiss, B. *Billion Year Spree: The History of Science Fiction* / B. Aldiss. – London: Weidenfeld and Nicolson, 1973. – 339 p.
3. Priest, C. *John Wyndham & H G Wells* / C. Priest – Electronic resource. – Mode of access: <http://www.christopher-priest.co.uk/essays-reviews/contemporaries-portrayed/john-wyndham-h-g-wells/> – Date of access: 7.04.2012
4. Кагарлицкий, Ю. О Джоне Уиндеме (предисловие) / Ю. Кагарлицкий // Библиотека современной фантастики в 15 томах. – Т. 8. Джон Уиндем. День триффидов. Рассказы. М.: Молодая гвардия, 1966. – С. 5 – 18.
5. Уиндем, Дж. Видеорама Пооли / Дж. Уиндем – Электр. данные. – Режим доступа: http://royallib.ru/book/uindem_dgon/videorama_pooli.html – Дата доступа: 6.02.2012

⁹ На прошлое оказывается воздействие из будущего, но последствия этого воздействия уже отражены, следовательно, реальность изменить нельзя, потому что все хроноклазмы уже включены в ее ткань. Понятие противопоставлено понятию эффекта бабочки, когда минимальное воздействие вызывает катастрофические по масштабу последствия.

¹⁰ Он описывает скорее необычное, нежели фантастическое, вызывающее беспокойство, а не ужас, поразительное, а не выходящее за рамки. Он имеет дело с угрозой, а не устрашением. Эффективность и привлекательность подобного спокойствия тона бесспорны (перевод наш – О.К.).

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А.В. Добряшкина (Москва, ИМЛИ РАН)

НЕМЕЦКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЭМИГРАЦИИ (1933–1945)

«Грязная ложь притязает на власть в этой стране. Она орет, вопиет в залах собраний, из микрофонов, со столбцов газет, с киноэкрана. Она разевает пасть, и из этой пасти разит вонь, эта вонь многих гонит прочь из этой страны, а те, кто вынужден остаться, страдает, как в вонючем застенке»¹, – так обрисовал атмосферу Третьего рейха Клаус Манн в романе «Мефистофель».

Приход национал-социалистической партии к власти в 1933 г. выгнал прочь из Германии действительно многих: по разным данным от 1500 до 2500 писателей, без учета художников и артистов. Эти весьма приблизительные цифры наводили участников массового бегства на мысль о том, что эмигрировали не авторы, а вся немецкая литература. Альфред Дёблин, пытаясь одним из первых осмыслить новый статус немецкой литературы, замечает в своем исследовании 1938 г.: «...с 1933 г. немецкая литература разорвана на две части: на часть, которая продолжает существовать в пределах Германской империи [...], и часть за этими пределами. Последнюю следует без особых рассуждений назвать литературой изгнания (Exilliteratur)»². Однако уже через несколько страниц Дёблин уточняет: речь идет «о немецкой литературе за рубежом», для которой «некоторые изобрели понятие “литература изгнания”». Сегодня, когда литература Третьего рейха стала предметом серьезных научных исследований, говорить о полностью эмигрировавшей за границу немецкой литературе неправомерно. Глазами современников такая оценка была вполне естественной, хотя и далекой от реальности. Исследователь Франк Троммлер называет подобное желание определить *особый* статус эмигрантской литературы «собственной формой национализма»³, которому в первую очередь свойственно стремление «воплощать лучшую Родину». Действительно, с исторической точки зрения, эта эмиграция имела свои уникальные отличительные черты: число эмигрантов Третьего рейха не знало в истории Германии аналогов; большей части творчества эмигрантов был свойственен политически-пропагандистский характер; при этом постоянно возрастала дистанцированность от реальности на родине, а вместе с ней – и мера трудностей, связанных с возвращением.

Каковы бы ни были исторические особенности эмиграции 1933–1945 гг., созданную в это время литературу все же нельзя считать особым этапом художественного процесса, понятием, обобщающим эстетические тенденции развития немецкой литературы в период правления Гитлера. Части эмигрантов удалось продолжить доэмигрантские линии своего творчества, причем не только художественные, но и политические; часть авторов, в первую очередь драматурги, была вынуждена перестраиваться с собственных поисков на установки и ожидания нового окружения; наконец, значительное количество авторов вовсе не смогло реализовать свои художественные намерения из-за возникших проблем простого выживания.

Изучая немецкую эмигрантскую литературу, создававшуюся в годы диктатуры Гитлера, исследователи сталкиваются с терминологической проблемой, которая предполагает не только литературно-историческое, но и этико-философское рассмотрение. Временные рамки и охват творчества покинувших Третий рейх авторов во многом зависит от определения самого понятия «изгнание», от причины выезда из страны (вынужденная или добровольная смена страны проживания) и готовности вернуться на родину. Большинство немцев, выехавших за пределы рейха, сделали это безоговорочно, навсегда расставаясь с родиной; и лишь малая часть эмигрантов определяла себя как политических беженцев, готовых вернуться обратно. Эмиграция не была однородной: одни уезжали, спасая жизнь, другие – не имея возможности продолжать творческую работу; наконец, была группа эмигрантов, которые не подвергались репрессиям в буквальном смысле слова. К последней, например, относились такие знаменитые эмигранты, как Томас Манн и Лион Фейхтвангер, которых под определенным углом постановки проблемы и вовсе нельзя считать таковыми, поскольку они «добровольно» решили не возвращаться в Германию»⁴ из тех мест, где

¹ Клаус Манн. Мефистофель. М.: «Терра», 1999. – С. 207.

² Alfred Döblin. Die deutsche Literatur (Im Ausland seit 1933). Ein Dialog zwischen Politik und Kunst // Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Dokumente und Materialien. Bd. 1. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Athenäum Verl., Frankfurt / M., 1974. – S. 200 – 205. Ср. также: Franz C. Weißkopf. Unter fremden Himmeln. Ein Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933–1947. Aufbau-Verl., Berlin u. Weimar, 1981.

³ Frank Trommler. Prüfstein Tragik. Fragestellungen zur Exilliteratur // Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960 // Hg. Von Wulf Koepke u. Michael Winkler. Bonn, 1984. – S. 13.

⁴ Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1, T. 1. // Hg. von John M. Spalek u. Joseph Strelka. Francke Verl., Bern, München, 1976. – S. 6.

оказались в момент массового выезда случайно. Столь же неоднозначен вопрос репатриации. В 1945 г. часть эмигрантов вернулась в Германию, но почти две трети авторов предпочли остаться в других странах; многие из них смогли ассимилироваться, оставаясь при этом немецкими писателями. Поэтому, хотя временные рамки, охватывающие годы нацизма, правомерно рассматривать как условные, традиционная периодизация, апеллирующая к вынесению и снятию запрета на творчество, возникновению и устранению жизненной угрозы, остается наиболее оправданной.

Творческая интеллигенция покидала Третий рейх сначала определенными группами, потом – более хаотично. Обычно исследователи выделяют три волны переселения в годы правления Гитлера: эмигранты 1933 г., еще полные надежд на скорое возвращение, направлялись в соседние государства; они же, уже со второй волной, вызванной аншлюсом Австрии и Чехословакии в 1938 г., вынуждены были снова срывать с мест; наконец, третья волна уносила с собой эмигрантов за океан. Первую группу составили политически ангажированные писатели: Иоганнес Р. Бехер, Бертольт Брехт, Людвиг Ренн, Фридрих Вольф, Генрих Манн, пацифист Э.М. Ремарк, которые с 30-го января 1933 г. подвергались неофициальному преследованию, а после поджога рейхстага подлежали аресту на основании «Постановления рейхспрезидента об охране народа и государства» (*Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*). Большинство коммунистических авторов переехало в СССР по приглашению компартии (по указанию КПГ Германию покинули Вилли Бредель и Дьёрдь Лукач) или Союза советских писателей.

Некоторые авторы, случайно, как и Томас Манн, оказавшиеся к этому моменту за границей (Вальтер Хазенклевер – в Париже с 1930 г., Курт Тухольский – в Швеции с 1929 г., Ханнс Айслер – в Вене), предпочли не возвращаться. В новой «Тысячелетней империи» установилась атмосфера паники и своеобразной внутренней готовности к изгнанию, которая подталкивала к отъезду вместе с теми, кто спасал жизнь, и относительно «неподозрительных»: Карла Вольфскеля, Бруно Франка, Макса Херманна-Найсе. Однако были и такие авторы, которые, рискуя лишиться свободы, отложили свой отъезд до весны 1933 г. (Виланд Херцфельде, Эльза Ласкер-Шюлер, Ханс Мархвица, Густав фон Вангенхайм, Пауль Цех). Оставшихся можно отнести ко второй группе эмигрантов, «неполитических»: одним нужно было сначала присмотреться к новому режиму, чтобы оценить его сущность; у других политическая сфера вызывала столь незначительный интерес, что только грубое вмешательство в их частную жизнь могло навести их на мысль о необходимости смены страны проживания. Эту группу, несомненно, возглавлял Т. Манн, книги которого продолжали издаваться в рейхе без его присутствия на родине. Та же модель была свойственна Эрнсту Глезеру и Курту Хиллеру. В период 1934–1940 гг. эмигрировали Курт Керстен, Стефан Хермлин, Франц Юнг, Курт Пинтус, Георг Кайзер, Нелли Закс.

Эмигрировали в географически максимально близко расположенные страны: из столицы – в Чехословакию, из западных земель – во Францию и Голландию. Именно Франция, Чехословакия, Австрия и Швейцария приняли первых беженцев. Австрия и Швейцария позволяли писателям-эмигрантам непосредственно опираться в их профессиональной сфере на родной язык. Австрия стала местом временного пребывания для Б. Брехта, Фердинанда Брукнера, В. Херцфельде, Карла Цукмайера, Фр. Вольфа и др. Через Швейцарию проходил транзитный маршрут А. Дёблина, Леонгарда Франка, Э. Ласкер-Шюлер. Специфическое отношение Швейцарии к эмигрантам, ее невероятно жесткие законы почти документально отражены в драмах Петера Мартина Лампеля «Человек без паспорта!» (*Peter Martin Lampel, «Mensch ohne Paß!»*, 1936) и Ф. Вольфа «Последняя репетиция» (*«Die letzte Probe»*, 1945–1946). Чехословакия, напротив, славилась своим очень либеральным политическим дружелюбием и хорошо налаженной системой поддержки прибывавших беженцев, хотя значительная часть комитетов помощи имела неофициальный характер. Кроме того, здесь сохранялись традиции Пражской немецкой литературы, обещавшие переселившимся писателям немецкоязычную публику и возможность продолжать работу. Именно туда выехали в 1933 г. Курт Гроссман, Юлиус Гай, Стефан Гейм, Альфред Керр, Теодор Пливье, Адам Шаррер, Альфред Вольфенштайн, Арнольд Цвейг. Жизнь эмигрантов была налажена в Чехословакии, по крайней мере, до 1938 г., лучше, чем в остальных местах сосредоточения эмигрантов. Г. Манн, А. Вольфенштайн получили чехословацкое гражданство, что спасло их от многих неприятностей во время пребывания во Франции. Франция привлекала эмигрантов продолжительным, исторически обусловленным культурным диалогом и владением большинством писателей французским языком. До 1939–1940 гг. условия жизни во Франции располагали к творческой работе. Впрочем, «зашифрованный» роман Фейхтвангера «Изгнание» (*«Exil»*, 1940) представляет реальность далеко не в радужных тонах: большинство авторов не имело разрешения на работу и зависело от более успешных коллег или комитетов помощи. После 1939 г. Франция показала себя многим беженцам как еще более негостеприимная страна (см.: Л. Фейхтвангер, «Черт во Франции», *«Der Teufel in Frankreich»*, 1941): согласно новому соглашению с Третьим рейхом, все прибывающие немцы, независимо от их политического статуса, должны были подвергнуться аресту с последующим заключением в лагерь и быть выданы нацистам. Не избежали пребывания в таких лагерях Л. Франк, В. Беньямин, К. Вольф, Герман Кестен, Франц Далем, Р. Леонгард. Самоубийства перестали быть редкостью.

Покидавшие рейх в конце 1930-х гг. писатели предпочитали заокеанские дали, представлявшие по сравнению с Европой больше возможностей обустроить, по крайней мере, повседневную жизнь. Так, бегство продолжилось в США, Мексику и Южную Америку, Индию (Вилли Хаас), Новую Зеландию (К. Вольфкель), Палестину, которая, однако, требовала от приезжих быстрой и полной ассимиляции (известными среди них были только А. Цвейг, Э. Ласкер-Шюлер, Макс Брод, Мартин Бубер). Аккультурация была негласным условием пребывания в США. Постепенно здесь собралась литературная элита Германии: Б. Брехт, А. Дёблин, Л. Фейхтвангер, Генрих, Томас и Клаус Манн, К. Цукмайер, Л. Франк, Э.М. Ремарк и др. Именитых писателей ждала иная творческая атмосфера – технически развитая медийная система, требовавшая коллективной работы. Востребованы были успешные сценаристы, а не оригинально мыслящие писатели. Многие авторы, находясь под давлением необходимой американизации, едва справлялись с депрессией (Генрих Манн). Созданная в американской эмиграции литература по сравнению с художественным масштабом писателей-эмигрантов оказалась поэтому весьма незначительна. США – преимущественно Лос-Анджелес и Нью-Йорк – стали в итоге крупнейшим местом средоточия эмигрантов, однако не в смысле «центра», каким можно считать Париж или Москву. Список возникших эмигрантских объединений, клубов и групп поражает своей многочисленностью и разрозненностью, отсутствием общей культурно-политической программы. Все эти факторы – вынужденная американизация, удаленность от Европы и неспособность сформировать представление о будущей постнацистской Германии – обернулись для многих невозможностью репатриации.

Вопреки художественному предвидению историко-политических катаклизмов ни один из писателей-эмигрантов не был готов к тому, что «тысячелетняя империя» Гитлера просуществует целых 12 лет и для многих определит именно этот вынужденный срок пребывания за границей. Те, кто предупреждал о надвигающихся бедах, были настолько шокированы реализовавшимися пророчествами собственного творчества, что «даже такие авторы, как Т. Манн, [...] при всем теоретическом знании о грядущем выбрали позицию в отрыве или, по крайней мере, дистанцированно от реальности и в итоге даже решили не позволять текущим событиям сбить себя с толку. Если так трактовать реакцию Т. Манна на опыт его эмиграции, то его творчество 1930-х гг., особенно тетралогия «Иосиф и его братья», предстанет как очень далекая от современности библейско-мифологическая литература»⁵. В результате к моменту выезда или бегства необходимые документы у многих были просрочены или вовсе отсутствовали. Оформление, продление срока действия паспорта было одной из ключевых проблем, осложнявших бегство и жизнь в эмиграции. Если маршрут проходил через несколько стран, обычно приходилось сталкиваться с кафкианскими сложностями, прекрасно отраженными в романе Анны Зегерс «Транзит» (1944), когда у типичного героя «уже был однажды контракт, и виза к контракту, и транзит к визе. Но выдача визы затянулась настолько, что стали недействительными сначала транзит, затем виза и, наконец, контракт»⁶.

I. Творчество немецких писателей-эмигрантов в западных странах

1

По мнению литературного философа Х.Л. Арнольда, изгнание предполагало «три ступени выживания»⁷: бытовое, поскольку писатели покидали родные места в спешке и оказывались без средств к существованию; попытка литературного выживания, поскольку большинство лишилось немецкоязычной публики, а перестроиться на другой язык могли лишь единицы; наконец, политическое – при условии, что в стране эмиграции это допускалось и первые две ступени выживания были преодолены.

Попытка литературного, как затем и политического выживания зависела, прежде всего, от возможности публиковать собственные сочинения. Возможность издавать произведения авторов, запрещенных в Германии, и периодические издания имела в годы Третьего рейха не только символическое значение, но и совершенно практический смысл: работа издательств обеспечивала эмигрантской литературе как таковой ее существование. Не удивительно поэтому, что первые издательства появились в Цюрихе, Праге и Париже, принимавших беженцев в большом количестве. Исключением была Голландия, которая так и не стала эмигрантским «центром», но в которой, тем не менее, было два значимых издательских дома: «Кверидо» (Querido) и «Аллерт де Ланге» (Allert de Lange). Их владельцы – Эмануэль Кверидо и Жерар де Ланге – исходили, так же как и швейцарский издатель Эмиль Опрехт, скорее из личного неприятия нацизма, чем из общественной необходимости, показывая пример индивидуальной оппозиции рейху. В обоих голландских изданиях до 1940 г. удалось опубликовать около 200 произведений более 100 писа-

⁵ Helmut Koopmann. Aufklärung als Forderung des Tages. Zu Thomas Manns Kulturphilosophischer Position in den zwanziger Jahren und im Exil // Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960. – S. 75.

⁶ Анна Зегерс. Транзит. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – С. 52.

⁷ Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Dokumente und Materialien. Bd. 1 // Hg.von Heinz Ludwig Arnold.– S. XI.

телей. Постоянными авторами были О.М. Граф, Эрика, Клаус и Томас Манн, Э.М. Ремарк. Швейцарское издательство «Опрехт» (Oprecht & Helbling) опубликовало до 1946 г. 145 текстов 115 авторов, среди которых были Ф. Брукнер, Х. Хабе, Г. Кайзер, Э. Ласкер-Шюлер. В остальных столицах возможности печати оказались скромнее. В Праге, по сути, крупным было только одно издательство – «Малик» (Malik), перенесенное сюда Виландом Херцфельде в 1933 г. из Германии. Здесь было опубликовано 40 произведений (в т. ч. «Шпик» Вилли Бределя, 1936; «Искатель счастья или семь грехов» И.Р. Бехера, 1938, и немало текстов советских авторов). Существенную роль играло издательство «Фишер» (Bermann-Fischer), не раз менявшее свое местонахождение (Вена, Стокгольм, США). В 1942 г. в Мехико было основано издательство «Эль либро либре» («El Libro Libre»), в котором до 1946 г. было напечатано 26 произведений (в т. ч. «Седьмой крест» А. Зегерс, «Сталинград» Т. Пливье). Благодаря этим издательствам эмигрантская литература обрела не только возможность, но и достаточно обособленную форму существования.

Эмигрантская периодика также зависела от финансовых вложений, типографий, цензуры и распространения. В отличие от других печатных изданий, журналы должны были информировать об актуальных событиях; еще одной важной задачей была весьма незначительная, но реальная финансовая поддержка авторов. Наконец, журналы становились локальными «центрами», преодолевшими изоляцию, в которой оказались немецкие эмигранты. Наиболее значимыми журнальными изданиями были: имевшие коммунистическую направленность «Интернационале литератур» (Internationale Literatur, 1931–1945, Москва), «Дас ворт» (Das Wort, 1936–1939, Москва), «Ди нойен дойчен блеттер» (Die neuen deutschen Blätter, 1933–1935, Вена, Цюрих, Париж, Амстердам), «Ди нойе вельтбюне» (Die neue Weltbühne, 1933–1939, Вена, Прага, Париж), «Фрайес Дойчланд» (Freies Deutschland, 1941–1946, Мехико); рассчитанные на независимые «левые» круги «Ди Заммлунг» (Die Sammlung, 1933–1935, Амстердам), «Дас нойе тагебух» (Das neue Tagebuch, 1933–1940, Париж, Амстердам); наконец, предполагавший аполитичных любителей чистого искусства «Мас унд верт» (Maß und Wert, 1937–1940, Цюрих).

Программа объединения писателей для создания оппозиции нацизму начала рано и последовательно разрабатываться авторами коммунистических и социалистических взглядов. Меньше всего финансовых проблем было у коммунистических изданий, поддерживаемых партией, особенно в Москве. В остальных столицах источник финансирования иссякал быстро. В Праге в издательстве «Малик» Херцфельде (при содействии А. Зегерс, О.М. Графа, Я. Петерсена) выпускал журнал «Ди нойен дойчен блеттер», просуществовавший лишь два года. Это была первая попытка создания антинацистского объединения писателей, открытого для авторов разных политических убеждений: в нем печатались тексты и некоммунистов: Фейхтвангера, Керстена, Пливье. Два года просуществовал основанный К. Манном при издательстве «Кверидо» журнал «Ди заммлунг» («Собрание»), ставивший перед собой те же задачи: «собрать» разнородную оппозицию и настроить ее на единый курс.

Немного дольше выходил журнал Т. Манна «Мас унд верт» («Мера и ценность»), любимый, хотя и убыточный проект Опрехта, прекративший свое существование в связи с переездом писателя в США. Издание было чисто литературным, без политических дискуссий, подобранные тексты практически не касались злободневных вопросов. Радикально-демократические и коммунистические авторы в журнале не печатались.

Значение прессы в годы эмиграции было минимальным, но ее главная функция заключалась в объединении хаотично разбросанных по Европе и другим континентам эмигрантов. Естественно, что идея крупного эмигрантского центра, в котором могли сосредоточиться авторы и издательства, была практически неосуществимой. Во Франции, где нашли прибежище такие значимые авторы, как Г. Манн, Фейхтвангер, Дёблин и др., не было возможности создать издательство с соответствующим печатным органом. В Голландии и Швейцарии, напротив, такая возможность была, но сами страны не могли стать местом объединения немецких писателей. В этом смысле показательна не особо удавшаяся попытка создания журнала единого литературного фронта «Дас ворт» с издательством в Москве и соиздателями и авторами, рассеянным по разным странам.

2

Помимо издательств, важной вехой на пути создания объединения писателей – единого литературного фронта (die literarische Einheitsfront) – были локальные клубы и организации эмигрантов в разных странах. Формирование того или иного объединения не было связано со значительными финансовыми затратами, поэтому не вызывало особых трудностей. Организации и комитеты видели своей задачей устанавливать контакт с эмигрантами, поддерживать приезжих, устраивать дискуссии и по возможности искать пути влияния на оставшихся в Германии. В Чехословакии, Франции, Австрии, Швейцарии и Советском Союзе продолжали существовать секции основанного в 1928 г. Союза пролетарско-революционных писателей (СППР, BPRS, Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller). В Праге был открыт Клуб им. Берта Брехта (Bert-Brecht-Club), Клуб им. Томаса Манна (Thomas-Mann-Club), в Нью-Йорке – Ассоциация немецко-американских писателей (German-American Writers' Association, руков. О.М. Граф и Ф. Брукнер), в

Мехико – Клуб им. Генриха Гейне (Heinrich-Heine-Club, руков. А. Зегерс). В 1934 г. в Лондоне был организован новый немецкий центр при ПЕН-клубе. В 1934–1939 гг. официальной крупной организацией в Париже стал основанный по инициативе Р. Леонгарда Союз в защиту немецких писателей (Schutzverband deutscher Schriftsteller). Там же А. Канторович, Л. Фейхтвангер, Г. Манн и др. основали в первую годовщину со дня сожжения книг на Опернплац в Берлине Германскую Свободную библиотеку (Deutsche Freiheitsbibliothek, или Bibliothek der verbrannten Bücher), собрав несколько тысяч экземпляров книг, уничтоженных нацистами. После вторжения немцев во Францию библиотека была переправлена в Нью-Йорк.

С 1934 г. идея создания единого фронта стала казаться более осуществимой. Иоганнес Р. Бехер, секретарь немецкой секции МОПИ (IVRS, Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller, Международного объединения революционных писателей), в 1933–1934 гг. совершил поездки по эмигрантским центрам с целью налаживания эмигрантской инфраструктуры. На Всесоюзном съезде советских писателей он призвал писателей организовать союз всех антифашистски настроенных писателей. Г. Манн одним из первых выступил за создание единого народного (иначе – литературного) фронта и на протяжении всего времени его существования оставался его центральной и символической фигурой. Формированию единого фронта способствовали международные Конгрессы в защиту культуры, проходившие в 1935 (Париж), 1937 (Испания), 1938 (Париж) гг. I Конгресс (21–25 июня) был подготовлен Г. Манном и Иоганнесом Р. Бехером. Организаторы стремились добиться единства в оппозиции режиму Третьего рейха и, действительно, на самом Съезде эту добрую волю нельзя было не заметить. В результате интенсивной работы Бехер сформулировал базовые понятия сопротивления фашизму: защита всеми объединившимися немецкими писателями существующей культуры и гуманистическое мировоззрение, которые привлекали писателей различных политических взглядов. С докладами выступили с германской стороны И.Р. Бехер, Г. Манн, Л. Фейхтвангер, А. Зегерс, Э. Блох, Б. Брехт, Э. Вайнерт, А. Керр, Л. Франк, А. Канторович, Э.Э. Киш, Р. Леонгард, Р. Музиль, Л. Маркузе, Г. Мархвица, Г. Реглер, Б. Узе, руководитель подпольного СПРП Ян Петерсен представлял под псевдонимом Клаус подпольную литературу рейха. Был избран президиум нового Международного объединения писателей в защиту культуры, в состав которого вошли представители разных стран (Германию представляли Г. Манн и Т. Манн).

Когда в сентябре 1935 г. началось формирование Подготовительного комитета по созданию единого народного фронта, разногласия, связанные с представлениями участников о политическом устройстве Германии после свержения диктатуры Гитлера, стали явными. Характерно, что II и III Конгрессы показали невозможность серьезной политической оппозиции. «Антифашизм сам по себе, – замечает Х.Л. Арнольд, – был, так же как и изгнание, которое рассеяло людей по всей земле, слишком шаткой мотивацией для продолжительного сотрудничества, для того, чтобы породить политическое единение. Общее страдание не было достаточной предпосылкой для общей деятельности»⁸. При многообразии мировоззренческих позиций эмигрировавших писателей единый литературный фронт распался на два больших лагеря: авторов с чисто художественными установками и авторов с политическими приоритетами, для которых антифашизм означал социализм.

3

В условиях эмиграции роль литературы была снова переосмыслена: писатели понимали ее как возможность если не активной политической борьбы, что не всегда было осуществимо, то, по крайней мере, как возможность просвещения читателя. В этом смысле всю эмигрантскую литературу можно считать антифашистской, то есть направленной против режима Третьего рейха. Литература изгнания ориентировалась, так же как и прочая «литература Третьего рейха», на профили национал-социалистической культуры (культ фюрера, образ великого диктатора, героика и проч.), выражая, однако, негативистское к ним отношение. Внегерманская литература была, безусловно, более политизирована, чем внутригерманская, хотя бы уже потому, что на произведения эмигрантов влияли и место, и процесс их написания. Так или иначе, они предлагали модель существования в условиях установившегося режима. Прямой политизированностью отличались произведения авторов, эмигрировавших в Советский Союз. Литература западной эмиграции была ориентирована на Германию в более философском преломлении – на осмысление и разъяснение текущих событий, своеобразие культурных традиций в свете происходящего и т. п.

Типичной проблемой для всех писателей была потеря немецкоязычного читателя. Не удивительно, что доминирующим жанром эмигрантской литературы стал роман. Роман в большей мере соответствовал литературным ожиданиям читателя и был более доступен: в отличие от лирики его легче было перевести на другой язык, в отличие от драмы его путь от автора к читателю был наикратчайшим. Роман главенствовал на литературной сцене в двух своих основных вариантах: как современный («роман о современности» – *Zeitroman*) и исторический. Если в начале периода изгнанничества было важно разъяснить происходящее (отсюда – репортажи, отчеты, короткая проза), то в следующей фазе, с началом войны, и «до-

⁸ Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Dokumente und Materialien. Bd. I // Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – S. X.

кументальная», и историческая проза существовали уже параллельно. В 1933–1939 гг. распространение получили «произведения о Германии» (Deutschlandroman) – воссоздание предыстории Третьего рейха, а также жизни в самом рейхе. По этим романам можно проследить все этапы становления «Тысячелетней империи»: к ее предыстории обращаются А. Дёблин в романах «Прощения не будет» («Pardon wird nicht gegeben», 1935) и «Ноябрь 1918» («November 1918», 1939–1950), А. Зегерс в романе «Оцененная голова» («Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932», 1933); переход от Веймарской республики к диктатуре Гитлера отражен в «Семье Опперман» Л. Фейхтвангера («Die Geschwister Oppermann», 1933), широкую панораму жизни разных слоев населения накануне прихода Гитлера к власти представляет роман Эрнста Глезера «Последний в штатском» (Ernst Gläser, «Der letzte Zivilist», 1936); подпольное сопротивление описано в романе Липмана «...приговорен к смерти» (Heinz Liepmann, «...wird mit dem Tode bestraft», 1935); бегство из лагеря – в «Седьмом кресте» А. Зегерс (1937–1939, опубл. 1947); красочной метафорой жизни при новом режиме служит «Мефистофель» К. Манна (1936).

Примерно с 1936 г., когда стало очевидно, что существование «Тысячелетней империи» затягивается и эмиграция должна восприниматься как новая форма жизни, появляется «роман об эмиграции» (Exilroman), для которого темы были продиктованы текущим опытом эмигрантской жизни. Так отраженный в творчестве А. Зегерс побег из нацистского лагеря логично завершился тягостным существованием эмигранта («Транзит»).

Примечательно, что «романы об эмиграции» – это часто «зашифрованные» произведения (К. Манн, «Вулкан», «Der Vulkan», 1939; Л. Фейхтвангер, «Изгнание», 1939), включающие большое количество реальных лиц и событийных деталей. Типичной чертой этих и многих других произведений становится своеобразный «художественный коктейль»: сочетание пассажей на духовно-философские темы с пестрым мельканием коммерчески востребованного материала о проституции, гомосексуализме, наркомании, абортах, убийствах и т. п. (Хабе, «Трое на границе», Hans Habe, «Drei über die Grenze», 1937; «Слишком поздно?», «Zu spät?», 1940; Ремарк «Триумфальная арка», «Arc de Triomphe», 1945). Играя сюжетными эффектами, подобные романы, тем не менее, не отражают специфических проблем эмиграции и эмигрантов. Максимально ответственно к теме «эмиграция» подходят А. Зегерс и Б. Брехт («Gedichte im Exil – Svendborger Gedichte, 1934–1938; Flüchtlingsgespräche», 1940–1944). Здесь акцентируются и исторические взаимосвязи, и опыт эмиграции, а привычные мотивы – тоска по родине, проблемы выживания – отходят на второй план, не становясь художественной самоцелью.

Излюбленный жанр немецких эмигрантов, вызвавший немало споров из-за своей «дурной славы» (Фейхтвангер), – исторический роман. Следует помнить, что многие исторические романы, появившиеся в первые годы эмиграции, были завершением литературной работы писателей, начатой еще до 1933 г., когда этот жанр пользовался популярностью у писателей различных мировоззренческих позиций. Основная проблема исторического романа в годы эмиграции, связывавшая жанр с его недавним веймарским прошлым, виделась в соотносении исторической реальности с современностью, в опасности эскапизма, бегства в другие эпохи (Ф.К. Вайскопф, К. Хиллер). На Конгрессе в защиту литературы Фейхтвангер выступил с докладом «О смысле и бессмыслице исторического романа» («Sinn und Unsinn des historischen Romans», 1935), в журнале «Литературный критик» в 1937–1938 гг. публиковалось исследование Д. Лукача «Исторический роман» (1937: № 7, 9, 12; 1938: № 3, 7, 8, 12). В 1938–1939 гг. на заседаниях Немецкой секции в Москве дискуссии на тему «исторический роман» проводили Бредель и Лукач. Фейхтвангер в своей речи на Конгрессе в защиту культуры опровергал идею дистанцированности от реальности и бегство в мир «приключений, интриг, костюмов, аляповатых, кричащих красок, патетической болтовни, этакрой смеси из политики и любви»⁹. Писатель подчеркивал стилистическое значение костюмирования ради достижения важных художественных целей: «выражения собственного (современного) мироощущения и создания такой субъективной (а вовсе не ретроспективной) картины мира, которая сможет непосредственно воздействовать на читателя»¹⁰. Примерно в том же ключе высказывался и Г. Манн, перу которого принадлежит знаменитая диалогия о короле Генрихе IV, образцовом народном герое, борце за гуманизм: «Мы всегда будем соотносить исторического персонажа с нашим временем. Иначе он был бы красивым образом, который бы нас очаровывал, но оставался чуждым»¹¹.

В центре повествования оказываются разнообразные исторические личности и эпохи: Наполеон II (Альфред Нойман), Генрих Наваррский (Г. Манн), Петр I (К. Керстен), Игнатий Лойола (Л. Маркузе), персонажи Древнего Рима (Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, А. Кёстлер) и многие другие. Действительно, исторические произведения авторов-эмигрантов обнаруживают немало аллюзий на лица и события современности: Гитлера (герцог де Гиз в диалогии Г. Манна о Генрихе IV, 1935–1938), Геринга и Геббельса (Фейхт-

⁹ Лион Фейхтвангер. Собр.соч. в 12 томах. – М., Издательство «Художественная литература», 1968 г. Т. 12. – 667 с.

¹⁰ Там же.

¹¹ Heinrich Mann. Gestaltung und Lehre // ders. Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. – Hamburg, Claassen, 1960. – S. 516.

вангер, «Лже-Нерон», «Der falsche Nero», 1936), теорию арийской расы (инквизиция в «Сервантесе» Бруно Франка, «Cervantes», 1934). Однако, как правило (и возможно, причина в том, что замысел романов относится к еще догитлеровскому периоду), картины прошлого ограничены изображением сходных симптомов времени, не показывая на срезе эпох глубинных взаимосвязей культурно-исторического процесса и не предлагая прямого осмысления национал-социализма.

Исследователь Ханс-Бернхард Мёллер обращает внимание на существование двух подходов к восприятию исторического процесса в эмигрантском романе: «прогрессивного, социально и политически ангажированного» и «циклического»¹². Первый тип, как правило, избирали авторы, близкие к марксистской теории (Брехт, Фейхтвангер); второй тип был обычно свойствен писателям, испытавшим влияние философии «вечного возвращения» Ницше и Шопенгауэра (А. Нойман, Г. Манн с его дуализмом «власти и духа»). Это двойственное восприятие наиболее ярко проступает в отношении автора к теме диктаторства.

Фигура Гитлера, как и образ исторического диктатора, в котором без труда угадывался Гитлер, оказывались объектом пристального внимания писателей-эмигрантов и в романах о Германии, и в исторических романах. В отличие от представлений о фюрере коммунистических авторов, которые сводились, как того требовало марксистское понимание исторического процесса, к закономерной диктатуре капитализма, Гитлер в романах западных эмигрантов воплощал скорее непреходящее метафизическое зло. Не удивительно, что два наиболее знаковых романа эмиграции носят соответствующие названия – «Мефистофель» К. Манна и законченный после Второй мировой войны «Доктор Фаустус» Т. Манна, представляющий европейскую историю в целом и годы нацизма в частности как роковое заключение пакта между человеком и сатаной. Герой подобных романов, вызывающий духа злобы в силу веками складывающихся особенностей своего национального характера, словно берет на себя функцию пускового механизма. Много общего в сущности диктаторства обнаруживают, например, «Мефистофель» и роман австрийского эмигранта Эрнста Вайса «Свидетель». В романе Вайса психиатр-гуманист, типичный представитель европейской культуры, постоянно работающий над своей волей, медицинского эксперимента ради, а еще больше ради передачи собственных волевых возможностей, «из желания определить чужую судьбу»¹³ заставляет своего тяжелого пациента – некоего А. Г. – поверить в себя как в бога, разбудить в себе древнюю звериную стихию. Роман представляет Гитлера в его психопатическом образе, по своей сущности приближенном к исторической личности: в образе полудиота, маниакально заикливающего на одной-двух фразах, но одержимого разбуженным «инстинктом», который повергает толпу в состояние экстаза, обожания. «Его инстинкт [...] подсказывал ему, как одному человеку получить власть над всеми, как произносить речи сверху, чтобы другие слушали внизу, господин над рабами, маг, деспот, волшебник и страшный, жестокий священнослужитель в одном лице»¹⁴. Герой Вайса становится «свидетелем, вдохновителем, первым чудотворцем для этого необычного существа»¹⁵, по сути, так же, как герой Клауса Манна, актер Хендрик, «в течение многих лет игравший преступников»¹⁶ и прославившийся исполнением Мефистофеля. Актер тоже понимает, что «гнуемая и при этом детская хитрость нацистов подогревалась именно фильмами и театральными спектаклями, в которых Хендрик обычно играл главные роли». В любом случае в демонизирующих нацизм романах речь идет о том, что появление культового диктатора было подготовлено долгим историко-культурным процессом, в результате которого «возникла новая религия. Святая вера в расу и народную общность»¹⁷.

Наряду с произведениями, представлявшими нацизм инфернальной структурой, в западной эмиграции нередко были исторические романы (обычно авторов, склонных к марксистскому мировоззрению), высмеивающие нацизм и дегероизирующие культ диктатора. В «Лже-Нероне» Фейхтвангера фюрер иронично-пародийно представлен в образе горшечника Теренция, авантюриста, которого римский сенатор приводит к власти, преследуя собственные цели. Также и Брехту важно показать на примере Цезаря в оставшемся лишь фрагментом романе «Дела господина Юлия Цезаря» («Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar», 1939), что личность, определяющая мировую историю, – не что иное, как фикция, обросшая героическими и сверхчеловеческими чертами и достойная лишь сатирического изображения. На передний план в своем романе Брехт выводит и биографию Цезаря, и сам процесс ее составления: римский историк, от лица которого ведется повествование, желая воссоздать жизненный путь своего кумира, вынужден констатировать во время работы непрерывную череду грязных махинаций правителя. «Дела господина Юлия Цезаря» – не просто образец исторического романа, но и лепта, внесенная в теоретическую

¹² Hans-Bernhard Moeller / Literatur zur Zeit des Faschismus // Geschichte der deutschen Literatur in 3 Bd. // Hg. Ehrhard Bahr. – Bd.3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. – S. 396.

¹³ Ernst Weiss. Der Augenzeuge. – Kreisselmeier Verl., Icking u. München, 1963. – S. 3.

¹⁴ Ibid. – S. 186.

¹⁵ Ibid. – S. 188.

¹⁶ Клаус Манн. Мефистофель. – С. 212.

¹⁷ Ernst Gläser. Der letzte Zivilist. – Heidelberg, Freiheit-Verl., 1949. – S. 242.

дискуссию о нем. Б. Брехт, таким образом, противопоставляет свое видение истории и концепции «народности» Лукача, и концепции «положительного образца» Г. Манна.

В последние годы получили распространение художественные автобиографии (К. Манн, «На повороте», «The Turning Point», 1942; Г. Манн, мемуары «Обзор века», «Ein Zeitalter wird besichtigt», 1943–1944, опубл. 1946) и историко-философские романы, подводящие итог всей эпохе (Т. Манн, «Доктор Фаустус»).

Лирика эмигрантов занимала более скромные позиции: опубликовано было ок. 200 томов стихотворений авторов-эмигрантов, причем после войны в печати вышло несравненно больше изданий. Наибольшим успехом в силу закономерных причин пользовались поэты с «именами»: Брехт, Бехер, Вольф-скель, Ласкер-Шюлер и др.

4

Для драматургов эмиграция оказалась испытанием более трудным, чем для других писателей: они были лишены не только публики, но и театра. До 1938 г. авторы могли рассчитывать на постановки в театрах Австрии и Чехословакии, после аншлюса и ввода немецких войск в Чехословакию оставались лишь сцены в Швейцарии. Большинству авторов пришлось смириться с потерей своего прежнего художественного уровня. Они вынуждены были ориентироваться на вкус публики и внутренние порядки чужих театров. Нередко пьесы ставились в переводе на языке принимающей страны («Мира не будет», «No more Peace», «Nie wieder Friede!», 1936–1937, и «Пастор Халь», «Pastor Hall», 1938, Э. Толлера).

Эмигрантская драматургия базировалась на лучших достижениях Веймарского театра, претерпевших определенные модификации. Наиболее распространенными типами эмигрантской пьесы были «драма состояний» (Aktionsdrama), драма в духе брехтовского эпического театра и комедия. Тематически им могла быть свойственна историчность (историческая драма) и притчевость (драма-притча, экзистенциальная драма).

«Драма состояний» отличалась сильным эмоциональным воздействием на публику, которая призывалась пересмотреть свои поведенческие модели. Как правило, речь шла о разьяснении истинной сущности нацизма. Тематика восходила к злободневным событиям: преследование лиц, не угодных режиму; февральское восстание австрийских рабочих; гражданская война в Испании; политика по отношению к беженцам в принимающих странах; нацистская военная экспансия. Самая известная пьеса – «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа («Professor Mamlock», 1933). Она отличалась эмоциональным обращением к публике, однако в ней не было разьяснительной информации о нацизме, что исключало возможность длительного политического воздействия. Большой популярностью пользовалась пьеса Толлера «Пастор Халль», обнажавшая трагические линии борьбы нацизма против церкви и отличавшаяся почти документальностью во многих деталях изображения нацистской реальности. «Пастор Халль», так же как и пьеса Ф. Брукнера «Ибо время его коротко» («Denn seine Zeit ist kurz», 1942–1943) – пример адаптации творчества автора-эмигранта к культуре принимающего государства. Обе пьесы с главными героями-священниками написаны в США, где были достаточно значимы религиозные мотивы при подготовке ко вступлению во Вторую мировую войну.

В начале эмиграции еще ощущалось влияние инновационного театра Брехта и Пискатора, но даже сам Брехт постепенно обращается к относительно традиционному типу драмы («Мамаша Кураж»; «Кавказский меловой круг»; «Жизнь Галилея»). Пример подобного «эпического» влияния – знаменитая пьеса Брукнера «Расы» («Die Rassen», 1933). Информация политического характера и дух эпохи передается здесь не самым действенным, а в диалогах, смене контрастов и выражено сатирических пассажей.

Особое место в драматургии эмиграции занимает комедия, сохраняющая высокий уровень Веймарского театра и, безусловно, не в последнюю очередь рассчитанная на коммерческую постановку. К этому жанру обращается В. Хазенклевер («Конфликт в Ассирии», «Konflikt in Assyrien», 1937–1938), Э. Толлер («Мира не будет»), Ф. Брукнер («Героическая комедия», «Heroische Komödie», 1940, 1942).

Очень часто драматурги, как и романисты, предпочитают исторический материал, который той или иной гранью отражал современные политические реалии. Прекрасный образец исторической драмы, ставящей вопрос о месте в истории выдающейся личности, – написанная Вольфом во французском лагере пьеса «Бомарше, или Рождение Фигаро» («Beaumarchais oder Die Geburt des Figaro», 1940). Это трагедия творческой личности, активно принимающей участие в политической борьбе и со временем теряющей значимость как художника. Драма Брукнера «Симон Боливар» («Simon Bolivar», 1943–1944), напротив, воспевает сильную харизматическую личность, готовую установить собственную диктатуру ради победы над опасным врагом. Характерно, что вовсе не рассматривается такой вариант борьбы, как литературное сопротивление.

Наряду с историческими пьесами драматургов привлекает «общечеловеческая», надвременная тематика, хотя и она, безусловно, продиктована современной реальностью. Для таких пьес, нередко созданных на основе реальных событий современности, характерно наличие в сюжете «пограничной», экзистенциальной ситуации. Яркий пример – пьеса Г. Кайзера «Плот Медузы» («Das Floß der Medusa»,

1942), акцентированный вневременной характер которой перерастает в притчевый. Ее герои – дети как воплощение человеческой надежды на будущее, но в действительности это лишь переодетые взрослые. В критический момент дети выбирают модель поведения взрослых – решают проблему за счет убийства. Надежда сменяется историческим пессимизмом. Подобный экзистенциальный вектор свойственен трагедии Р. Леонгарда «Заложники» («Geiseln», 1941), драме Фрица Хохвельдера «Беглец» (Fritz Hochwälder, «Der Flüchtling», 1944).

О большинстве эмигрантских драм можно сказать, что они, созданные в отрыве от театра и возможности реального сценического воплощения, остались в послевоенное время, когда формировался новый взгляд на нацизм, войну, оккупационную политику и т. д., совершенно невостребованными. К концу войны театральная система в Германии была почти полностью уничтожена: здания театров разрушены, печать не налажена, возвращавшиеся из эмиграции режиссеры, драматурги и др. по этим, а также по политическим причинам (их творчество часто не устраивало теперь уже оккупационные власти) не могли продолжать работу. Да и немецкая публика предпочитала запрещенный нацизмом «мировой театр» отечественному: в послевоенное время немецкий театр был представлен преимущественно зарубежной драматургией.

II. Немецкие писатели в советской эмиграции (1933–1945)

1

Деятельность немецких писателей, переехавших в Советский Союз в годы диктатуры Гитлера, представляет интерес, прежде всего, в контексте той культурно-политической ситуации, в которой оказались эмигранты и которая не была свойственна остальным эмигрантским центрам. Эту группу писателей объединяла определенная общественно-политическая программа, и они оказались наиболее подготовленными к возвращению в Германию.

В то время как разнородная творческая интеллигенция, преследуемая или не востребованная национал-социализмом, продолжала перемещаться по миру, в Москве за короткий срок сосредоточились авторы коммунистической направленности. По сравнению с другими государствами, принимавшими немецких эмигрантов, СССР осуществлял особую программу сотрудничества с политическими беженцами, основанную на общности партийных интересов. Попасть в СССР было сложно, а с начала показательных процессов получить визу стало практически невозможно. В любом случае речь шла об идеологических соратниках, а не о случайных изгнанниках. Многие писатели ощущали себя именно добровольно работающими здесь немецко-советскими авторами. По словам одного из ведущих писателей-эмигрантов Вилли Бределя, «новую родину нашли только те, кто приехал в страну социализма и стал полноправным гражданином»¹⁸.

Эмигрантская литература в СССР создавалась, таким образом, новым типом писателя – писателем-функционером. Самым успешным автором стал Йоханнес Р. Бехер, который еще до 1933 г. был секретарем немецкой секции и символом МОРИП, руководил его печатным органом «Ди Линкскурве» («Die Linkskurve», «Левый поворот») и вместе с Дьёрдем Лукачем занимался внедрением соцреализма в немецкую революционную литературу. Подобный вектор имела и деятельность прочих эмигрировавших писателей: Эриха Вайнерта, Фрица Эрпенбека, Ханса Гюнтера, Хуго Хупперта, Альфреда Куреллы, Эрнста Оттвальда. Непартийными были единицы: Теодор Пливье, Адам Шаррер.

В основном пребывание эмигрантов в Советском Союзе в результате многократного и нелегкого продления виз и вида на жительство было длительным, нередко им предоставлялось советское гражданство (Фридрих Вольф, Густав фон Вангенхайм, Мария Остен, Хуго Хупперт, Альфред Курелла). Повторные въезды и выезды из страны имели место в исключительных случаях. Так, в 1937 г. Бехеру не дали разрешения на выезд из Советского Союза для участия во II Международном конгрессе писателей в Испании, хотя о нем хлопотали Генрих Манн и Фейхтвангер. Вместо него Союз писателей направил Вилли Бределя и Эриха Вайнерта, которые, однако, столкнулись со сложностями при возвращении: оба смогли приехать лишь в 1939 г. Для творчества существовали также жесткие идейные и эстетические рамки. В литературную поэтику коммунистическая доктрина проникла в виде соцреализма, признанного уставом ССП художественной нормой. Как следствие, писатели, произведения которых печатались и ставились на сцене, должны были выбирать не только соответствующую тематику (жизнь в ее революционном развитии), но и соответствующую реалистическую форму. Однако соцреализм постреволюционной России приживался в литературе Германии, стране, находившейся на ином этапе политического развития, с трудом. Писателям приходилось – более или менее удачно – балансировать между соцреализмом и экспериментальными формами. По этой причине Бертольт Брехт никогда не рассматривал Москву как возможное место эмиграции, несмотря на то, что с 1932 г. был здесь три раза и пользовался существенной

¹⁸ Цит. по: David Pike. Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945. Frankfurt / M., Surrkamp Verl., 1992. – S. 186.

финансовой поддержкой советских коллег. Его инновационный подход не имел каких-либо перспектив: произведения Брехта не публиковали и не ставили на сцене – ни «Мамашу Кураж», ни «Галилея», хотя в 1935–1936 гг. такие попытки еще предпринимались. Для авторов, собственные установки которых совпадали с партийными, условия жизни и творчества в Советском Союзе до начала чисток считались оптимальными, тем более что и тематика, и формы, предписанные Союзом писателей, присутствовали в их творчестве еще до 1933 г., и, скорее всего, получили бы подобное развитие на родине.

Переехавшие в СССР немецкие писатели могли, в отличие от эмигрантов в других странах, быстро и без особых творческих потерь, связанных, прежде всего, с невозможностью использования родного языка, вписаться в уже налаженную для их соотечественников жизнь в советском обществе. С 1920-х годов до массового притока писателей-эмигрантов в СССР приглашались из Германии так называемые «специалисты» – люди преимущественно инженерно-технических профессий для строительства социализма в стране. Примерное количество «специалистов» достигало 18000, большинство, правда, вернулось в Германию после прихода Гитлера к власти, но оставшиеся получили советское гражданство и установили контакты с вновь прибывшими эмигрантами. С 1920-х годов многие писатели и режиссеры сотрудничали с советскими литературными и культурными организациями. Хуго Хупперт жил в СССР с 1928 г., режиссер Эрвин Пискатор – с 1931 г., бывший издатель журнала «Дер штурм» Херварт Вальден – с 1932 г.; Бехер выступал на Международных конференциях пролетарско-революционных писателей (1927, 1930). В тридцатые годы в СССР было четыре немецких театра: Немецкий театр «Колонне линкс», созданный на базе труппы агитпроп-театра «Колонна линкс»¹⁹ («Kolonne links», «Левая колонна») и «Труппы 1931» Густава фон Вангенхайма, Немецкий Областной театр в Днепропетровске, любительский театр в Одессе и Немецкий государственный театр (Немгостеатр) в Энгельсе. Государство поддерживало, кроме того, различные культурные проекты и издательства, из которых самым значительным было VEGAAR (Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter – Издательское товарищество иностранных рабочих). По сравнению с западными издательствами, которые за 12 лет нацизма смогли опубликовать около 500 произведений эмигрантов тиражом 3000–4000 экз., в советских издательствах книги даже не очень известных авторов выходили огромными тиражами (тиражи книг успешного Бехера составляли 100000 экземпляров). Для немецкой части населения в Москве существовала немецкая школа и немецкая радиоволна, с 1926 г. выпускалась основанная КПП «Дойче централь-цайтунг» («Deutsche Zentral-Zeitung», «Немецкая центральная газета»).

Важной вехой в налаживании контактов между Советской Россией и Западом был I Всесоюзный съезд советских писателей (1934), целью которого было предоставить возможность либерально настроенным зарубежным авторам преодолеть стереотипно-негативное представление о советской реальности. На этом съезде был принят устав Союза советских писателей, а в 1935 г. путем реорганизации Немецкой секции МОРП при ССП была создана Немецкая секция. В ее состав вошли В. Бредель, Фр. Вольф, Д. Лукач, Э. Пискатор, К. Шмюкле, Э. Оттвальт, А. Шаррер, Т. Пливье, А. Габор, Х. Гюнтер. Работа секции прежде всего предусматривала издание ежемесячного журнала, который бы содержал сведения о пролетарской и официальной литературе Германии, освещал литературно-теоретические вопросы, знакомил бы с литературными группами в Советском Союзе. Также секция должна была поддерживать писателей, прибывших из-за границы; проводить литературные встречи для немецких рабочих на фабриках и в клубах; обсуждать немецкоязычные журналы; собирать материал для немецких радиопередач в Москве; обсуждать перевод литературных текстов на немецкий и русский языки. Так как ЦК КПП, запрещенной в Германии, был перенесен в 1935 г. в Москву, все составляющие эмигрантской литературной инфраструктуры находились под постоянным контролем не только советских партийных органов, но и КПП во главе с Вальтером Ульбрихтом и Вильгельмом Пиком.

2

В Москве издавалось два эмигрантских журнала. «Интернационале литератур» была печатным органом МОРП до его распада (1931–1935 гг.), и, хотя в 1937 г. был добавлен подзаголовок «Дойче Блеттер» («Deutsche Blätter»), это не изменило коммунистической направленности издания. Круг тем был широкий, и непосредственно текстам немецких эмигрантов отводилась лишь определенная часть каждого номера. По частям публиковались крупные произведения: «Молодые годы короля Генриха IV» Г. Манна, «Сталинград» Теодора Пливье, «Отцы» («Die Väter») Вилли Бределя, «Седьмой крест» Анны Зегерс. С 1935 г. стали появляться тексты таких авторов, как Т. Манн, Альфред Керр, Пауль Цех. Однако открытость журнала некоммунистическим писателям была лишь видимостью; их немногочисленные тексты печатались совсем недолго, были незначительны и находились в тени постоянных авторов журнала – его издателя (с 1933 г.) Иоганнеса Р. Бехера, а также Лукача, Бределя и Куреллы.

¹⁹ «Колонне линкс» осталась в СССР после гастролей в 1931 г. по решению Коминтерна о «культурном просвещении иностранных рабочих в Советском Союзе».

С начала образования единого литературного фронта для борьбы писателей с национал-социализмом появилась необходимость в альтернативе «Интернационале литератур» – новом соответствующем печатном издании. «Интернационале литератур» могла заинтересовать лишь немногих писателей, а попытки издавать в Праге журнал «Нойе дойче блеттер» обернулись неудачей. На Первом международном конгрессе писателей в Париже в 1935 г. было принято решение, что таким внепартийным эмигрантским журналом, способным объединить немецких писателей в антигитлеровскую лигу, станет «Дас ворт». Идейным инициатором был Иоганнес Р. Бехер, обратившийся за помощью к генсекретарю ССП А.А. Фадееву. С другой стороны, этот план поддержали руководитель крупнейшего издательства «Жургаз» Михаил Кольцов, писательница и журналистка Мария Остен (Maria Greßhöner, партийный псевдоним Osten) и А.М. Горький. Основание журнала совпало с началом сталинских чисток, поэтому он исчез сразу после ареста Кольцова (декабрь 1938 г.). Кольцов, главный редактор популярных советских журналов «Крокодил» и «Огонек», обеспечивал «Дас ворт» финансовую базу, а также предложил относительно хорошо налаженную систему выпуска и реализации номеров²⁰.

Сложности начались, однако, уже с поиска издателей. Тщетно пытаясь заручиться поддержкой Томаса Манна, бывший редактор журнала «Нойе дойче блеттер», предтечи журнала «Дас Ворт», Виланд Херцфельде сообщал ему в письме, что журнал «будет представлять не какую-то одну группу или какое-то одно направление, а все группы и все направления, которые должны сплотиться во имя утверждения гуманизма в борьбе против апостолов войны и разрушителей культуры»²¹.

Быть издателями и редакторами предварительно согласились Брехт, Бредель и Фейхтвангер. Фейхтвангер, активно выступавший за основание эмигрантского журнала не политической, а литературной и литературно-критической направленности и предложивший название журнала, тем не менее, предвидел «технические трудности», связанные с пребыванием издателей в разных странах, и долго не хотел брать на себя ответственность за то, что не мог контролировать. Генрих Манн, на которого возлагались большие надежды, в переписке с Фейхтвангером всячески подчеркивал, что «технические сложности в любой момент могут перейти в политические»: в западных СМИ издатели будут объявлены глашатаями коммунистической пропаганды и «тогда радио Германии тут же оповестит весь свет, что он (Г. Манн) стал партийным коммунистом»²². Упорное нежелание Генриха Манна сотрудничать с «Дас ворт» в качестве издателя или автора придавало изданию в политическом смысле ореол некоторой сомнительности, поскольку Г. Манн сотрудничал почти со всеми прочими немецкими газетами и журналами и его имя уже стало к тому времени символом народного фронта. «Ваше имя, – писал Генриху Манну пришедший на смену Бределю Фриц Эрпенбек, – это в большей степени, чем какое-либо другое, точка кристаллизации; целый ряд писателей, которые до сих пор опасались публиковаться в выходящем здесь издании, посчитали бы честью печататься вместе с Вами»²³.

«Дас ворт» как литературное ежемесячное издание, в первую очередь, представлял первые публикации художественных текстов: поэзии Бехера, пьесы Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи», фрагментов романа Бределя «Твой неизвестный брат», фрагментов романа Фейхтвангера «Изгнание», пьесы Эрнста Толлера «Пастор Хальль». Вторую часть журнала составляли статьи по эстетике и теории литературы.

Работа над журналом распределялась неравномерно, максимально задействованы были московские эмигранты – Бредель, с самого начала искавший себе замену, и Мария Остен. Брехт и Фейхтвангер выполняли скорее репрезентативную функцию. Скептицизм Фейхтвангера был справедлив: технические проблемы возникали одна за другой. В начале 1937 г. в редакцию «Дас ворт» пришла еще одна ужасная новость: планируемое Томасом Манном издание «Мас унд верт» должно было лишиться московский журнал привлекательности в глазах писателей-эмигрантов. Было очевидно, что новый журнал будет представлять правое крыло немецких эмигрантов, еще больше подчеркивая коммунистическую направленность «Дас ворт».

²⁰ С именами писательницы Марии Остен и возглавлявшего советскую журналистику того времени М. Кольцова в том же 1935 г. был связан, кстати, еще один, более частный, но весьма показательный проект – восхваляющая СССР книга для детей «Губерт в стране чудес» («Hubert im Wunderland», пер. на рус. М. Кольцова), пожалуй, самое репрезентативное произведение о советской реальности, увиденной глазами московского писателя-эмигранта. Книга с метафорическим названием имела одну судьбу, а мальчик Губерт Лостэ, увезенный из Германии в СССР для написания давно планируемого гимна о стране строящегося социализма и сделанный его героем, – совершенно другой. Губерт не был официально усыновлен, хотя и объявлен Остен и Кольцовым приемным сыном. Герой книги восторженно рассказывает о своих впечатлениях, о счастливых советских детях, встрече с маршалом Буденным и военных парадах. Мальчик Губерт, после того как шумиха вокруг его персоны улеглась, был отправлен приемными родителями не на родину, а в детский дом.

²¹ Цит. по Ursula El-Akramy. Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1998. – S. 169.

²² Цит. по: Ursula El-Akramy. Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1998. – S. 167.

²³ Цит. по: David Pike. – S. 291.

Журнал «Дас ворт» не пережил чисток. После ареста Кольцова была арестована вернувшаяся из Парижа Мария Остен. Приняв советское гражданство, соиздательница «Дас ворт» не имела никакой возможности выезда из страны. В конце марта 1939 г. издателям и авторам сообщили, что «Дас ворт» ввиду нерентабельности планируется объединить с «Интернационале литератур». Примечательно, что взаимосвязи между арестом Кольцова и ликвидацией журнала единственным из издателей не захотел увидеть Брехт.

3

На страницах «Дас ворт» развернулись знаменитые дебаты об экспрессионизме, постепенно перешедшие также в журналы «Интернационале литератур» и «Ди нойе вельтбюне» и завершившиеся частной перепиской (Анны Зегерс и Дьёрдя Лукача). Это была самая яркая и значительная, но в то же время самая провокационная дискуссия в истории литературы эмиграции. Исходным пунктом дебатов был вопрос: можно ли считать экспрессионизм предтечей нацизма или, напротив, экспрессионизм следует рассматривать как предварительный этап становления антифашистского движения. Кроме того, дискуссия озвучивала еще одну проблему – состав и курс единого народного фронта: должны ли марксистские и прочие авторы противостоять национал-социализму вместе или отстаивая, прежде всего, собственные политические взгляды. Во всяком случае, Коминтерн призывал с 1935 г. именно к союзу, а журнал «Дас ворт» как рупор идей Народного фронта, этот призыв поддерживал. Результаты дискуссии, впрочем, никак не соответствовали заявленным целям.

Обращает на себя внимание тот факт, что начало дискуссии осенью 1937 г. совпало по времени с проводившейся в Мюнхене выставкой «Выродившееся искусство», то есть неприятие экспрессионизма оказалось двусторонним – в Германии нордической идеологией, в Советской России – соцреализмом. О том, кто действительно стал инициатором дискуссии, уже успели сложиться научные легенды. Обычно исследователи приписывают стратегическое планирование дискуссии, задолго до ее начала, Д. Лукачу с его критической статьей «“Величие” и “гибель” экспрессионизма» (Georg Lukács, «“Größe” und “Verfall” des Expressionismus»), опубликованной в 1934 г. в «Интернационале литератур». В статье Лукач обращал внимание на излишний пафос, уход от действительности, идеализацию войны как возможность обновления, богемность, отрицание классических традиций и призывал писателей-эмигрантов ориентироваться на классическую немецкую литературу и великих реалистов XIX века. Эта тема была, казалось, забыта, но в 1937 г. в «Дас ворт» появилась статья Клауса Манна²⁴ «Готфрид Бенн, история одного заблуждения» («Gottfried Benn, die Geschichte einer Verwirrung»), в которой оспаривалась преемственность между экспрессионизмом и нацизмом, а сближение Бенна с нацистской идеологией трактовалась как «предательство себя» (Selbstverrat). В том же выпуске – и это уже вряд ли случайное совпадение – была опубликована вторая статья с критическими рассуждениями об экспрессионизме, Альфреда Куреллы (под псевд. Бернхарда Циглера). При этом оба эссе предварялись предложением издателей открыть обсуждение экспрессионизма. Курелла отмечал однозначную взаимосвязь нацизма и экспрессионизма: «Сегодня стало очевидно, порождением какого духа был экспрессионизм и куда этот дух, если проследить до конца, ведет: к фашизму»²⁵. Текст, по всей видимости, имел программное назначение: вспыхнувшая полемика должна была приблизить современных писателей к тем доктринам, которые были приняты в среде советских эмигрантов. Тем самым поле дискуссии должно было охватывать не одну только личность Готфрида Бенна, а отношение писателей-эмигрантов к наследию экспрессионизма в целом и их причастность к событиям 1933 г.; а также те литературные традиции, к которым должна была теперь обращаться современная литература.

Реакция последовала не сразу, назидательный тон статьи Куреллы отталкивал от участия в дискуссии, позднее, однако, в нее втянулись около 15 писателей, критиков и искусствоведов, в том числе и имевших когда-либо отношение к экспрессионизму (Херварт Вальден, Рудольф Леонхард, Эрнст Блох). Эрнст Блох, философский писатель, живущий в Праге, видел в бескомпромиссной позиции Лукача и Куреллы, стремившихся придать всей антифашистской литературе единообразную форму, попытку КПГ навязать собственную линию. Блох критически отозвался о манере Лукача «любую оппозицию господствующему классу, если она заведомо не исходит от коммунистов, причислять этому господствующему классу»²⁶. Политический подтекст дебатов подтвердился и их внезапным завершением.

Последнее слово осталось за Лукачем в его статье «Речь идет о реализме» («Es geht um den Realismus», «Дас ворт» № 6, 1938. – С. 112–138), в которой Лукач справедливо утверждал, что в действительности суть спора об экспрессионизме – это отношение к реализму. После этой публикации дискуссия

²⁴ Сам К. Манн признавался, что при написании своей статьи вовсе не был знаком с текстом Лукача 1934 г.

²⁵ Bernhard Ziegler. Nun ist dies Erbe zuende ... // Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt / M., Suhrkamp Verl., 1973. – S. 50.

²⁶ Ernst Bloch. Diskussionen über Expressionismus // Die Expressionismusdebatte. – S. 184.

резко оборвалась. В эссе Лукач задается вопросом: «Какие литературные направления способствуют прогрессу в современной литературе?» – и, отвечая на него, подчеркивает, что настоящий художник неосознанно изображает скрытые тенденции времени, в то время как попытка «революционизировать искусство» не позволит писателю-новатору предвосхитить будущие тенденции развития. Важным пунктом этих рассуждений было отношение к литературному наследию: «Иметь живую связь с наследием означает быть *сыном своего народа*, быть несомым потоком развития своего народа»²⁷. Авангардисты, по мнению Лукача, занимают противоположную позицию. «Если полистать написанное Блохом, – продолжает Лукач, – то там говорится о наследии и наследовании только в таких выражениях, как “пригодные части наследия”, “трабить” и т. п. [...] Наследие для него – мертвая масса, в которой можно как угодно копаться, вырывать из нее пригодные элементы, которые потом по текущей необходимости можно монтировать»²⁸. Лукач не без иронии приводил в статье предложение и Ханнса Айслера раздробить классиков на фрагменты и смонтировать «подходящие куски». В этой связи в эссе прозвучала провокационная фраза, придавшая полемике частный характер: «Остается предоставить этим Айслерам оценивать монтажную ценность разрозненных кусков шедевра» (речь шла о романе Гриммельсхаузена «Симплициссимус» как об образце народно-реалистического развития литературы). Оскорбленным почувствовал себя не только Айслер, но и Брехт. Брехтом в 1938 г. было написано несколько статей, не опубликованных в журнале. Исследователи до сих пор не пришли к единому мнению – воздерживался ли Брехт от участия в дебатах по собственному решению, чтобы не спорить с Лукачем из-за их полностью несоместимых представлений и не ставить под сомнение идею единого литературного фронта; или его попытки опубликовать какой-либо материал наталкивались на отказ соиздателей²⁹. Тем не менее, когда Брехт как издатель «Дас ворт» выразил протест против публикации эссе Лукача, его требование не было принято во внимание решением Вальтера Ульбрихта. Более того, в июньском номере было объявлено об окончании дискуссии.

Дебаты об экспрессионизме – один из примеров того, как московское руководство КПП прослеживало литературную ситуацию. Записи Вильгельма Пика представляли Бехера, который, кстати, не принимал участие в дебатах и оставил в романе «Прощание» вопрос о своем отношении к экспрессионизму открытым, как «политического неудачника», Хупперта – как «поверхностного» и «либерального по отношению к плохим авторам», Брехта же – как «весьма усложняющего работу»³⁰. Результатом дебатов было еще большее размежевание участников народного фронта, поскольку жесткая позиция московских эмигрантов, естественно, не могла найти понимание у других писателей.

4

Немецкая литература периода советской эмиграции достаточно разнообразна, хотя к числу значительных – при этом для него не типичных – крупных произведений можно, пожалуй, отнести лишь два романа: «Прощание» Иоганнеса Р. Бехера и созданный при поддержке Бехера беспартийным Теодором Пливье «Сталинград». Преобладала малая проза. Ее лаконичная форма имела при отсутствии просветительского вектора суггестивно-агитаторскую направленность, соответствовавшую идеологической программе авторов-функционеров. Происходившее на покинутой родине, которая преимущественно была местом действия произведений до начала Второй мировой войны, интересовало эмигрантов в первую очередь в своей революционно-марксистской проекции. В то время как писатели в западной эмиграции были уверены в том, что «ложь Г. <Гитлера> объединила всех немцев от Северного моря до баварских гор, снесла все границы»³¹, Германия в литературе советской эмиграции получила образ раздвоенности, была расколота на преступников-капиталистов во главе с Гитлером и на честный немецкий народ во главе с КПП. При этом если в лирике Бехера, самого значимого, но и самого эксцентричного автора, расколотой «вечной Германии» свойственен патетически-сакральный образ поруганной родины с оскверняющим ее культом Гитлера, образ страны-смерти, овеванный, однако, надеждой на победу в «священной войне», на «воскрешение Германии», то для прозы прочих эмигрантов был характерен очень скупой, однотонный оценочный спектр. Нацизм рассматривался логичным следствием агрессии капитализма, преодолеть который могли только коммунисты. Поскольку установившаяся диктатура была, с марксистской точки зрения, закономерным и легко объяснимым явлением, литература не ощущала необходимости искать корни и размышлять о сути национальной трагедии. Представления компартии, отражаемые рассказами и повестями, нередко расходились с конкретной исторической ситуацией. Зависимость писателей-

²⁷Georg Lucács. Es geht um den Realismus // Die Expressionismusdebatte. – S. 223 – 224.

²⁸ Там же. – S. 224.

²⁹ По воспоминаниям Фрица Эрпенбека, причина молчаливого несогласия Брехта с позицией Лукача крылась в стремлении его как соиздателя журнала не спровоцировать размежевания в рядах единого фронта подобным столкновением мнений.

³⁰ Цит. по: Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung // Hg. von Reinhard Müller. Rowohlt Taschenbuchverl., 1991. – S. 16.

³¹ Ernst Weiss. Der Augenzeuge. – Kreiselmeier Verl., Icking u. München, 1963. – S. 242.

эмигрантов от марксистской теории и установок ССП не позволяла им ни отразить в своем творчестве духовную геополитическую природу национал-социализма, ставившего во главу угла не экономику, а продвижение доминирующей расы, ни хотя бы осознать ее в полной мере. Отсюда – отсутствие значительных романов, предлагающих глубокое философское осмысление эпохи.

Мысль о том, что идеология национал-социализма не только насильно навязывалась немцам, но и уже заняла прочные позиции в их мировоззрении, была совершенно чужда довоенному творчеству эмигрантов. «Реалистическая» литература немецких авторов в итоге оказалась очень далекой от реальности, что при наличии партийных трафаретов вылилось в ее схематизированность. Использование авторами набора устойчивых образов, мотивов и даже фабул – броская черта эмигрантской прозы, особенно малой, поэтому индивидуальное авторское своеобразие в произведении могла отражать, прежде всего, сюжетная аранжировка готового мотива или готовой фабулы. Значимость приобретают динамизм действия и специфика ситуации, оригинальные поведенческие схемы персонажа в стандартной ситуации. Персонажи этого периода однотипны и, так же как и их авторы, скованы положениями марксизма-ленинизма и соцреализма, поэтому не удивительно, что наиболее распространенный вид рефлексии героев – детективно-логические рассуждения о преследователях, предателях, провокаторах и листовках.

Переполненные типизированными клише художественные тексты, за редким исключением, представляют антагонизм нацистов и коммунистов в простой для восприятия черно-белой палитре. Наиболее ярко эта трафаретность проступает в малой прозе, но она свойственна и (несомненно, талантливо написанным) романам Бределя «Испытание» («Die Prüfung», 1935, пер. на рус. 1935) и «Твой неизвестный брат» («Dein unbekannter Bruder», 1937). Бредель, однако, едва не заплатил головой за то, что в романе «Твой неизвестный брат» все же попытался избежать однотонных портретов и ввести в повествование вызывающие симпатию фигуры некоммунистов, в целом сделать персонажей психологически более объемными и пластичными. В многослойном и глубоком романе Бехера «Прощание», имеющем автобиографическую направленность и проникнутом, в том числе и по этой причине, экспрессионистской поэтикой и экспрессионистским мироощущением (вопреки отречению Бехера от его скандально-экспрессионистского прошлого), грань между принятой в эмигрантской литературе идеологической схематичностью и идеализацией образов, продиктованной фабульной логикой и собственными партийными симпатиями, также весьма условна.

Литература эмигрантов носила, прежде всего, «воспитательный» характер и, не отражая и не объясняя реальной ситуации, пыталась внушить читателю веру в слабость нацизма и его скорое преодоление. Коммунисты и пролетарии – всегда победители, которым не знакома ни роль жертвы, ни чувство трагического. Они возвращаются из концлагерей с «кислующими свет лицами» (В. Бредель, «Эксперимент», «Das Experiment»³²) и продолжают свою подпольную деятельность, не взирая на опасность и зверские издевательства (романы В. Бределя, повесть Ф. Эрпенбека «Отпечаток пальцев», «Der Fingerabdruck»³³). Герои-коммунисты будто имеют иную природу, чем их соотечественники, персонажи западной эмигрантской литературы, которые боятся лагерей и боли, которым после того, как «они подвергались очень сильным физическим издевательствам, требовалось много времени, чтобы снова обрести мужество»³⁴. Свообразное мировоззренческое кредо писателей-эмигрантов можно увидеть в полностью построенном на клише коротком рассказе Альберта Хотоппа «Конец одного бойца» («Das Ende eines Kämpfers»³⁵). К образцовому – типовому, а потому и безмянному – коммунисту товарищу Р. нацисты врываются в дом и скидывают его с балкона под отчаянные крики жены и ребенка. Пока Р., не обращая на них внимания, цепляется за решетку балкона, в доме напротив довольный бюргер с ухмылкой доедает свой обед и наблюдает за сценой, «которая нарушила его покой» (с.41). Когда же один из нацистов ножкой стула разбивает пальцы Р., тот, по-прежнему не реагируя на крики жены и ребенка, успевает в полете выкрикнуть главное: «Да здравствует партия!» (с.42). Эти образы (идеальный функционер, жестокий нацист, пошлый бюргер, мешающая жена) вместе с непоколебимой верой в силу и победу коммунизма, а также идеей превалирования партийной работы над частной жизнью, замещения семьи партийной ячейкой составляют основу почти любого произведения, вышедшего из-под пера коммунистических авторов.

Популярная тема авторов-эмигрантов, наделяющая образ нациста и коммуниста не собирательными, а более индивидуальными чертами, и предоставляющая авторам больше художественной свободы, – борьба со шпионами и агентами гестапо. В этой борьбе коммунисты и пролетарии обнаруживают острый ум, а нацисты, напротив, выставляются на посмешище. Вопреки исторической ситуации в эмигрантских произведениях звучит убежденность в том, что даже к 1936 г. КПГ остается мощным и неуловимым для

³² Willi Bredel. Der Spitzel und andere Erzählungen. – Moskau-Leningrad, VEGAAR, 1936. – S. 51. Пер. на рус. Шпик, М.: Молодая гвардия, 1935.

³³ Fritz Erpenbeck. Deutsche Schicksale. Erzählungen. – Kiew. Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1939.

³⁴ Ernst Weiss. Der Augenzeuge. – S. 241.

³⁵ Albert Hotopp. Die Unbesiegbaren. Kurzgeschichten aus Hitlerdeutschland. – Engels, Deutscher Staatsverlag, 1935.

гестапо противником. Для подпольщиков характерен почти карнавальный антураж: они всегда ловко и быстро действуют под чужой маской. В повести Эрпенбека «В одиночку» («Ein Mann allein») все персонажи «участвуют в непривычном спектакле» (с.65), им не раз приходится переодеваться для выполнения задания: коммунисты выдают себя за нацистов, а гестапо прячется «под маской честных рабочих» (с.74). Действие повести развивается со многими неизвестными почти в детективной стилистике с разгадкой в конце. Вальтер, образцовый коммунист, должен подготовить встречу функционеров в магазине, хозяина которого ему представляют как надежного сторонника КПГ. Вальтер проявляет незаурядную наблюдательность хорошего детектива и узнает в директоре агента гестапо. Отменить встречу уже невозможно, и главный герой решается на хитроумный ход. Он дает объявление о вакансиях на фирме с указанием времени встречи партийных функционеров, и в назначенный час процессия из более тысячи человек тянется к дверям магазина. Более того, Вальтеру удается перехитрить не только шпиона-хозяина, но и давшего ему задание партийного товарища, оказавшегося тоже шпионом. Нагромождение мелких сюжетных витков в таких рассказах и повестях словно подталкивает читателя к мысли, что художественная ценность текста должна измеряться количеством рассекреченных агентов и спасенных коммунистов.

Карнавалльно-карикатурная линия изображения нацизма проходит и в драматургии, где дальше своих соотечественников идет, пожалуй, Густав фон Вангенхайм (Gustav von Wangenheim), экспериментировавший до своего переезда в СССР в стиле агитпроп. Перу Вангенхайма принадлежит написанная в 1939 г. комедия «Бурная колыбельная» («Stürmisches Wiegenlied») с эксцентричными бурлескными сценами и яркими театральными эффектами, опирающаяся на традиции *Commedia dell'arte*.

Действие пьесы очень динамично, включает множество игровых плоскостей и масочных персонажей, вовлеченных в непрерывное переодевание и перевоплощение. В доме профессора Шеербарта, который «по русскому методу Савадовского» проводит эксперименты с изменением пола у кур и петухов, останавливается его друг д-р Панталон Банг, крупный промышленник, и его молодая и красивая сотрудница Франческа. Банг объявляет о беременности Франчески и своем скором отцовстве, а также о намерении охранять Франческу от «преследователей». В действительности беременна ее сестра Ада, у которой нацисты хотят похитить ребенка сразу после его рождения с целью шантажа мужа Ады, антифашиста, участника гражданской войны в Испании. В дом профессора прибывают «преследователи»: нацист Рулькётер, его жена Берта, которая относит Рулькётера к разряду несущек и затевает интригу с садовником в образе итальянского комедийного персонажа Папагалло, и его подчиненный Ханс Бруст, исполняющий роль немецкого фольклорного персонажа Хансвурста. Доминантой в стиле комедии *dell'arte*, «театром в театре», становится разыгрываемое персонажами представление о беременности Хансвурста. Под уверения Рулькётера, что «настоящий немец» «обязан верить любому вздору [...]. Ради Германии, конечно»³⁶, – Ханса Бруста убеждают в том, что, проглотив «изобретенную лично фюрером пилюлю», он поменяет пол и сразу же родит ребенка, чем и докажет «решенность национально-биологической проблемы до конца века». Во время этого балаганного спектакля ребенок Ады появляется на свет, приезжает его отец, и семья, одержав частную победу над нацизмом, скрывается.

Нацизм кажется здесь глуповато-вульгарным, легковесным, и это политическое преуменьшение его опасности обеспечивает пьесе комизм. Вероятнее всего, обращение фон Вангенхайма к старой форме спонтанной площадной комедии объясняется его желанием не столько нивелировать угрозу гитлеровского рейха, прибегнув к обезоруживающей силе смеха, сколько вырваться в рамках допустимого из-под давления реальности и, особенно, реализма. Однако пьеса все же отражает стремительное движение от фантастического к реальности, снова и снова подчеркивая уродливость и противоестественность нового режима.

К нередкому мотиву в произведениях эмигрантов, сохраняющему отзвук карнавальности, относится ошибочная расправа нацистов над своим же единомышленником, которая представляет нацизм как поражающую самое себя систему. Похожие друг на друга, как братья-близнецы, герои иронично-гротескной повести Эрпенбека «Нудике почти стал героем» («Nudicke wird beinahe ein Held») и повести Габора «Лестница» («Die Treppe»³⁷), будучи восторженными нацистами, становятся жертвами полиции из-за приписанных им коммунистических лозунгов. Первому подкидывают красную прессу, второй проходит мимо надписи «КПГ жива!». Оба, решив расправиться с коммуной самостоятельно, действуют во вред себе: у Нудике начинается горячка с бредом, полным коммунистических лозунгов, и врач приводит полицию; герою Габора, заставившего случайного рабочего смыть надпись, спешат на помощь пролетарии, которые его раздевают и связывают. Измученный однопартийцами Нудике выходит из следственной больницы с частичным параличом (что следует понимать метафорически). В повести Габора герой-

³⁶ Gustav von Wangenheim. *Stürmisches Wiegenlied* // *Deutsche Exildramatik 1933–1950*. Hg. Von Franz Norbert Menemeier, Frithjof Trapp. W.Fink Verl., München, 1980. – S. 290.

³⁷ Andor Gábor. *Die Rechnung und andere Erzählungen aus dem Dritten Reich*. – Moskau, VEGAAR, 1936. Публикация сборника в 1937 г. послужила поводом для очередного скандала в Немецкой секции.

ство тупого пьяного эзэсовца, перебирающего в уме сентенции НСДАП, заканчивается его расстрелом. Когда тому удается освободиться от пут, он видит приближающуюся полицию, которая, принимая убегающего за автора лозунга, хрестоматийно-хладнокровно его расстреливает. Нехитрая мораль в том, что быть героем – удел коммунистов. Помимо путаницы в отношениях «преступник – жертва» писателям-коммунистам импонирует и иная проекция темы перевоплощения нациста в коммуниста: внутреннее изменение убеждений. Показательно, что авторам не удается показать истинной мотивации перевоплощения. Они или приводят неубедительные доводы, или предлагают психологическое обоснование, противоречащее логике текста. В повести Эрпенбеска «Возвращение» («Heimkehr») вернувшийся из концлагеря герой неожиданно сталкивается с удивительными изменениями, происшедшими за три года в родной деревне: почти все поддерживавшие нацизм жители стали тайными коммунистами. Чудесность превращения подчеркивается в повести заключительным эпизодом перевода крестьянина-нациста, арестованного за оскорбление партии, в тюрьму и его похищения односельчанами. В ночной темноте раздаются призрачные потусторонние голоса, озвучивающие антинацистские лозунги, мистическая атмосфера лесной жути так пугает главного жандарма, что второму жандарму, убежденному коммунисту, вступившему в нацистскую партию с особым поручением, легко удается передать арестанта в надежные руки. Этот не ожидаемый главным героем счастливый конец утрирует сказочное звучание повести. Столь же непредвиденное эффектное превращение происходит в одноактной пьесе «Герои в подвале»³⁸, написанной фон Вангенхаймом для объединившихся в Немецкий театр «Колонне линкс» двух непрофессиональных трупп. Действие происходит в патрульном участке штурмовиков на двух сценах: наверху шумят неопратные штурмовики, внизу, невидимо для зрителя, коммунисты подвергаются пыткам. Каждый раз, когда надо заглушить крики истязуемых в подвале, по сигналу вспыхивающего света нацисты начинают громко и безобразно петь. Пьеса заканчивается в стиле агитпроп (хотя именно его и старался избежать Вангенхайм, поскольку в СССР агитпроп был объявлен не соответствующим установкам пролетарского писателя): под звуки сонга «Коммунисты идут!» происходит виртуозная смена реальностей – штурмовики, появляясь на сцене, вдруг превращаются в коммунистов.

Иначе представлена тема превращения в «показательной» психологической повести Вилли Бределя «Шпик»³⁹. Программная повесть, давшая название всему сборнику, заслуживает особого внимания и ввиду обилия внутренних монологов и различных «психологических» деталей, и ввиду своей неоднозначности: она демонстрирует очевидный разрыв между интенцией автора и художественной логикой текста. Бредель обращается к сложной «маскарадной» ситуации, в которой должны быть программно показаны последствия политического малодушия, а в итоге прочитываются нравственные переживания героя, по сути, далекого от нацистско-коммунистического противостояния и загнанного во время «переодевания» в тупик обеими противоборствующими партиями.

Густав Пецольт с целью шпионажа внедряется в коммунистические круги и становится желанным гостем в доме рабочего Штюбена. Автор развивает две событийные линии соприкосновения Пецольта с коммунизмом: во-первых, Пецольт поражен простотой и сердечностью новых «товарищей», с точки зрения нацистов, «доверчивых и наивных» (с.19); во-вторых, он погружается в теорию марксизма-ленинизма. Апогеем первой линии становится чувство героя к дочери Штюбена, комсомолке, которое он, иронизируя над хрестоматийным ходом событий, в себе подавляет; апогеем второй – его весьма туманное, но столь же внезапное осознание силы коммунизма. Текст много раз обнаруживает необъяснимую природу перевоплощения: семья, принимающая героя как сына, нравится ему за ее буржуазный, а не пролетарский уклад; выученные коммунистические клише, слетающие с языка шпиона, поражают его своей легковесностью. Отвращение Пецольта к своей роли в «маскараде» и к тем, кто ему эту роль навязал, постоянно нарастает. Человеческий, а вовсе не политический фактор приводит к тому, что Пецольт выбирает сторону коммунистов, «доверчивых и наивных», как *врага своих врагов*, и осознание злоупотребления этой «доверчивостью» усугубляет его переживания. Развязка наступает после прихода Гитлера к власти, когда у героя на глазах начинают жестоко расправляться с его «товарищами». Самоубийство, на которое решается Пецольт, однако, эмоционально спровоцировано страхом смерти, поскольку героя с момента разоблачения начинают ответно преследовать коммунисты. Пецольт, рассматривая возможность открытого перехода на сторону коммунистов, получает от них уведомление о скором сведении счетов, и, хотя он и оправдывает своих преследователей-коммунистов, все же панически боится быть убитым. Герою всюду мерещатся убийцы, и самоубийством он спасается скорее от них, чем от гнетущего политического метания между двумя лагерями. Прочитанная сегодня, повесть при всей своей психологической сумбурности уравнивает обе чумы XX века – и «коричневую», и «красную» – этими двумя особенностями их приверженцев: доверчивостью и наивностью.

³⁸ Gustav von Wangenheim. Helden im Keller. Kiew-Charkow, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1935.

³⁹ Willi Bredel. Der Spitzel und andere Erzählungen.

Интересно, что подпольная работа КПГ с акцентуруемой экзистенциальной значимостью и туманно прочерченными целями становится самодостаточной темой. Об этой работе, тем не менее, говорится лишь как об опасном распространении политических лозунгов разнообразными оригинальными способами: в пачках сигарет, в газетах (Х. Вайс⁴⁰, «Сигареты», «Zigaretten»; «Путь через границу», «Der Weg über die Grenze»), на ботинках (А. Хотопп, «На говорящих подошвах», «Auf sprechenden Sohlen») и т. п. Упомянутый товарищ Р. из рассказа Хотоппа считает работу своей ячейки налаженной, после того как «печатный станок был приведен в исправность, бумага по его инициативе была приобретена и спрятана» (с. 39). Сами листовки ни в одном произведении не разъясняют сути происходившей катастрофы, в основном лишь сигнализируют о существовании некоего нелегального противника нацизма.

Рассуждения о природе нацизма, о готовности немцев его воспринять в произведениях эмигрантов обычно вовсе отсутствуют или сводятся к упоминанию о стремлении правительства развязать некую войну, но фигуру Гитлера и все мировоззренческие нюансы нацизма с его языческой символикой, мифотворчеством и почти оккультной ритуальностью, что было важно для европейских эмигрантов, в советской эмиграции писатели обходят молчанием. Очень редко герои-нацисты изображаются в моменты их необъяснимого воодушевления образом и словами фюрера, их «религиозного иступления», и даже в этом случае герои-коммунисты не пытаются разглядеть в культе фюрера духовной основы нацистской пропаганды, а лишь иронизируют над ней, багательтизируя нацизм как мировоззрение. «Все мы должны проникнуться верой. Ведь мы закоренелые грешники [...]. Как мелки, как презренны мы все, ничтожные черви рядом с ним! Мы все должны искупить свои ошибки и преступления. И я тоже! И я! И я!» – фанатично проповедует свою религию персонаж Бределя лавочник Дайзен. Молодой коммунист Карл Фишер ставит этим и прочим откровениям Дайзена однозначный, но при этом частный, не распространяющийся на весь механизм нацистской идеологии диагноз: «Нет, это уже не политика [...]. Это религиозное иступление. И какие у него глаза – огромные, стеклянные, невидящие»⁴¹. «Маньяк», «записался в библейскую секту», «свихнулся», «совсем спятил, впал в религиозное помешательство. Послушаешь его, так прямо волосы дыбом встают», – так на разных страницах романа типичный коммунист определяет типичного обывателя, вобравшего в себя дух нацистской идеологии. Серьезнее к культу вождя относится Бехер, который, правда, в принципе предпочитал высокий слог и считал долгом поэта «шагать через вечность» и всему «придавать священный смысл»⁴²: он в изобилии использует и неприметные, и колоритные понятия религиозного обихода, которыми пестрила нацистская мифология.

Второй крупный тематический блок эмигрантской литературы образуют произведения о Советском Союзе. В лирике СССР представлен как Отечество в противовес «стране рождения» Германии (Франц Лешницер, «Мое Отечество», «Mein Vaterland»⁴³); как гостеприимная страна (И.Р. Бехер, «Благодарность друзьям», «Dank an die Freunde in der UdSSR»⁴⁴). Вместе со страной социализма воспевались и ее вожди Ленин и Сталин (Эрих Вайнерт, «В Кремле еще горит свет»⁴⁵, «Im Kreml ist noch Licht»; Ф. Лешницер, «Армия из огня и стали», «Armee aus Feuer und Stahl»; Хедда Циннер, «Новые люди», «Neue Menschen»⁴⁶; Хуго Хупперт, «Памятник Ленина в Кремлевском зале», «Standbild Lenins im Kremlsaal»⁴⁷). Наконец, лирика доносила до читателя привычный образ врага советского государства – Гитлера, Троцкого, их шпионов.

Прекрасный образец соцреализма в драматургии, представляющий СССР в период бурного научно-технического прогресса, с превосходными бытовыми условиями (большими квартирами, икрой и прочими деликатесами на столе), – пьеса Юлиуса Гая «Танька открывает глаза» (Julius Hay, «Tanjka macht die Augen auf»). Она появилась в 1937 г. в журнале «Дас ворт» и была написана, по свидетельству супруги Гая, в течение нескольких дней в результате пари как пародия на соцреализм. Действие пьесы происходит в эмигрантской семье и имеет типизированный сюжет: немецкому «специалисту», не принявшему нацизм, архитектору Вальтеру Виганту поручено руководить строительством нового госархива. К нему подсланы диверсанты-шпионы с заданием раздобыть секретную информацию, но в дело вмешивается домашняя прислуга, деревенская девушка Татьяна, которая, воплощая образ России, от природы очень талантлива и обладает удивительной интуицией. Чтобы лишить ее доверия хозяев, шпионы – инженер-«специалист» Вольгемут и поэтесса Райнарцт – обвиняют Татьяну в воровстве. В решающий момент де-

⁴⁰ Hans Wendt (Helmut Weiss). Heer im Dunkeln. Geschichten aus Hitlerdeutschland. – Kiew. Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1937.

⁴¹ Вилли Бредель. Твой неизвестный брат. Пер. с нем. рукописи Я.И. Рецкера. Журнально-газетное объединение, М. 1937. – С. 178.

⁴² Johannes R. Becher. Im Namen Deutschlands // Dank an Stalingrad. Gedichte. Moskau, Verl. für fremdsprachige Literatur, 1943. – S. 10.

⁴³ Franz Leschnitzer. Verse. Kiew, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1939.

⁴⁴ Johannes R. Becher. Gedichte 1936–1941. Berlin-Weimer, Aufbau Verl., 1966.

⁴⁵ Erich Weinert. Gedichte 1933–1941. Berlin-Weimer, Aufbau Verl., 1975.

⁴⁶ Hedda Zinner. Geschehen. Gedichte. Moskau, Mezhdunarodnajakniga, 1939.

⁴⁷ Hugo Huppert. Vaterland. Gedichte. Kiew, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1940.

вущка все же застаёт Вольгемута за копированием чертежей и спасает проект. Драма сразу стала классикой соцреализма, она выдержана в характерных черно-белых тонах с броским искажением повседневной действительности.

В понимании эпохи у эмигрантов многое меняется в 1940-х гг., с началом общения с немецкими военнопленными. По крайней мере, постепенно изживает себя образ если не развоенной Германии, то Германии, расколотой на два равнозначных лагеря.

5

В 1932 г. в Москве была проведена Международным объединением революционных театров (IRTВ, *der Internationale Revolutionäre Theaterbund*, МОРТ) первая Олимпиада революционных рабочих театров, в которой с германской стороны участвовала одна лишь «Колонне линкс». Однако уже со следующего, 1933 г., режиссерами-соперниками Эрвином Пискатором, известным теоретиком «политического театра», а также автором одноименной книги⁴⁸, и Густавом фон Вангенхаймом предпринимались попытки основать свой постоянный театр в столице, в репертуар которого планировалось включить западную революционную драматургию. В Москве, однако, получить в свое распоряжение сцену не удалось из-за финансовых трудностей. Более перспективным в качестве базы для крупного эмигрантского центра нового типа казался Немгостеатр в Энгельсе, столице исторически населенного немцами Поволжья. Основанный в 1931 г. и в начале своего существования уступавший театрам в Одессе и Днепропетровске, Немгостеатр нуждался в твердой руке реформатора. Руководить проектом культурного эмигрантского центра партийные власти предложили Пискатору, который в 1934 г. был назначен президентом МОРТ. План режиссера порадовал своей систематичностью и логикой в целом, однако имел и стратегические упущения. Пискатор, как он об этом и доложил Коминтерну, собирался сразу решить две основные проблемы: во-первых, возродить культуру немецкого Поволжья; во-вторых, обеспечить работой эмигрировавших из Германии актеров, режиссеров и писателей. Основанная Пискатором «фабрика кино» должна была иметь свою актерскую школу, печатный орган, в котором могли бы публиковаться все эмигрировавшие писатели и ежегодно выпускать около 5 фильмов. Это было бы, по мнению режиссера, «доказательством того, что при социализме немецкая культура особенно процветает и укрепляется, в то время как фашизм создать новую культуру не в состоянии»⁴⁹. Немгостеатр начал активно приглашать из Германии немецких актеров в качестве «специалистов» для создания профессионального состава. Следствием высоких требований Пискатора стало постепенное вытеснение из театра волжских немцев более профессиональными актерами, приехавшими из Германии.

Пожалуй, действительная суть проекта театрально-кинематографического центра в Энгельсе заключалась в создании базы для театральных экспериментов, сложном взаимодействии традиции мало востребованного в СССР стиля агитпроп, драматургии Брехта и Вольфа и режиссуры Пискатора. Показательна в этом смысле запланированная на 1937 г. (Пискатора в Энгельсе уже не было) программа, включавшая пьесы: «Натан Мудрый» Лессинга, «Трехгрошовая опера» Брехта, «Петер возвращается» («*Peter kehrt heim*», 1936) Вольфа, «Штаны» («*Hose*») Штернхайма, а также – как пример советской драматургии – сценическую версию «Поднятой целины» Шолохова.

Брехт сразу отнесся к идее «культурного комбината» скептически, тем более что у него и Пискатора был общий недоброжелатель, признанный Лукачем положительным примером – Густав фон Вангенхайм. Впрочем, при существовавших художественных доктринах и соответствующем вкусе публики не только у Брехта, но и у Вольфа, фон Вангенхайма⁵⁰ и Пискатора было одинаково мало шансов продолжать работу в прежней манере.

В эмиграции все труппы перестраивались на совершенно иные театральные традиции, к которым они часто не были готовы. При сотрудничестве с советским театром было необходимо знакомить зрителя с текущими событиями в Германии, с противодействием фашистским силам, подчеркивать общность двух народов. Постановки, рассчитанные на немецкого зрителя, имели иные задачи, просветительские и агитационные. От методов агитпроп скоро пришлось отказаться: то, что находило отклик в столице, в регионах вызывало протест соотечественников (представления труппы фон Вангенхайма были, например,

⁴⁸ Политический театр требовал новой драматургии и нового воздействия на зрителя, который должен был включиться в творческий процесс: «Публика стала режиссером [...]. Театр стал для нее действительностью, и скоро уже не было сцены напротив зрительного зала, но был единый огромный зал, единое поле битвы, единая большая демонстрация. Именно это единство окончательно доказывало силу воздействия политического театра // Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Adalbert Schulzverl., Berlin, 1929. – S. 69 – 70.

⁴⁹ Цит. по: Peter Diezel. *Die Theaterarbeit deutscher Emigranten in der Sowjetunion // Exil in der UdSSR*. Frankfurt / M.: Röderberg Verl., 1979. – S. 307.

⁵⁰ Почти все созданное фон Вангенхаймом в эмиграции, не опубликовано: «Агенты» («*Agenten*», 1933–1934), «Генрих Лютландский» («*Heinrich von Lettland*», 1938), «Бурная колыбельная» и др. Единственная пьеса, которую удалось поставить на сцене, – «*Die Friedensstörer*» («Противники мира», 1938).

сорваны в Донецкой области). Фридриху Вольфу, который находился в некоторой изоляции от общей московской группы писателей, пожалуй, больше других удалось сохранить в своем творчестве доэмиграционную линию, балансируя в рамках дозволенного между стилем агитпропа и традиционными формами Веймарского театра. Наибольшим успехом на столичных сценах пользовались постановки его пьес «Профессор Мамлок» (1935, театр им. МГСПС, Моссовета), «Флоридсдорф» (перв. пост. 18.11.1936, театр им. Е. Вахтангова), «Троянский конь», («Das Trojanische Pferd», 1937, МТЮЗ). Если фон Вангенхайм сочетал в своих постановках элементы стиля агитпропа и техники веймарского театра, то Вольф категорически отвергал идею наследования традиций немецкой «классики», его интересовали исключительно социально-политические проблемы и революционное движение. В, пожалуй, самой популярной пьесе, созданной незадолго до переезда в СССР, «Профессор Мамлок», Вольф видел своей целью внести раскол в мировоззрение публики: было важно не показать тот или иной путь развития западной демократии, а смутить зрителя, выявив слабые стороны его убеждений. «Флоридсдорф» – историческая хроника о героической борьбе австрийского пролетариата, выглядевшая очень актуальной на фоне войны в Испании. Пьеса сочетала возможность самоидентификации зрителя со сценическими персонажами, но в то же время имела и *этический* аспект: от публики ожидалась оценка исторического процесса, который и был главной темой произведения. Публика Вольфа изначально подразумевалась более зрелой в ее политическом самосознании, чем у фон Вангенхайма, пьесы которого были скорее адресованы политически дезориентированным слоям и часто предлагали конкретные модели поведения.

Новые пути развития эмигрантского театра стал сразу искать руководитель колхозного театра в Днепропетровске, Максим Валлентин (Maxim Vallentin). На сцену выносились будничные проблемы, но шла работа и над адаптацией «классического» материала. Эту линию Валлентин продолжил, когда ему пришлось в 1937 г. вступить в должность руководителя Немгостеатра в Энгельсе: в 1936 г. Эрвин Пискатор в качестве президента МОРТ был командирован в Париж, где его настигло сообщение о том, что необходимости в его возвращении в Энгельс нет. Под руководством Валлентина была завершена постановка пьесы Вольфа «Троянский конь», поставлена «Нора» Ибсена, «Мария Магдалина» Геббельса и планировалась постановка «Многомного больного» Мольера, но театр закрылся.

Несколько неожиданным, но символическим заключительным аккордом в Энгельсе прозвучала 29 октября 1937 г., когда труппа Пискатора уже прекратила свое существование и театр покинули последние эмигранты, пьеса Вольфа «Петер возвращается». Премьера была приурочена к 20-летию революционных событий, и содержание пьесы (оккупация Украины германскими войсками в 1918 г. и возникновение конфликта между немецкими военными частями, диаспорой этнических немцев и немецкими военнопленными, которые возвращаются из русских лагерей и насильно зачисляются в армию захватчиков) полностью соответствовало тематике фестиваля.

Иллюзии насчет «культурного комбината» нового типа в Энгельсе разрушили чистки. Жизнь Пискатора поменяла свое русло. В Париже он познакомился с богатой вдовой и погрузился в роскошь, подвергаясь осмеянию со стороны бывших соратников. В 1939 г. Пискатор переехал в Нью-Йорк и основал там театральную школу, которая впоследствии сыграла судьбоносную роль для семейства Брехтов. В Энгельсе местные кадры, вытесняемые профессиональными актерами, нашли действенный способ борьбы с ненужными конкурентами: на эмигрантов строчились доносы с обвинениями в шпионаже.

6

Немецкие эмигранты в СССР составляли во время сталинских чисток особую категорию⁵¹. В-первых, из-за связи троцкистских кругов с Германией эмигрантов всегда можно было подозревать в шпионаже и работе на гестапо; во-вторых, писатели-эмигранты, за редким исключением, были активными партийными функционерами, интересовавшими НКВД, опять же, как потенциальные сторонники Л.Д. Троцкого.

К началу чисток и в течение всего существования Немецкой секции ее заседания проходили в атмосфере раскола на отдельные враждующие стороны. Несмотря на общее коммунистическое мировоззрение, идейного единения у писателей-эмигрантов (как и во всем ССП) не было, разногласия и интриги имели преимущественно политическую, а не художественную природу. Наиболее агрессивной была группировка писателей вокруг Дьёрдя Лукача. Если принадлежавший к ней Андор Габор выступал против оскудения пролетарской литературы, то сам Лукач вел настоящую войну против любых экспериментальных направлений, к которым относилось, прежде всего, творчество Брехта. В этом Лукача поддерживали Альфред Курелла и Фриц Эрпенбек (та же расстановка сил наблюдалась и в развязанных в 1937 г. дебатах об экспрессионизме). Резким нападкам со стороны Габора подвергалась литература и личность Вилли Бределя, который, по мнению Габора, представлял собой «в большей мере партийного

⁵¹ По статистике американского исследователя Дэвида Пайка, во время чисток пострадало 70 % немецких эмигрантов творческих профессий, включая журналистов и издателей, составлявших примерно 130 человек.

функционера, чем художника»⁵². Кроме того, замечал Габор, изначальный художественный уровень Бределя точно соответствует политическому уровню партийного работника тех лет: «сухой и бесцветный, предлагающий силуэты и контуры вместо людей, готовые политические результаты вместо живых процессов». Лишь немногие, считал Габор, подвергают марксистской критике подобную литературу так, как это делал Лукач в его «Линкскурве». Характерной чертой критики Габора было то, что для своего анализа он выбирал политические тексты, не отличавшиеся особой художественной ценностью, причем тех авторов, которые создавали пролетарскую литературу 1920-х гг.

С началом чисток атмосфера на заседаниях стала еще более невыносимой. В августе 1936 г. во время первого процесса председатель КПП Вильгельм Пик предложил проверить всех немецких эмигрантов и две трети выслать обратно в Германию. В начале сентября было проведено четыре ночных закрытых заседания Немецкой секции СП СССР, непосредственно положивших начало арестам. Одни участники этих заседаний были в скором времени арестованы (Юлия Анненкова, Александр Барта, Ханс Гюнтер, Эрнст Оттвальд). Другие – Хуго Хупперт и Лукач – стали обвинителями, но и они не избежали ареста в последующие годы.

Союз писателей поддержал приговоры первого процесса. Вилли Бредель, представляя Немецкую секцию, выступил с речью, которая содержала призыв к проверкам в среде немецких писателей. Покинувшие зал до завершения заседания Бехер и Ганс Гюнтер вынуждены были публично признать это «политической ошибкой» на ночном заседании Секции. Эти заседания проходили, по воспоминаниям участников, в особой атмосфере ужаса и истерии, писатели с удручающей нервозностью обменивались обвинениями. В эмигрантской среде распространились слухи о том, как писатели и члены их семей составляют друг на друга доносы. Литературная критика быстро приобрела политическое звучание.

7

После подписания Пакта о ненападении «Интернационале литератур» была вынуждена воздерживаться от комментариев происходящего в Германии, была прекращена публикация романов «Седьмой крест» Анны Зегерс и «Изгнание» Фейхтвангера, а Немецкая секция утвердила новую линию деятельности, которая преимущественно сводилась к переводческой работе. В сентябре 1941 г. немецкие писатели были эвакуированы в Казань, а затем почти все (кроме Куреллы, Бределя и Вайнерта) в Узбекистан. В начале 1942 г. в Москву вернулись Бредель, Вайнерт и Вольф для улучшения фронтовой пропаганды, которая, однако, как в этом при общении с военнопленными первым убедился Вайнерт, а после и остальные, большого смысла не имела. Бредель и Вольф накопленный опыт использовали под Сталинградом: через громкоговорители они призывали солдат и офицеров вермахта к капитуляции или переходу на сторону Красной Армии, пытаясь разубедить своих соотечественников в том, что Красная Армия не оставляет военнопленных. И хотя они проявили бесспорное мужество, на 6-ю Армию, от которой Гитлер жестко требовал понятного ему одному «принесения себя в жертву», их воззвания никакого впечатления не произвели. Неэффективная пропаганда под Сталинградом имела, однако, и положительные результаты: с учетом промахов летом 1943 г. был создан при помощи немецких писателей-эмигрантов «Национальный комитет Свободная Германия» и «Союз немецких офицеров».

Восприятие войны немецкими авторами в Советском Союзе заслуживает особого внимания. Для эмигрантов в силу их особого статуса действия Третьего рейха стали не просто частью Второй мировой войны, но и частью Великой Отечественной войны, которую они – добровольно или принудительно – пережили на стороне русского народа. Не удивительно, что наиболее яркое художественное воплощение в произведениях эмигрантов нашли сражения под Москвой и Сталинградом.

Военная литература предваряется написанным Иоганнесом Р. Бехером накануне Второй мировой войны романом «Прощание» («Abschied. Einer deutschen Tragödie erster Teil. 1900–1914», 1940, рус. пер. 1942) как предвидение скорой катастрофы. Роман проникнут смакованием смерти, частной и национальной. Ощущение смерти и крушения мира исходит от самоубийств и смерти второстепенных персонажей, автобиографического суицидального эпизода, когда герой Гастл, как и сам Бехер в юности, совершают двойное самоубийство, имеющее «знаменитый историко-литературный образец»⁵³ (Генриха Клейста и его возлюбленной); жажды Гастлом великой войны. Внутренняя готовность немцев к такой войне и новым вождям звучит в патетическом призыве героя к «священной войне»: «О, если бы явился гений, социалистический вождь, который кликнул бы клич! Ведь тысячи людей жаждут подвига, тысячи готовы принести нечеловеческие жертвы. А он, великий, объявил бы войну войне, и все мы пошли бы на эту войну, священную, справедливую [...]. Голос его услышали бы все народы, по всей земле. Миллионы от-

⁵² Цит. по: David Pike. Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945. – S. 193.

⁵³ Rolf Selbmann. Skandal als Literatur // Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. von Stefan Neuhaus u. Johann Holzner. Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 2007. – S. 37.

кликнулись бы и последовали за ним. [...] Ведь должно же родиться новое учение о жизни, о смерти и о бессмертии!»⁵⁴.

Литература о войне отражает прежнее видение Германии в ее раздвоенности, и хотя листовка в трагедии Бехера «Битва за Москву» по-прежнему гласит, что страна расколота на «Германию обезумевших от мании величия правящих кругов» и на «другую Германию – Германию народа»⁵⁵, в произведениях проскальзывают новые тенденции. Во-первых, герой-антифашист не обязательно оказывается также и «образцовым коммунистом», хотя все же ему близок; во-вторых, нацизм поддерживают все слои населения – здесь ощущается опыт общения авторов с военнопленными. Типичный герой фронта – солдат, открывающий для себя правду о войне и стремящийся поделиться этой поразительной правдой с другими. Таков главный герой совершенно разных по художественному исполнению произведений: повести Фр. Вольфа «Русский тулуп» («Der Russenpelz», 1942) и новеллы В. Бределя «Завещание фронтовика» («Das Vermächtnis eines Frontsoldaten», 1942). Оба героя-солдата рискуют жизнью, не столько сражаясь во время военных действий под Москвой, сколько опровергая мифологию о героизме немецких солдат и героической доминанте войны, о заботе правительства о рядовых солдатах и т. д. Примечательно, что герои-антифашисты хотя и действуют как одиночки, но неожиданно они вливаются в мощный поток соратников, поэтому ощущение прежней расколотости Германии на два равнозначных лагеря между строк все же прочитывается. Для героя-одиночки, не попавшему ни в один из этих лагерей, находит место Иоганнес Р. Бехер в своей пьесе «Зимняя битва» («Битва за Москву», 1942, первая публ. в «Интернационале литературы»), которая, по признанию автора, выводит на сцену «фигуру Гамлета». В трагедии Бехера, сочетающей стихотворные и прозаические пассажи, немало аллюзий на трагедию Шекспира, которые в своей совокупности задают тон, роднящий «Зимнюю битву» с шекспировской пьесой. Немецкий Гамлет, орденосодец и «неизвестный солдат» Восточного фронта, влюбленный в свою Родину, поэт и почитатель Гёльдерлина и некое самовыражение самого Бехера (именно с их именами созвучно имя героя), Иоганнес Хёрдер проходит путь «от верующего до отступника»⁵⁶, с тоской шекспировского героя ищет на протяжении всей «немецкой трагедии в пяти актах» истину, свободу и справедливость. Хёрдер не приемлет ни пути национал-социализма, ни движения сопротивления в том виде, который свойственен его другу, перешедшему перед битвой за Москву на сторону русских. Трагедия Бехера интересна исповеданием героем «инаковости» в жестких рамках существующей идеологии (и это не только непостижимость русских, которых Хёрдер многозначно характеризует как «другие»), поиском «третьего пути», абсолютной, негибкой нравственности, что приводит героя к казни.

Пожалуй, только один автор, непартийный Теодор Пливье, оставшийся в Москве после I Всесоюзного съезда советских писателей пережить диктатуру Гитлера, вовсе избегает темы конфронтации социализма и национал-социализма. В цикле небольших, связанных друг с другом рассказов, «Ёж» (Theodor Plivier, «Der Igel»⁵⁷), происходящее в сожженной немцами русской деревне показано в двух перспективах: глазами выживших крестьян и отдельных солдат. Меняя фокус и не касаясь идеологии, автор передает глубокую трагедийность военной жизни: в деревне немцы мародерствуют и убивают, а через несколько месяцев они идут обратно через ту же деревню вызывающими сострадание оборванцами, получают письма от родных как обычные люди, а не озверевшие фашисты, но – немецкий писатель снова переводит объектив – из лесов возвращаются их жертвы, уцелевшие крестьяне, и вместе с партизанами уничтожают немецкую часть. «Бывают такие и такие», – выводит мораль русский герой повести, – «некоторые плохие, а некоторые неплохие. Вот они лежат рядком, и так они правильно лежат» (с.64).

Теодор Пливье, получивший во время работы над фронтовой пропагандой благодаря Бехеру доступ к переписке немецких солдат с родными, а также возможность разговаривать с военнопленными, создает выдающийся (парадоксальным образом – благодаря идеологическим ограничениям) роман «Сталинград» («Stalingrad», 1943–1944, рус. пер. нет), поставивший вопрос о духовной сущности нацизма и частной вине. Роман сразу стал бестселлером и был переведен на многие языки, исключая русский по причине поэтически замаскированной, но все же ощутимой неприязни к советской стороне. «Сталинград» отличает выраженный, не типичный для эмигрантской литературы религиозный подтекст и экспрессионистская образность, превращающие документальное описание военных событий в роман-мистерию. При традиционной постановке этической проблемы «преступления – наказания» Пливье выбирает самобыт-

⁵⁴ Бехер, И.Р. Прощание. 1900–1914. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1944. – с. 288.

⁵⁵ Johannes R. Becher. Winterschlacht: Schlacht um Moskau. Eine deutsche Tragödie in fünf Akten mit einem Vorspiel. – Berlin, Aufbau Verl., 1953. – S. 94.

⁵⁶ Klaus Schuhmann. Im Zeichen der Polarität-Umriss einer Poetik des Exilgedichts bei Bertolt Brecht und Johannes R. Becher // Deutschsprachige Lyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Hg. von Jörg Thuncke. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998. – S. 47. Пьеса была поставлена в 1955 г. Б. Брехтом в его театре; в Западной Германии была подвергнута желчному осмеянию.

⁵⁷ Theodor Plivier. Erzählungen. Moskau, Verlag für fremdsprachige Literatur, 1942.

ную форму: оригинальную перспективу изображения войны, а также метафорическую композицию текста «котла». Сталинградский котел, в котором находилась окруженная советскими войсками 6-я армия вермахта, превращается в мистическое измерение с новыми пространственными, световыми и звуковыми характеристиками. Техника «киностиля», визуализирующая и озвучивающая судьбу 6-й армии под Сталинградом, позволяет автору достичь суггестивной имитации скольжения по стенкам «котла» при низкой температуре, ослепительном свете и контрастной чередой звуков смерти – оглушающего скрежета войны, неистового экспрессионистского крика и потусторонней самодостаточной тишины. Роман пульсирует как маятниковый механизм, перемещая акцент с одной антиномичной метафоры на другую: низ – верх, тьма – свет, шум – тишина, преступление – наказание. Текст построен на постоянных переходах от невыносимого ужаса и боли еще живой, но разлагающейся человеческой плоти к бесстрастию нереального белого пространства залитого солнцем неба и заснеженной земли, на которой бледно-голубые заледеневшие трупы словно не вписываются в безобразную картину смерти.

В романе Пливье у 6-й Армии нет антагониста: смерть и безысходный страх, которые «клубящейся усталостью»⁵⁸ обволакивают измученных людей, исходят не от советских солдат, а имеют трансцендентную природу. Немцы, показывает Пливье, умирают не от пуль и взрывов, а от голода, морозов и ощущения великой катастрофы, насылаемой Господом Богом за великое преступление. Место антагониста 6-й армии, и в этом следует видеть не только религиозное авторское сознание писателя, но и его нежелание принимать в художественном военном противостоянии советскую сторону, занимает не советская армия, для которой эта война – Отечественная, а справедливый Бог. Бог как действующее лицо появляется на страницах романа в оппозиции «Бог – фюрер», для многих персонажей постепенно замещающая Гитлера в системе идейных ориентиров и вытесняющее военное противостояние вермахта и советской армии на задний план. В тексте Пливье проступает убежденность в том, что Вторая мировая война как итог диктатуры Гитлера со всеми его языческими «жертвоприношениями» (Opfergang) может быть рассмотрена лишь в теологической парадигме. «Сталинград» – роман о признании на фоне всеобщего преступления частной вины, частного греха, с которым человек в полном одиночестве («при дневном свете под открытым небом – и ни деревца, ни возвышения, никакого укрытия»⁵⁹) предстает перед Богом, и судьба каждого отдельного персонажа в романе зависит от его собственной постановки вопроса вины.

Невероятный факт публикации романа в журнале «Интернационале литератур» можно объяснить заинтересованностью советской культурной политики в произведениях о поражениях вермахта и протекцией Иоганнеса Р. Бехера, который, как показывают написанные уже в Германии далекие от совершенства «продолжения» романа, в своих воспоминаниях оставил почти пророческую запись: «Пливье до сих пор не осознал и, пожалуй, никогда не сможет осознать, чем он как писатель обязан Советскому Союзу»⁶⁰.

Сам Бехер посвящает Сталинграду патетическое стихотворение «Благодарность Сталинграду» («Dank an Stalingrad», 1943), в котором город-герой получает много сакральных эпитетов: «Вечный город», «благословенный», «город в империи Бессмертия», «воскрешение свободы народов». Торжество победы охватывает все клетки жизни – площади, колодцы, картины, статую святого на мосту, грядки; это торжество, наполняясь звуками благодарности, перерастает в симфонию, которую «исполняют все города»⁶¹.

Разительным контрастом кажется повесть Вилли Бределя «Зондерфюрер» («Der Sonderführer», 1943). Сталинградский кошмар увиден глазами военного журналиста, восторженного нациста и гротескно-безнадежного глупца Оцхаузена. Этот фашистский журден долго воспринимает белизну и пустоту степи, 40-градусный мороз и спящее солнце, в отличие от героев Пливье, как курортную погоду. Среди тел пьяных офицеров и пустых бутылок он видит немецкий порядок и «верность Нибелунгам» (Nibelungentreue), пишет вычурные до крайней глупости статьи о мужестве, о мертвом солдате, у которого нашли мешочек родной пшеницы и тут же посадили ее на его личной могиле. Заканчиваются похождения фашистского прохвоста, так и не понюхавшего пороха, в лазарете, где он симулировал тяжелое ранение. Неловко-абсурдная глупость Оцхаузена, полностью построенная на мифологемах Третьего рейха, приобретают оттенок символичности: на фоне смерти и поражения национальные постулаты теряют свой глянец и предстают абсолютной бессмыслицей, чуждой здравому рассудку – ведь пока нацизм воспевавший павшего солдата и его верность родине, заледеневший труп скидывают в общую шахту, сапоги снимают, а горсточку зерен съедают. Повесть многие западные исследователи считают подражанием Пливье, однако она не имеет ничего общего со знаменитым романом. Сталинградские события, в которых Бредель лично участвовал, писатель воссоздает в традиционном для эмигрантской литературы ключе, однако не с позиции трагедийности, а через призму абсурдности нацистского мифа.

⁵⁸ Цитируется издание, воспроизводящее текст в его оригинальном, журнальном, варианте 1943–1944 гг.: Theodor Plievier. Stalingrad. – Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2003 (1. изд. 1983) – S. 102.

⁵⁹ Там же. – S. 60.

⁶⁰ J.R. Becher. Auf andere Art so grosse Hoffnung. Tagebuch 1950. – Berlin, Aufbau-Verlag, 1951. – S. 112.

⁶¹ J.R. Becher. Dank an Stalingrad. – S. 111 – 117.

После краха Третьего рейха запрет на творчество и угроза жизни формально потеряли свою актуальность. В оккупационных зонах началось стремительное восстановление культурной жизни: издательств, театров и проч. Однако репатриация эмигрантов протекала с большими трудностями, вызванными не в последнюю очередь новыми порядками в зонах оккупации. Для тех, кто не вернулся на родину сразу, решающим временным рубежом стал 1949 г. – разделение Германии на два новых государства.

К концу войны многих не было в живых. К. Шмюкле, Э. Оттвальд, Х. Вальден, М. Остен, Я. ван Годдис, Г. Кольмар были убиты. К. Тухольский, В. Беньямин, К. Айнштайн, В. Хазенклевер, А. Вольфенштайн покончили с собой. Раньше других и относительно в полном составе в Германию прибыли немецкие писатели из советской эмиграции. В мае 1945 г. вернулся Бредель; Бехер сразу основал новое издательство (Aufbau Verlag), издавал журналы «Aufbau» и «Sonntag»; Вольф занялся реорганизацией киноиндустрии; Вайнерт стал вице-президентом Центрального ведомства Народного образования; Эрпенбек – театральным критиком. Одним из последних (1948) вернулся Брехт. Г. Манн скончался непосредственно перед отъездом. 16 из 40 беженцев, нашедших приют в Калифорнии, не вернулись вовсе (Фейхтвангер), частично переселились в соседние с Германией страны: Италию (Стефан Андрес, Альфред Нойманн), Францию (А. Дёблин), Швейцарию (Т. Манн, Карл Цукмайер, Роберт Нойман), – или вернулись незадолго до разделения Германии и уже в ГДР (А. Зегерс – 1947, А. Цвейг – 1948, Эрих Арендт – 1950).

Послевоенное осмысление литературной деятельности эмигрантов было затруднено и политикой оккупационных властей, и поколенческим разрывом между эмигрантами и молодыми писателями («Группа 47», например, проигнорировала созданное во время эмиграции). Этот своеобразный излом литературных эпох – между периодом эмиграции и послевоенной литературой – не коснулся только немногих авторов, таких как Брехт, Цукмайер или Т. Манн, для прочих изгнание как будто продолжалось. Одни не могли получить разрешения на возвращение (особенно в западную зону), другие, уже вернувшиеся, оказывались на периферии культурной жизни. Из вернувшихся драматургов один Брехт смог быстро разобраться в новой ситуации, осознать возникшие за 12 лет изменения в сценическом стиле, актерском исполнении и ментальности зрителя. Фон Вангенхайму, например, который после возвращения и до 1946 г. был интендантом Восточноберлинского Германского театра (Ostberliner Deutsches Theater), не удалось поставить ни одной своей пьесы, написанной в эмиграции. В западной Германии распространяемая литература должна была соответствовать определенным критериям, среди этих книг не было вовсе произведений авторов-эмигрантов. До сих пор нет собрания сочинений Ф. Брукнера, издание сочинений Э. Толлера датируется лишь 1978 г.

История литературы эмиграции показывает, что понятие «час ноль», объявленный философом Теодором Адорно, применимо скорее к общему состоянию культуры послевоенной Германии, но никак не к литературе как таковой. Литературный процесс в годы эмиграции немецких писателей не прерывался, лишь тематический круг расширился реалиями иных национально-культурных пространств, поэтому с 1945 г. наблюдается дальнейшее развитие тех форм и тенденций, которые занимали литературную сцену до 1933 г. Более того, была и другая грань этого историко-культурного понятия: «Знаменитый “час ноль” с его обновлением культуры не состоялся в обеих частях Германии. Место внутреннего нового осмысления немецкого народа заняла культурная революция и реставрация сверху и извне»⁶². Опыт эмиграции был надолго вытеснен консервативной политикой оккупационных властей, которые, вместо того чтобы культивировать осмысление недавно происшедшего, старались развернуть культуру лицом к ее веймарскому периоду, придать ей социалистическую форму, как в восточной зоне, или форму американской демократии, как в западной.

Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург, СПбГПУ)

НАЦИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Собственно нацистская литература, несмотря на все предпринимавшиеся попытки создать её, как таковая не состоялась. Представителей консервативной фёлькиш-национальной, народнической литературы, составлявших костяк официальной литературы Третьего рейха, при всей их близости к отдельным проявлениям идеологии национал-социализма, трудно отнести к прародителям «новой литературы», да они и не пытались вникать в проблематику времён нацизма, ограничиваясь лишь предысторией возникновения т. н. «движения» в опосредованном виде.

Молодые же писатели, вышедшие из недр нацистского «движения», «не создали ничего выдающегося, что можно было бы с чистым сердцем связать с литературой»¹. Уже через год после прихода к

⁶² Alexandar Stephan. *Dir deutsche Literatur 1933–1945*. – München, C.H. Beck, 1979. – S. 227.

власти нацистов Рудольф Биндинг, один из «классиков» фёлькиш-национальной литературы Третьего рейха, вынужден был констатировать, что новая, нацистская литература возникнет не сразу: «Книга, которая отражает сегодняшний день, ещё долго не обретёт своего утра или даже будущего. Нас это не смущает, потому что действительную картину эпохи и даже лицо нашей письменности удастся, вероятно, постигнуть по прошествии многих лет с позиций более высокого обзора и с большей дистанции»². А в 1941 г. уже сам Й. Геббельс с разочарованием вынужден был признать: «Национал-социалистское государство отказалось от честолюбивых мыслей самому создавать искусство. В мудром ограничении оно довольствуется тем, что оказывает поддержку искусству и духовно направляет его воспитательные задачи служения народу»³. Правда, после беседы с Гитлером он выразился более откровенно: «Наши классики ещё маршируют в колоннах гитлерюгенда».

Что считать нацистской литературой? Вопрос далеко не академический, ибо издание того или иного произведения в годы Третьего рейха, даже с учётом всеобъемлющего контроля и цензуры, царивших в стране, ещё не означает, что это произведение можно отнести к разряду нацистской литературы. К чему может привести подобный подход ярко свидетельствует судьба «Историка» Иоганна Густава Дройзена, известного немецкого учёного XIX века. Написанная в 1858 г., эта книга вышла в Германии только в 1936 г., и этого было достаточно, чтобы труд одного из выдающихся классиков исторической мысли остался невостребованным. По крайней мере, в нашей стране эта книга вышла только в 2004 г.⁴

Более того, сами идеологические инстанции нацистов, обжёгшись на писаниях всякого рода приспособленцев, очень осторожно оценивали то или иное произведение на предмет принадлежности его к истинной нацистской литературе, что не в последнюю очередь связано было с отсутствием каких-либо основополагающих установлений. Обилие в тексте прямых или косвенных реалий нацистской действительности, не говоря уже о пронацистских высказываниях и частотности употребления нацистских лозунгов или отсылок к речам Гитлера, не вызывало особого доверия ни у цензоров, ни у читателей. Одной приверженности идеям национал-социализма было недостаточно, и это понимали все, кто в какой-либо степени занимался вопросами литературы. В этом смысле примечательна книга Гюнтера Хаупта «Что мы ожидаем от будущей литературы?» (Haupt G. «Was erwarten wir von der kommenden Dichtung?», 1934), в которой высказывается озабоченность обусловленностью «конъюнктурными причинами» появление большого количества крестьянских романов: «Самые отвратительные порождения декадентской городской литературщины не представляют большей опасности для биологической силы и нравственной чистоты народа, чем те романтически лживые попытки употреблять теперь в изобилии такие слова как сочность, сила, кровь и грубая гордость для того, чтобы славить землю и крестьянина. И вот уже исходит пар от жирных борозд, катятся жёлтые катяши конского навоза, красуются сочные фрукты; девушки тяжело покачивают своими крутыми бёдрами, мужчины шагают необычно тяжёлой поступью по завещанным от предков землям...»⁵ Хаупт, назвав привычный набор общепринятых штампов крестьянского романа, выразил тем самым озабоченность идеологов «движения» плачевным состоянием современной нацистской литературы, связав его с «незначительным наличием в современной литературе еретических голосов»⁶, т. е. с отсутствием действительно настоящей национал-социалистской литературы и критики, из чего можно сделать вывод о том, что приведённые им признаки крестьянского романа нельзя истолковать как показатели собственно национал-социалистской литературы. Даже Вилл Веспер, ярый сторонник национал-социализма, вынужден был в своём журнале «Нойе Литератур» уже в 1934 г. признать, что появление большого количества крестьянских романов вызвано именно «конъюнктурными соображениями»⁷, что, однако, не означало, что он поддерживает высказывания Хаупта. Косвенным подтверждением этому и является разгромная рецензия Рональда Лёша на книгу Хаупта, появившаяся через месяц в этом же журнале⁸, и не менее разгромная анонимная статья в журнале «Бюхеркунде», выпускаемом ведомством А. Розенберга, в июле этого же года⁹.

Столь оживлённая дискуссия на страницах журналов, определявших литературную погоду в Третьем рейхе, напоминает по своей тональности начальственный окрик, и беспокойство их издателей вызвано, прежде всего, не постановкой проблемы определения истинно национал-социалистской литера-

¹ Loewy, E. Op.cit. S. 21.

² Binding, R.G. Schrifttum von heute und morgen // Das deutsche Wort. – Berlin. Nr. 15. 6.4.1934. – S. 4.

³ Fröhlich, E. Die Kulturpolitische Pressekonferenz des Reichspropagandaministerium // Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 22 (1974) – H. 4. – S. 558 – 559.

⁴ Савельева, И.М. Обретение метода // Дройзен И.Г. Историка. – СПб., 2004. – С. 5

⁵ Haupt, G. Was erwarten wir von der kommenden Dichtung? – Tübingen, 1934. – S. 21.

⁶ Ibid. S. 28.

⁷ Vesper, W. Linke, J. Ein Jahr rollt übers Gebirge // Die Neue Literatur. – Berlin. 1934. – H.5. – S. 293.

⁸ Loesch, R. «Was erwarten wir von der kommenden Dichtung?» Bemerkungen zu der Schrift von Günther Haupt // Die Neue Literatur. – 1934. H. 6. – S. 431 – 435.

⁹ Anonym. Was erwarten wir von der kommenden Dichtung? // Bücherkunde, 1934, Juli. – S. 15 – 16.

туры, а попыткой высказать собственное мнение о творчестве как таковом, пускай и с различными оговорками и клятвами в верности партии и фюреру.

В этом контексте и следует рассматривать и приказ Геббельса о запрете художественной критики, которая вместо того, чтобы способствовать определению неких параметров новой нацистской литературы, занялась критикой крестьянского романа, одного из самых дорогих сердцу нацистов жанра «немецкой письменности», как любили тогда выражаться, ибо для тогдашних властей слово «литература» означало нечто низкое, тенденциозное, отсюда ругательное выражение «литература асфальта». Рассуждать об эстетических принципах «новой литературы» без оглядки на партийные органы оказалось делом опасным, хотя наивно было бы полагать, что в тогдашней обстановке нашёлся бы такой критик, который мог бы свободно излагать своё мнение: «Поскольку и 1936 год не принёс заметного улучшения художественной критики, я окончательно запрещаю с сегодняшнего дня (27.XI.1936) дальнейшее функционирование художественной критики в её прежней форме. Место художественной критики... займёт сообщение об искусстве; место критика заступит информатор»¹⁰. Запрет запретом, но, например, на страницах любимого детища Геббельса, еженедельника «Райх» («Das Reich»), целые страницы заполнялись статьями далеко не информационного свойства, и авторами этих статей были профессиональные критики, которых вряд ли можно было назвать истовыми национал-социалистами.

В подобного рода нестыковках желаний и практических последствий реализации этих желаний сказывается некая суетливость, лихорадочность поисков более эффективных средств выражения нацистской идеологии, и, не в последнюю очередь, разница в понимании необходимости этих поисков, учитывающая противостояние весельного министра пропаганды Йозефа Геббельса и главного идеолога нацистской партии Альфреда Розенберга. Всякий, кто пытался ступить на путь хоть каких-то преобразований, связанных с отходом от установившихся не литературных, а политических традиций, не был застрахован от поражений, независимо от того, кто способствовал этому начинанию. Когда, например, Ганс Хайнц Эверс, писатель далеко не первого ранга, поставщик посредственного чтива с порнографическим душком, в 1932 г. опубликовал свой роман о Хорсте Весселе, штурмовике, погибшем в пьяной драке и возведённом нацистами в ранг «мученика», пострадавшего за дело партии, нацистская критика встретила этот опус настороженно, хотя сама идея написания этого романа, как утверждает Эверс в послесловии к своему опусу в 1934 г., была подсказана ему Гитлером¹¹, когда тот в 1931 г. собственноручно вручал Эверсу партийный билет в «Коричневом доме», в штаб-квартире НСРПГ. Роман Эверса был написан в достаточно реалистичной манере, в духе романов Веймарской республики, романов улицы со всеми вытекающими отсюда совсем не героическими подробностями, отчего, несмотря на пафосный настрой, этот роман вызвал нарекания со стороны старых партийцев. Стараниями Розенберга, знавшего о видах Геббельса на Эверса в пропагандистских целях, предыдущее творчество Эверса подверглось уничтожающей критике, что, несомненно, бросило тень и на роман о Хорсте Весселе. Опус Эверса был признан «развлекательным романом», написанным человеком, «чьи пальцы слишком явно пахнут «Морфием», «Альрауном», «Вампирами», «Мёртвыми глазами» [названия романов Эверса. – Е. З.] и подобными им вещами»¹². В 1934 г. роман Эверса, выпущенный тиражом в 200 000 тысяч экземпляров, а с ним и всё его творчество подверглись запрету, и хорошо, что дело кончилось только этим, ибо, по имеющимся сведениям, имя писателя стояло в списке лиц, подлежащих уничтожению в ходе расправы нацистов с лидерами СА в июне этого же года.

Роман Эверса, как и некоторые другие произведения подобного толка, трудно посчитать образцовыми в художественном отношении, содержащими какие-то поэтологические элементы «новой» нацистской литературы. Это скорее проба пера, попытка представить нацистскую тематику в ином ракурсе при сохранении духа «движения». Эверс писал «Хорста Весселя» так, как он писал и раньше, и здесь не было никаких потуг на новизну. Но именно то, как он писал раньше, оказалось неприемлемым для нацистского образа мышления. Нацистам нужен был святой, а не человек со всеми его плюсами и минусами. Из этого можно заключить, что содержательная сторона произведения ещё не означает, что его можно смело отнести к разряду истинно национал-социалистской литературы. Именно в этом заключалась ошибка некоторых фёлькиш-националов, полагавших таким образом приспособиться к культурным запросам новой власти. Уве Кетельсен, известный учёный нашего времени, не без сарказма заметил по этому поводу, что «для культурно-политических приспешников национал-социализма... после 1933 года не наступили райские времена, и некоторые из них могли после 1945 года представлять себя в качестве жертв диктаторского своеволия»¹³.

¹⁰ Цит. по: История немецкой литературы. – Т. 5. – М., 1976. – С. 329.

¹¹ Ewers, H.H. Horst Wessel. Ein deutsches Schicksal. – Stuttgart, Berlin, 1934. – S. 290.

¹² Цит. по: Schoeps, R.-H. J. Literatur im Dritten Reich (1933–1945). – Berlin, 2000. – S. 93.

¹³ Ketelsen, U.K. Op.cit. S. 72.

Нельзя сказать, что нацистские литературоведы вообще игнорировали проблему идентификации нацистской литературы. Однако каким-либо серьёзным исследованием они не озаботились, ограничиваясь лишь программными заявлениями. В этом смысле примечательно высказывание одного из ведущих в годы нацизма литературоведов Хайнца Киндермана, в котором он определил рубеж, разделяющий новую и старую литературу: «Итак, мы отличаемся от предыдущих времён тем, что мы создали и признаём основополагающие литературные ценности, которые берут своё начало не просто в чисто формально-художественном смысле, но и во внутренне-духовном содержании, в народно-мировоззренческой позиции, в расистско обусловленном образе человека и в свойственном ему, пронизывающем всего его изображении»¹⁴.

Однако дальше этих заявлений дело не сдвинулось, из чего можно заключить, что любые попытки (прямые или косвенные), при сохранении неотложной надобности самоидентификации, не находили понимания в идеологических кругах нацистов, и поэтому можно смело констатировать, что за все годы существования Третьего рейха нацистам так и не удалось выработать чёткие критерии собственно нацистской литературы.

Не лучше обстоит дело и в наше время. После разгрома нацистской Германии эта проблема вообще не поднималась, если не считать знаменитой дискуссии о литературе «внутренней эмиграции», состоявшейся в августе 1945 г., и выступления Альфреда Андерша на встрече «группы 47» в 1948 г. с обширным докладом «Немецкая литература перед решением» («Deutsche Literatur in der Entscheidung»), где также речь шла в основном о литературе «внутренней эмиграции». Сведения о существовании какой-либо собственно нацистской литературы в Третьем рейхе были крайне скудны, да и само понятие художественной литературы по причине преступности нацистского режима и ужасов развязанной ими войны не укладывалось в сознании мировой общественности, и поэтому о каком-либо изучении литературы времён Третьего рейха, не говоря уже о собственно нацистской литературе и дефиниции её особенностей, не могло и быть речи.

Правда, в историях немецкой литературы, появившихся после 1945 г., давался краткий обзор литературы времён фашизма, но, учитывая тот факт, что это были слегка исправленные переиздания прежнихopusов, авторы которых – Пауль Фехтер, Франц Леннартц, Герберт и Элизабет Френцель, Фриц Мартини – в годы нацизма прославились на этом поприще, основной акцент был сделан на авторах «внутренней эмиграции», а о собственно нацистской литературе почти ничего не сообщалось.

Впервые вопрос о нацистской литературе, о её проблематике был поднят Францем Шонауэром, прочитавшем в 1959 г. на Баварском радио шесть лекций о «Немецкой литературе в Третьем рейхе», которые были изданы в 1961 г. под тем же названием отдельной книгой¹⁵. Здесь были представлены не только отрывки из конкретных текстов авторов «внутренней эмиграции» и фёлькиш-националов, но и тексты нацистских авторов, и сделана была попытка некоего политизированного литературоведческого анализа, но и только. И это естественно, потому что в задачу книги входило желание обратить внимание западно-германской общественности на недавнее историческое прошлое, которое в лице большого отряда литературных «знаменитостей» тех лет продолжало успешно заниматься своим делом, как и в прежние времена. Книга Шонауэра была актуальна не столько в литературном отношении, сколько в общеполитическом, ибо засилье в политической и общественной жизни ФРГ бывших нацистов в 50-х годах приняло небывалый размах.

По иронии судьбы вопрос о собственно нацистской литературе и, в частности, о её художественной специфике, на основании которой можно было бы причислить того или иного писателя к выразителю идеологии национал-социализма, подняли сами бывшие нацисты. В 1963 г. рабочий поэт, писатель Макс Бартель, прошедший за свою долгую жизнь тройное партийное искушение, будучи членом коммунистической и социал-демократической партий, а после 1933 г. «примкнувший к национал-социализму», подал в суд на издателя «Энциклопедии всемирной литературы» Геро фон Вилперта иск по поводу именно этой фразы. Суд после долгого разбирательства составил некий каталог признаков национал-социалистской литературы:

- национал-социалистская расовая политика;
- борьба против большевизма;
- борьба против еврейства;
- борьба против так называемой западной плутократии;
- новый – преимущественно европейский – территориальный порядок;
- исключение влияния церкви;
- возбуждение и поощрение «фёлькиш оборонительного сознания»¹⁶.

¹⁴ Цит. по: Ketelsen, U.K. S. 78.

¹⁵ Schonauer, F. Deutsche Literatur im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht. Olten und Freiburg im Breisgau 1961.

¹⁶ Schnell, R. Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1998. – S. 100 – 101.

Ввиду отсутствия этих признаков в творчестве Бартеля, суд посчитал его непричастным к национал-социализму, хотя известно, что поэт являлся одним из первых, кто восторженно приветствовал приход к власти нацистов, заявив, что «гитлеровские марширующие колонны революции сократили и сделали свободным путь в Германию для всех творческих людей»¹⁷, и, что самое главное, воспевал в своих произведениях марш этих колонн.

При всём том, что названные критерии принадлежности автора к национал-социалистской идеологии соответствуют действительности, они всё же не определяют суть нацистской литературы, ибо многие из них характерны для творчества авторов конца XIX – начала XX века, когда национал-социализма как явления не было и в помине. Идеологическая составляющая авторов фёлькиш-национальной ориентации была обширной: культ вождя, воспевание войны и героического начала, апология «крови-и-почвы», восхваление народной общности, расизм, национализм, антисемитизм, антибольшевизм, антирационализм, антикапитализм, антилиберализм, антихристианство. Все эти положения укладываются в программные документы национал-социализма, но они не являются его порождением. Более того, эти критерии проявлялись преимущественно в партийно-публицистической литературе нацистов, а в произведениях, которые претендовали на звание художественной литературы (если взять за основу костяк официально признанной литературы, т. е. фёлькиш-национальную литературу), нацистская действительность в них вообще отсутствовала, и таким образом отсутствовал и повод для возникновения какого-то нового письма, которое передавало в радикально-нацистской форме дух времени.

Как это ни странно, но немецкие исследователи, несмотря на их резкие и достаточно фундаментальные отзывы по поводу судебных литературоведческих экзерсисов, продолжали в основном толковать эту проблему в «содержательно-эстетическом и идеологически-критическом» плане¹⁸, полагая, что собственно нацистская литература «вряд ли достойна литературно-исторического рассмотрения», ибо по своему характеру и официальному статусу её следует относить к пропагандистской литературе¹⁹, а здесь о какой-либо литературе как таковой и речи быть не может. Несомненно, в подобного рода высказываниях огромную роль играл и продолжает ещё играть естественный политический посыл для негативного рассмотрения всего периода существования Третьего рейха, и поэтому литература тех лет, какого бы свойства она ни была, по определению не может быть рассмотрена с позиций традиционного литературоведения, и именно поэтому поэтологические аспекты текста, прозаического или поэтического, практически не рассматривались и считались чем-то незначительным.

Тем не менее, начиная с конца 90-х годов XX века, ситуация в части определения поэтологической сущности собственно нацистской литературы, несмотря на её довольно небогатый состав, начинает набирать силу, и связано это, несомненно, с появлением значительных работ, посвящённых творчеству наиболее заметных представителей этой литературы – Г. Йоста, Й. Вайнхебера, Г. Блунка, А. Мигель. Стараниями Рольфа Дюстерберга (Düsterberg, Rolf), автора великолепной монографии «Ганс Йост: “Бард СС”. Карьеры одного немецкого писателя» («Hans Johst: „Der Barde der SS“. Karrieren eines deutschen Dichters», 2004), в 2009 и 2011 гг. вышли два тома под названием «Поэты для “Третьего рейха”. Биографические исследования отношений литературы и идеологии» («Dichter für das “Dritte Reich”. Biographische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie»). Сюда вошли наиболее представительные фигуры нацистской литературы, такие как Герман Бурте, Артур Динтер, Генрих Лерш, Эберхард Вольфганг Мёллер, Герхард Шуман, Герман Анакер, Альфред Карраш, Хериберт Менцель, Франц Шаувекер, Курт Цизель и многие другие. Для сегодняшнего читателя эти имена мало что говорят, но именно в их творчестве отразились наиболее специфические черты нацистской идеологии и в содержательной, и в поэтологической части.

В этой связи, как бы это ни показалось парадоксальным, определённый интерес представляет высказывание Герхарда Шумана, одного из ведущих национал-социалистских поэтов, в его статье «Политическое искусство» («Politische Kunst»), опубликованной в 1937 г. в журнале «Штурмовик» («SA-Mann»). Шуман как раз был тем «еретическим голосом», об отсутствии которого в литературе Третьего рейха так сетовал Г. Хаупт. Он был, пожалуй, первым, кто попытался найти какую-то приемлемую составляющую основной сути национал-социалистского искусства, могущую послужить ориентиром для определения истинно нацистской литературы: «Вздор, когда утверждают, что национал-социалистский художник желает ограничиться пустыми вариациями на тему национал-социалистской партийной программы, должен сделать себя услужливым домашним поэтом, художником или музыкантом партии и, превозмогая себя, стать её желанной составной частью. Не факт развевающихся флагов со свастикой или грохот сапог в маршевой поступи на сцене, не мистические наскоро собранные вместе понятия: кровь,

¹⁷ Anonym. Wer Nazi war // Der Spiegel, Nr.44. 1963. – S. 124.

¹⁸ Schnell, R. Op.cit. S. 101.

¹⁹ Ketelsen, Uwe-K. Literatur und Drittes Reich. Vierow bei Greifswald. 1994. – S. 54.

честь, свобода, народ, родной угол, фюрер и т. д., не красочные, кровавые изображения умирающих бойцов, одним словом, не *material*, а *position* является для нас решающей»²⁰.

Слова эти были сказаны в то время, когда прошла пора так называемого «подъёма» («Erhebung»), когда даже некоторые правоверные национал-социалисты поняли балаганную сущность многочисленных писаний, отвечающих якобы духу национал-социализма, а по сути дела являвшихся беллетризованным пересказом речей и высказываний нацистских идеологов и, прежде всего, Гитлера. Например, тот же Г. Лангенбухер, «литературный папа» Третьего рейха, считал, что книга, в которой «не идёт речь о СА, Третьем рейхе или национал-социализме, может быть в тысячу раз более национал-социалистской, чем роман, который битком набит только коричневыми переживаниями»²¹.

Оставим в стороне пафос выступления Шумана, члена РСРПГ с 1930 г., правоверного национал-социалиста. Его критические высказывания по вопросам литературы не есть проявление ереси, ибо к этому времени он был не только признанным поэтом, осыпанным всевозможными премиями, но и членом высшего гremiuma в «Имперской палате культуры», что предполагало выступления с руководящими заявлениями критического свойства. Шуман действительно беспокоился об истинно нацистской литературе, которая отличалась бы от политических поделок примкнувших к нацистскому «движению» литературных оборотней. Здесь важно отметить, что уже через три года после захвата власти нацисты поняли, что для становления национал-социализма в Германии нужна литература более высокого класса, лишённая пропагандистского настроения и лишённая расхожих внешних узнаваемых признаков национал-социалистского толка, т. е. такая литература, которая сочетала бы в себе высокое профессиональное мастерство и идеологическую ясность, не замутнённую нечистотами повседневности.

Однако дальше этого понимания дело не сдвинулось, и причиной тому служило явное нежелание нацистов. Понимание избранности художника, поднявшегося над мелочами жизни, призванного воспевать «движение» как таковое безотносительно его цели, переключается с известным ещё в XIX веке разделением в немецкой литературе авторов на «поэтов» («Dichter») и «писателей» («Schriftsteller»), а позднее с некоторым пренебрежительным оттенком и на «литераторов» («Literater»). Подобное разделение на чистых и нечистых свойственно было как фёлькиш-националам, так и собственно нацистским авторам. Если первые занимались вечными проблемами человечества, стоя как бы над временем, то вторые отдавали предпочтение проблемам повседневной действительности (политика, социально-общественные явления, сексуальные вопросы), и поэтому Томас Манн, как иронически замечает Вальтер Йенс, «является больше великим писателем, артистом слова, чем поэтом», а вот Э.Г. Кольбенхойер, один из «классиков» нацистской литературы, «обладает поэтической проникновенностью»²². Несмотря на то, что это разделение показало в годы нацизма свою полную несостоятельность, для некоторых литературоведов и авторов старого закала оно ещё оставалось значимым.

Высказывание Г. Шумана о приоритете «позиции» над «материалом», побудило литературоведа наших дней Ральфа Шнелля разработать пятнадцать тезисов, которые могли бы дать представление о составных элементах собственно нацистской литературы²³. Однако, несмотря на тщательное рассмотрение этих элементов, как-то прорыв, дуализм, сакральность, символика, культ жертвенности, тяга к монументальности, эпигональность, традиционализм, присущих прозе, поэзии и драматургии наиболее представительных авторов нацистской литературы, учёный вынужден был прийти к выводу, что «ни их грамматика, ни их вещественность, ни их содержание не дают ответа на вопрос, что же «национал-социалистического» содержится (или не содержится) в этих произведениях, кроме специфической эстетики их «позиции»²⁴, о которой так страстно писал и говорил Г. Шуман. «Эта эстетика выражала борьбу, подчинение и господство. Она совсем не служила какой-то политической цели, которой предположительно могли бы быть «движение», партия или государство, а преследовала только свои надобности – навязать всем идентичную речь, вовлечь всех в идентичный разговор. В этом заключалась её особенность»²⁵.

Но идентичность речи, идентичность мышления как раз и нужны были всем названным Шнеллем системам, иначе невозможно было бы их дальнейшее существование. Именно поэтому Гитлер придавал большое значение контролю за всеми проявлениями частной жизни: «Необходимо создать структуры, в которых будет проходить вся жизнь индивида. Любая деятельность и потребность каждого отдельного человека будет регулироваться партией, представляющей всю общность. Не будет никакой «самодеятель-

²⁰ Schumann, G. Ruf und Berufung. – München, 1943. – S. 13.

²¹ Цит. по: Bartels, J. Gerhard Schumann – der «nationale Sozialist» // Dichter für das «Dritte Reich». – Bielefeld, 2009. – S. 275.

²² Jens, W. Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen. – München, 1961. – S. 72 – 73.

²³ Schnell, R. Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1898. – S. 100 – 119.

²⁴ Ibid. S. 118.

²⁵ Ibid. S. 118.

ности», не будет никаких свободных пространств, где индивидуум принадлежал бы сам себе... Время личного счастья прошло»²⁶.

При этом надо учитывать фактор смены парадигмы развития нацистского государства: «В следующем тысячелетии в Германии больше не будет революций!»²⁷ Слова Гитлера означали, что пора революционного подъёма прошла, и пришло время строить национал-социалистское государство. Этого-то как раз и не хотели «старые партийцы» из отрядов СА, ощущавшие себя преданными, отстранёнными от власти, за что они и поплатились головами во время кровавой резни в 1934 г. Буквально в первые же дни после захвата власти Гитлер «предупреждал своих сторонников о необходимости «настроиться на работу в течение многих лет...»²⁸, а для этого как раз и нужна была идентичность мышления. Другое дело, что такое мышление складывалось из разных элементов, наличие которых в творчестве того или иного автора ещё не говорило о его особой приверженности идеологии национал-социализма, хотя и позволяло в совокупности определить его творческую позицию.

Как постановка вопроса, так и разработка его Р. Шнеллем, достаточно спорны хотя бы уже потому, что исследователь оперирует в основном поэтическим материалом, а эта материя такова, что не терпит однозначного толкования, в чём можно будет убедиться, когда речь пойдёт о нацистской поэзии. Тем не менее, Р. Шнеллю удалось привлечь внимание к отдельным положениям эстетики нацистской литературы, которые находились на периферии внимания исследователей, и несколько по-иному взглянуть на некоторые произведения авторов, чья приверженность к идеологии национал-социализма являлась определяющей для всего их творчества. Несомненно, это шаг на пути к постижению поэтологической составляющей нацистской литературы.

Главная ошибка Шнелля в его поисках поэтологических особенностей собственно нацистской литературы состоит в том, что он а priori видит в том или ином авторе писателя, а не просто любителя, политического графомана, обладающего бойкостью пера, и только. Таких любителей в Третьем рейхе было достаточно. Известно, что сам Гитлер, кроме его политического опуса «Майн кампф», сочинял стихи, но это ещё не означает, что его можно отнести к писательскому сословию.

Считать ли, например, Йозефа Геббельса (Goebbels, Paul Josef, 1897–1945) нацистским писателем, как он любил представлять себя на публике, на том лишь основании, что он был автором нескольких неопубликованных пьес и единственного романа «Михаэль. Судьба одного немца, представленная в дневниковых записях» («Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern», 1924)? Правда, сам Геббельс в этом же романе устами своего героя, являющегося своеобразным alter ego автора, заявляет, что он «не любит профессиональных поэтов, лучше сказать, писателей»²⁹, что, однако, не помешало ему написать это произведение, имевшее успех у читателей, судя по тому, что к 1933 г. его тираж достиг 51 тысячи экземпляров.

В искренности и преданности Геббельса идеям национал-социализма нет надобности сомневаться, однако дальше этой книги он не продвинулся, а то, что потом появлялось из под его пера, было своеобразным римейком «Михаэля», лишённым какой-либо беллетристической окраски, и представлявшим собой политический дневник времени, не больше. Геббельс был блестящим публицистом, не менее блестящим оратором, но только не писателем, ибо у него начисто отсутствовал внутренний позыв быть полезным читателю, быть его утешителем, быть его другом, его собеседником, быть, наконец, тем, кто может его усовестить, направить на верный путь или, по крайней мере, заложить сомнение в правильности избранного читателем направления.

Проблема идентификации собственно нацистской литературы требует ещё основательного изучения, ибо ещё не все тексты тех лет стали предметом научного исследования. Если германисты ФРГ и Австрии осознали значимость подобной работы, то наши германисты по традиции воротят нос от писаний нацистов, забывая о том, что любая литература является, прежде всего, отражением духа времени, и литература Третьего рейха не исключение. Как бы мы к ней ни относились, она достойна того, чтобы на неё обратили внимание, если мы хотим понять это время с учётом ужасающих последствий его проявлений в недавнем прошлом. Судя по всему, мы, за очень редким исключением, почти ничего не знаем о литературе Третьего рейха, о её бытовании, о литературных дискуссиях, о её воздействии на общество, довольствуясь лишь историко-политическими исследованиями этого периода, которые, к сожалению, также не всегда можно признать безукоризненными.

Да, мы победили фашизм в Великой Отечественной войне, но трупы его ещё смердят, и запах этот, как на Западе, так и у нас, продолжает будоражить умы его последователей. Поэтому проблема изучения литературы Третьего рейха продолжает оставаться актуальной и в наше время.

²⁶ Цит. по: Фест, И.К. Гитлер. Биография. – Т. 2. – Пермь, 1993. – С. 320.

²⁷ Там же.

²⁸ Цит. по: Фест, И.К. Указ. соч. – С. 32 – 321.

²⁹ Goebbels, J. Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. – München, 1933. – S. 21.

ГЕРХАРД ШУМАН

Особый раздел в истории литературы Третьего рейха представляет собой национал-социалистская поэзия. Поэзии как таковой в высоком понимании этого слова национал-социализм не породил, как не породил и собственно национал-социалистской литературы. Если по поводу отсутствия последней нацистские идеологи ещё как-то выражали своё сожаление, надеясь на то, что со временем этот недостаток устранился сам собой, то о поэзии они и не мечтали, она им и не нужна была в том виде, в каком она традиционно представлялась в Германии. Ганс Науман, видный представитель нацистского литературоведения, выступая в декабре 1933 г. перед учителями, выразил по-солдатски официальное отношение нацистов к поэзии: «Возможно, то, что я сейчас скажу, покажется диким, но это действительно так: философскими системами, превосходными грамматиками, прекраснейшими стихами Германия богата чрезмерно. Даже если ничего нового не появится в этой области, мы владеем сокровищами, которых нам хватит разгрести на века. А вот таких сокровищ как Данциг или Вена или Саарская область... нам в настоящее время не хватает. И поэтому Данциг и Вена сейчас для нас прекраснее, чем самое прекрасное стихотворение, и ценнее, чем самая умная книга»¹.

Науман высказал то, о чём идеологи нацистов предпочитали молчать, заявляя о высоком предназначении поэзии в «новой Германии», хотя всё это предназначение сводилось к сугубо практической цели – к созданию «немецкой кровной общности». В этом смысле показательная речь Карла Хайнца Хедериха, правой руки Геббельса, произнесённая им на открытии «Недели немецкой книги» в Веймаре в 1937 г. Озаглавленная как «Литературно-политическое руководство и поэзия» («Schrifttumspolitische Führung und Dichtung»), эта речь определила задачи и возможности поэзии как жанра. Исходя из того, что «национал-социализм по своей глубочайшей сути является восстанием», Хедерих считает, что теперь «поэзия должна выйти из углов и закоулков своей прежней замкнутости... и перестать быть заменой отсутствия единения и жизненного сообщества», а «стать свидетельницей подъёма нашего жизнеощущения и толковательницей созревания глубочайших народных сил... Национал-социализм разрушил оцепенение и замкнутость личного Я в застывших формах и вновь обратил сердца немцев к полному жизни Ты. В этом вновь обретённом отношении Ты между всеми немцами должны также лежать истоки поэтического искусства наших дней»².

Однако к этому времени нацисты уже убедились в том, что новая поэзия дальше пустопорожней пафосности и маршевых песен не продвинулась, и Хедерих настоятельно советует «проявлять сдержанность в поэтической трактовке национал-социалистской революции, её представителей, содержания и сопутствующих явлений, потому что великие политические преобразования слишком близко затрагивают наши души и в своих непосредственных проявлениях во многом препятствуют художественному проникновению в их суть. Мы все ещё воспринимаем революцию слишком сильно как свой собственный закон с тем, чтобы отпустить её из сердца в её самых внутренних, самых таинственных побуждениях»³.

В этих словах Хедериха нашла отражение общая тенденция нацистской поэзии, выразившаяся в обращении к недавнему прошлому «движения» и в воспевании неопределённого будущего Третьего рейха. Правда, это не означает, что поэт должен «пребывать вне времени», нет, он не должен терять связи с народом, и «если он не найдёт дорогу из сферы своего либерального Я к Ты сообщества, то пусть он и воспевает это своё пребывание вне времени, мы не будем о нём печалиться»⁴. И тут же следует грозное предупреждение: «Но если кто-либо из наших рядов отклонится в сторону и скажет, что он «поэт, пребывающий вне времени», то пусть он так и думает, но мы его не будем считать своим. Более того, мы подумаем, что он не здоров и что в нём проявляются признаки некоей болезни, которой, словно чумой, подвержен был наш народ»⁵.

Назвав условия существования поэта как творческой личности в Третьем рейхе, Хедерих определяет «немецкую задачу», стоящую перед ним: «Занимать позицию между Востоком и Западом, любым способом противостоять большевизму, набрасывать и воздвигать на примере собственного народа картину и действительность великой, объединённой в своих культурных и политических основах окрепшей Европы!»⁶

¹ Цит. по: Berendsohn, W. Die humanistische Front: Einführung in die deutsche Emigranten-Literatur. – I Teil. – Zürich, 1946. – S. 40.

² Hederich, K.H. Schrifttumspolitische Führung und Dichtung // Weimarer Blätter. Festgabe zur Woche des Deutschen Buches. – Leipzig, 1937. – S. 8 – 9.

³ Ibid. S. 9.

⁴ Ibid. S. 10.

⁵ Ibid.

⁶ Hederich, K.H. Op.cit. S. 11.

Конечно, Хедерих не являлся светочем мысли и славился в окружении Геббельса лишь политическими интригами, но, будучи рукой всемогущего министра пропаганды, он отражал официальную позицию нацистского руководства по вопросам литературы.

Нельзя сказать, что нацистской поэзии не было вообще. К концу 20-х гг. в Германии образовалась группа молодых поэтов, или, как их называли, «молодая команда» («junge Mannschaft»), вышедших из недр нацистского «движения»: Генрих Анакер, Дитрих Эккарт, Эберхард Вольфганг Мёллер, Ганс Бауман, Рихард Ойрингер, Ганс Бёме, Бальдур фон Ширах и Герхард Шуман. Все они были в той или иной степени задействованы в работе национал-социалистского партийного аппарата, и их можно было по справедливости считать партийными поэтами, что, несомненно, нашло своё прямое отражение в их творчестве.

Пожалуй, самым интересным из этой команды можно назвать Герхарда Шумана, признанного в годы нацизма едва ли не классиком национал-социалистской лирики пропагандистского толка с поугами на некую философскую содержательность. В его поэзии сочетались беззаветная любовь к фюреру со стремлением сохранения непрерывности революционного движения без относительности какой-либо цели, и в этом можно усмотреть отголоски знаменитого лозунга Эдуарда Бернштейна, лидера правого крыла немецких социал-демократов: движение – всё, цель – ничто. Наиболее ярко эта творческая установка Шумана нашла своё выражение в его «Песнях борьбы»: «Когда сквозь нечисть знамя мы несли, / Зачем, не спрашивая, и почти не зная цели, / Мы шли за ним, и сердце билось властно, / Сквозь ненависть, намешки, молча маршируя»⁷.

Герхард Шуман – поэт, драматург, родился в 1911 г. в семье школьного учителя, умер в 1995 г. Какое-то время он учился в Тюбингенском университете, который бросил, отдавшись целиком культурно-политической работе в различных студенческих объединениях в ранге национал-социалистского «штудентен-фюрера». Шуман был членом Имперского сената по делам культуры, советником президиума Имперской палаты письменности и членом Культурного кружка СА.

Обилие политических должностей не помешало Шуману добиться определённых успехов в литературе, о чём свидетельствуют его сборники стихов «Путь ведёт к общему делу» («Ein Weg führt ins Ganze», 1932), «Флаг и звезда» («Fahne und Stern», 1934), «Песни о рейхе» («Die Lieder vom Reich», 1935), «Но мы всё же люди крепкого закала» («Wir aber sind das Korn», 1936). В 1936 г. Шуман получил Швабскую поэтическую премию, и в этом же году – высший в тогдашней Германии знак отличия – Национальную премию, рассматривавшуюся как замена Нобелевской премии по литературе, которую после 1933 г. немцы не имели права принимать. Хотя Геббельс при вручении премии Шуману и отмечал, что «в его поэтическом творчестве соединились истовая страсть национал-социалистской борьбы со строгостью поэтического языка и неизменностью мировоззренческой позиции»⁸, получил он её всё-таки за хоровую декламацию «Праздник труда» («Feier der Arbeit», 1936), вызвавшую восторг участников имперского партийного съезда в Нюрнберге, и хоровую кантату «Героические празднества» («Heldische Feier», 1936), прозвучавшую в Государственном оперном театре в день вручения Национальной премии. На следующий день после получения Национальной премии Шуман получил звание штандартен-фюрера СА.

Но вот примечательный штрих, он достаточно красноречиво говорит о том, насколько важна была для нацистов политическая составляющая оратории и хоровых декламаций Шумана, а не поэтические достоинства его произведений. В своём дневнике Геббельс пишет, что стихи «Героических празднеств» ему понравились⁹, а вот сама кантата, как и вообще произведения хоровой декламации, не нравится ни ему, ни Гитлеру¹⁰. Однако никаких запретов не последовало, более того, Гитлер, мало интересовавшийся литературой и практически не общавшийся с писателями (его больше интересовали кинозвёзды), удостоил Шумана беседой, что, как он вспоминал впоследствии, оставило в его сердце неизгладимый след: «Знаменитый, обожествлённый и проклинаемый человек, являвшийся для меня тогда богом посланный фюрер и спаситель рейха, смотрел на меня своими большими, сверкающими голубыми глазами серьёзно и дружески»¹¹.

Слова эти вызваны не просто фанатичной любовью Шумана к Гитлеру, они имеют под собой вполне реальную основу, ибо только таким отношением фюрера к молодому поэту можно объяснить счастливый исход его открытой критики кровавой чистки рядов СА, проходившей в 1934 г. по прямому указанию предмета его обожания.

Поэзия Шумана являлась выражением героического духа «движения». Однако, будучи порождением самого массового звена нацистского «движения» – штурмовых отрядов СА, требовавших и после

⁷ Schumann, G. Lieder der Kämpfer. – Berlin, 1936. – S. 71.

⁸ Goebbels, J. Zur Verleihung des «Nationalen Buchpreises “1935/36”» an G. Schumann // Die Neue Literatur. 36 (1936).

⁹ Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923–1941. – Bd. 3 / II. März-Februar 1937 / Hrsg.v. E. Fröhlich. – München, 2001. – S. 70.

¹⁰ Ibid. S. 73, 91.

¹¹ Schumann, G. Besinnung. Von Kunst und Leben. – Bodman/Bodensee, 1974. – S. 144.

1933 г. продолжения революции, за что они и впали в немилость у Гитлера, Шуман, как и некоторые другие фёлькиш-националы, выступал, хотя и в ином ключе, за неуклонное следование партийной программе, за продолжение революции, за чистоту идеи нового рейха. «Старые бойцы» чувствовали себя после 1933 г. оттеснёнными на второй план «партийными бонзами, которые предали идеалы нашего юношества»¹². Эти настроения нашли своё отражение в сборнике стихов «Песни о рейхе» в цикле «Чистота рейха» («Die Reinheit des Reiches»), а позднее и в цикле «Сонеты ненависти» («Sonette des Hasses»).

Здесь стоит, прежде всего, упомянуть стихотворение «Суд» («Gericht»), которое чуть ли не дословно передаёт кровавые события 1934 г., но автор трактует их как «некий мистический процесс», и поэтому уничтожение руководства СА по приказу Гитлера обретает в его стихах «некие сакральные реминисценции»¹³, которые должны восприниматься как духовное очищение, как некое жертвоприношение ради спасения «чистоты рейха от людей, извлекающих личную выгоду от прихода к власти национал-социалистов»¹⁴:

«И когда этот человек произнёс мрачные слова:
Расстрелять! – его окутала тьма.
А когда в ночи раздавались выстрелы,
то каждая пуля разила сердце фюрера...
И кровью светилось сердце того,
кто своей радостью пожертвовал ради рейха»¹⁵.

Завистники Шумана усмотрели в этом стихотворении поношение партии, его вызвали в гестапо, где он имел долгую беседу с доверенным лицом Геббельса Хедерихом и председателем «Партийной контрольной комиссии» Булером, которые настоятельно советовали Шуману изъять это стихотворение из второго издания «Песен о рейхе». Шуман отчаянно сопротивлялся этому, ссылаясь на то, что только так он видит это событие, и лишь благодаря личной просьбе Гитлера, переданной ему через Булера, он согласился исполнить это требование¹⁶.

Столь мягкое разрешение довольно опасной для Шумана проблемы, учитывая его прямую принадлежность к СА, можно объяснить только тем, что в известной мере для Гитлера была на руку подобная мессианская трактовка расправы без суда и следствия над его бывшими соратниками, ибо сведение этой бандитской акции к некому вынужденному жертвоприношению снимало с него вину за совершённые убийства, превращая Гитлера в высшего судию, чьи решения не подлежат обсуждению, не говоря уже о порицании.

Гитлер для Шумана оставался непререкаемым авторитетом, и поэтому всё, что не укладывалось в его сознание как истинного сторонника национал-социализма, все негативные явления, обозначившиеся в «движении» после 1933 г., Шуман свёл к неурядицам внутри самой партии, выведя таким образом фюрера из-под удара. И хотя все последующие сонеты Шумана, прямо или косвенно, являются своеобразной интерпретацией мыслей и высказываний Эрнста Рёма, главы СА, убитого по приказу Гитлера, и по сути своей напоминают плач по незаслуженному забвению заслуг «политических солдат», как называл Э. Рём штурмовиков, в новом рейхе, все они лишены конкретной адресности. Весь свой гнев Шуман обрушивает на политических нуворишей, «торговцев», «мальчишек, которые разбазаривают всё то, за что мы жертвовали», «торгуют кровью мертвецов», «они всё получили за деньги, расположившись в меняльных конторах», «наши мёртвые гибли не за это». И тут же возникает фигура того, «кто наведёт порядок и очистит храм»¹⁷. А пока старые бойцы, «те, кто своими телами закрывал знамя...», чувствуют себя чужими на этих праздниках и парадах». Но, несмотря на то, что они «оказались в этом времени бездомными», они «ожидают приказа»¹⁸, потому что они, а не эти торговцы славой, «являются слугами фюрера, хранителями и мстителями одновременно, ибо «из их пылающих сердец вырастает рейх»¹⁹.

Вся эта история со стихотворными комментариями к чистке СА и последующей критикой линии партии после 1933 г. могла бы восприниматься как некий бунт на корабле, как чуть ли не акт сопротивления, если бы не реакция партийной печати, которая с энтузиазмом, как по команде, принялась превозносить высокие достоинства поэзии Шумана, практически пересказывая своими словами содержание его стихов. Хельмут Лангенбухер, чьё мнение воспринималось как глас партии, писал: «Сонеты цикла «Чис-

¹² Langenbucher, H. Dichtung der jungen Mannschaft. – S. 95.

¹³ Jungrichter, C. Ideologie und Tradition. – S. 126 – 127.

¹⁴ Schumann, G. Die Lieder vom Reich. – S. 67.

¹⁵ Ibid. S. 47.

¹⁶ Bautz, S. Gerhard Schumann – Biographie – Werk. Wirkungen eines prominenten Autors. – Gießen, 2008. – S. 355.

¹⁷ Schumann, G. Die Lieder vom Reich. – S. 43.

¹⁸ Ibid. S. 45.

¹⁹ Ibid. S. 46.

тота рейха» принадлежат к самым сильным и самым прекрасным из того, что дала нам до сих пор наша поэзия о новом ощущении совместно пережитого нашим народом. Это песни гнева, направленного против тех, кто не принимал участия в борьбе, но хотел как можно больше воспользоваться её плодами. Это песни гнева, направленные против тех, кто оперирует страданиями и жертвами борцов, против тех, кто только после победы открыл в себе свойства вождя»²⁰.

Лангенбухеру вторит Герман Понгс, один из теоретиков нацистского литературоведения, который подчёркивает, что «потрясающая действительность» в стихах Шумана обрела поэтическую сущность, и в силу того, что жизнь в стране решительно изменилась, «поэзия также обрела новые формы»²¹.

И после всех этих славословий, после получения высокой награды Шуман, правда, уже после 1945 г., пытался доказать, что его стихи являлись «голосом сопротивления порядочного человека... из христианско-консервативного лагеря»²², который, правда, по его собственному признанию, «при всём сопротивлении против известных недостатков в духе «наивернейшей оппозиции» сохранял вплоть до горького конца веру в возможность немецкой победы и за это боролся»²³.

В известном смысле он был тем неким «еретическим голосом» в нацистской литературе, ибо пытался бороться за чистоту «движения», проявляя определённый политический инфантилизм и воспринимая каждую букву партийной программы национал-социалистов как некое откровение, которое в своей святости подлежит неукоснительному исполнению. Однако способы выражения этого духа, как и восприятие самого процесса «движения», заметно отличались на фоне общепринятого прославления фюрера и партии решительностью, жёсткостью, иногда даже холодностью, когда речь шла о внутрипартийных проблемах, и страстной пылкостью, близкой по своему настрою религиозному восторгу, когда речь заходила о фюрере. Правда, при этом религиозная окрашенность стихов Шумана мало имеет общего с истинной религиозностью, ибо в её одеждах выступает, если можно так выразиться, национал-социалистская религиозность. Происходит прямая подмена духа религиозного символа идеологическими реалиями национал-социализма вроде таких как народ, общность, кровь, почва, вождь. Так, например, его стихотворение «Воскресение» («Auferstehung») из сборника «Песни о рейхе», в котором каноническая тема воскресения Христа трактуется Шуманом как воскресение Германии, связанное с приходом к власти Гитлера:

Сирены воют и трубы дымят,
Моторы чудесно грохочут в воздухе,
Машины жужжат и колёса дробят.
Идёт армия труда. Воля зовёт.

Единый дух веет от моря до альпийских пастбищ
Обжигающе и повелительно до самого укромного уголка.
Тяжёлый колос свисает с высоких стеблей.
Женщины молча и гордо несут плоды жатвы.

Гремит марш, бесконечные колонны,
Народ марширует, ища свою судьбу.
О что за свет не знакомого раньше солнца

Обрушивается на наши знамёна! Тёмная сила
Воли Одного – тоска, страдания и поступок
Пылают в нём едино – и они творят государство²⁴.

По сути дела, это плакат, картина, выполненные в духе соцреализма и воспевающие радость труда, и сонет, как жанр, предполагающий постижение высот духа, здесь низведён до пропагандистской поделки, ибо в основе своей поэзия Шумана вторична по своему строю и есть продукт внешнего восприятия формы и словаря Рильке, Георге и особенно Гёльдерлина, творчество которого он боготворил и даже был одним из зачинателей издания полного собрания его сочинений, будучи президентом общества великого поэта. Отсюда и проистекает особая приверженность Шумана к сонету, и это притом, что нацистские литературоведы считали сонет «ненемецкой формой стиха»²⁵. Хотя в пристрастии Шумана к строгой фактуре сонета можно усмотреть некую протестную направленность, однако вызвана она не политическими причинами, а неприятием бесформенного в искусстве (прежде всего, экспрессионизма), и в

²⁰ Langenbuecher, H. Volkhafte Dichtung der Zeit... – S. 583.

²¹ Цит. по: Bautz, S. – S. 368.

²² Schöne, A. Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert. – S. 87.

²³ Schumann, G. Von Herkunft, Leben und Schaffen. – S. 117.

²⁴ Scumann, G. Die Lieder vom Reich. – München, 1935. – S. 34.

²⁵ Lützkendorf, F. Was sollen wir tun? // Europäische Literatur. 1944. – H. 9. – S. 3.

этом его стихи в известной мере были созвучны (правда, внешне) настроениям «внутренних эмигрантов», пытавшихся (и поощряемых к этому идеологами национал-социализма) укрыться от нацистской действительности в каллиграфических изысках. Не случайно, что он был одним из немногих нацистских поэтов, кто неоднократно публиковался в журнале «Иннере рейх», органе «внутренней эмиграции», который хотя и находился на службе у режима, но всё же сторонился откровенно пронацистских авторов вроде Анакера. Вполне возможно, что «внутренние эмигранты» усмотрели в его творчестве некие протестные интенции, ибо его лирический герой, несмотря на кажущуюся решительность выражения им национал-социалистской идеи, постоянно пребывает в состоянии сомнения. Правда, сомнения эти безадресны, и от этого они, вероятно, так неистовы, как это наблюдается в его «Сонетах ненависти» («Sonette des Hasses») из сборника стихов «Нам позволено служить» («Wir dürfen dienen», 1937), ибо только так можно выжить в этом мире: «Лишь ненависть одна сохранит нас в чистоте от собак»²⁶. Поэт ощущает себя в стане врагов, ощущает свою беспомощность: «Порою тошнота волною подступает к горлу / И душит, сковывает чистое дыханье. / Тяжёлый камень давит твоё сердце. / Ты всеми предан, одинок»²⁷.

Несомненно, здесь говорит поэт СА, обиженный и разочарованный в своих политических надеждах, но при желании все эти гневные инвективы можно воспринять и по-иному, что, вероятно, так и было, потому что сами фёлькиш-националы уже поняли, что они обманулись в своих желаниях стать наставниками нации, и подобные мысли в поэзии Шумана были созвучны их настроениям.

Отсюда, однако, не следует делать вывод о каких-то антинацистских тенденциях в творчестве Шумана. Их не было и в помине. Страдания по случаю последствий т. н. «пугча Рёма» завершаются в сборнике «Нам позволено служить» признанием если не справедливости понесённых жертв, то, по крайней мере, признанием неумолимой предопределённости судьбы и готовности следовать ей дальше во имя великой цели. Об этом свидетельствуют стихотворения этого сборника «Из ран рождается глубокая покорность» («Aus Wunden ist Gehorsam tief gewonnen»), «И теперь формируется картина и бытие мира» («Und nun formt sich Bild und Sein der Welt»), «Только в ночи укрощают нас звёзды» («Erst in der Nacht bezwingen uns die Sterne»), «Жизнь продолжается» («Das Leben geht weiter»). Всё случившееся Шуман принимает как данность. Как побитая собака, он выказывает свою готовность и далее следовать по пути, указанному фюреру, ибо он не мог, во имя сохранения чистоты «движения», поступить иначе. И поэтому весь пафос поэзии Шумана обращён против тех, кто «безучастно относится к яростному становлению / и думает лишь о покое и удобствах», против «продажной мелочи и фальшивых великих, / которых мы хотим изгнать как чуждых нашему праву!»²⁸ Отсюда жёсткое резюме: «Честь – благородным, ненависть – отребью!»²⁹ И как следствие – панегирик фюреру, выступающему в роли выразителя дум и чаяний миллионов немцев. При этом все качества вождя, которые отмечаются в стихотворении «Гитлер» («Hitler»), будь то воля, крепкий кулак, целеустремлённость, зажигательность призыва, «заклучают в себе громкоподобную силу всех колоколов, / ибо так звучит его голос по всему миру»³⁰.

Правда, по большому счёту, самому Шуману жаловаться было не на что, его политическая и творческая карьера успешно развивалась. Вскоре после получения Национальной премии, не без поддержки Геббельса, его вводят в высший совет Имперской палаты культуры, где он курировал авторов всех направлений по социальным и экономическим вопросам. И опять здесь не обошлось без поддержки Геббельса.

Тем не менее, Шуман недолго пребывал в «Имперской палате культуры». Постоянная грызня между различными отделами, усугублённая частым вмешательством гестапо и СД (службы безопасности) в писательские дела, вынудили Шумана, разъярённого «большевистскими», по его мнению, методами работы этих служб, 04.12.1939 г. уйти, несмотря на уговоры Геббельса, добровольцем в армию³¹. В мае 1940 г. Шуман принял участие в военных операциях в Бельгии и Франции. Именно в это время родилась его самая известная книга стихов «Песни о войне» («Die Lieder vom Krieg», 1941).

Как и в предыдущих стихах, основной темой его поэзии остаётся «борьба» – внутренняя и внешняя. Речь идёт не о причинах войны (она воспринимается как данность, хотя и не лишённая иррациональной окраски), а об освободительной миссии немецкого народа, пытающегося спасти народы Европы, а с ней и всего мира, от «красной непогоды»³². При этом с народами Европы воюет не немецкий народ сам по себе, нет, он исполняет лишь волю божью: «Народ сей несёт посланье господя, / несёт знамёна к победе. / И тот, кто их кощунственно коснётся, будет повержен»³³.

²⁶ Schumann, G. Sonette des Hasses // Weimarer Blätter 1937. – S. 40.

²⁷ Ibid. S. 41.

²⁸ Schumann, G. Sonette des Hasses. – S. 45.

²⁹ Ibid. S. 46.

³⁰ Цит. по: Bautz, S. Op.cit. S. 437.

³¹ Bartels, J. Op.cit. S. 278 – 279.

³² Schumann, G. An Europa // Weimarer Blätter 1940 – Festgabe zur großdeutschen Buchwoche. – Leipzig, 1940. – S. 74.

³³ Ibid.

Едва ли не главной темой его стихов военного времени становится тема смерти, трактуемой Шуманом как выражение высшей награды солдату. В стихотворении «Нас любит смерть» («Uns liebt der Tod») говорится не о подвиге солдата, не о том, ради чего он пожертвовал своей жизнью, а о том, что «над каждым мёртвым вьётся флаг торжественный. / Дух павших красный цвет флага развернул. / Смерть, будь благословенна. / Полощется флаг на ветру. Бог так хотел»³⁴. В стихотворении «Триумф» («Triumph») смерть солдат, идущих в атаку, выступает в роли символа практически свершившейся победы, как это мыслилось немцам после быстрых побед во Франции и Польше: «Смерть брызжет тысячами диких красок. / Пускай они падают как спелые колосья, / пускай они окрашивают землю своей кровью. / В душе они уже выигрывают эту войну. / Они встают. Идут в атаку на смерть. / И этот их подъём, о братья, есть победа!»³⁵.

Однако после начала войны с Советским Союзом, несмотря на первые успехи немецких войск, ощущение лёгкой победы исчезает, и это находит своё выражение в речах и в поэзии Шумана. В отличие от «маменьких бардов» («Mutti-Barden»), так он называл поэтов, писавших ура-патриотические стихи о войне, Шуман находился в действующей армии, принимал участие в боях под Минском, в Припятских болотах, был ранен, получил Железный крест, т. е. на личном опыте убедился в жестокости войны, и поэтому его военная лирика приобретает достаточно жёсткие черты. Ощущение смерти, некое состояние заброшенности в неведомый мир особенно сильно проявляется в сборнике стихов Шумана «Закон становится песней» («Gesetz wird zu Gesang», 1943), написанных именно в России. Так, в стихотворении «Звёздное небо над Россией» («Sternbild in Russland») сама Россия предстаёт как некий конец света, конец всего сущего, и поэтому его удивляет, что «даже над этим ужасом / ещё опускается ночь», «с чуждой нам силой сжимает нас тоска в болотах и лесах», лирический герой ощущает себя «в бесконечной ужасающей дали / одиноким и безрадостным»³⁶. И все эти чувства преодолевают его во время похорон солдат, погибших во время боя. Другое, не менее тягостное, лишённое каких-либо героических интенций стихотворение «Болото» («Sumpf»), усугубляет это настроение, доводя лирического героя до степени всеохватного ужаса:

Гниенье заволакивает давяще удушающими испарениями.
Зверьё лесное не подаёт весёлых радостных признаков жизни.
То смерть своим затхлым духом вселяет в нас ужас.
Да, это смерть. Безжалостная, ждёт она нас здесь.

Не лес, а кладбище мёртвых пней взирает
На нас уныло. Как вы сюда попали?
Нет твёрдой почвы. Земля колышется, отягощённая страхом.
Нет и воды, болото лишь клокочет в лихорадочном застое.

С мужчинами, и дуло в дуло, бороться
Нас учили, и не бояться ничего.
Но теперь вой раздаётся в пустынной ночи.

И адской мукой становится даже свет небес.
Мы окружены дикими силами.
Мы чувствуем их – но лиц не видим»³⁷.

Война без фанфар и развевающихся знамён предстаёт в этих стихах, война, низведённая в своём восприятии до животного ужаса, что как-то не вяжется с официальной пропагандой тех лет. Тем не менее, именно это обстоятельство подчёркивает критика, говоря о том, что стихи этого сборника Шумана «превосходят многие стихи о войне тем, что они далеки от всей общепринятой браваурной лирики... так как возникают постоянно из настоящего поэтического переживания»³⁸. Правда, подобные стихи чередуются с лирическими зарисовками в духе Э. Юнгера, когда война в своих отдельных проявлениях обретает человеческие черты довольно фривольного характера, и хотя Шуман, выступая на Великогерманской и европейской встрече поэтов в Веймаре в 1942 г., больше говорил о поэзии как способе сохранения «самообладания, чем отвлечения» от ужасов войны³⁹, тем не менее, для него важна эстетическая сторона про-

³⁴ Цит. по: Bautz J. S. 479.

³⁵ Ibid. S. 494.

³⁶ Schumann G. Gesetz wird zum Gesang. München 1943. S. 14.

³⁷ Ibid. S. 16.

³⁸ Seyffart, U. Lyrische Ernte // Europäische Revue. 1943. – Н.12. – S. 16. – Подобное свободное высказывание, не отвечающее официальным установкам, вызвано, вероятно, тем, что журнал «Ойропэише реву» предназначен был специально для зарубежной публики.

³⁹ Schumann, G. Krieg – Bericht und Dichtung // Dichter und Krieger. Weimarer Reden 1942 / Hrsg.v. R. Erckmann. – Hamburg, 1943. – S. 63.

исходящего. Поэтому земля, дрожащая от разрыва снарядов, уподобляется у него нетерпеливой юной деве, которая, как и земля, ждёт прихода ночи с тем, чтобы «принять в своё лоно свою будущую судьбу», и «небо познало эту страсть / и опустилось на неё и, удовлетворённое, в сиянии удалилось»⁴⁰. Не случайно поэт Хильдеберт Райнхардт, в своей статье, присланной с фронта, полагает, что Шуман, в силу своей «швабской незакомплексованности», отдаёт в своих стихах предпочтение «чисто музыкальным элементам формы», и поэтому «война не слишком часто отбрасывает свою тень на них»⁴¹.

Действительно, война как таковая во всех её проявлениях подаётся Шуманом зачастую опосредованно. Несмотря на столь красочные описания душевных страданий немецких солдат, в которых, казалось бы, ощущалось неприятие войны, Шуман, и это характерно для всего его поэтического топоса, воспринимает эту войну в стихотворении «Мужчины» («Männer») как некое героическое рыцарское сражение, в котором «мужчины», т. е. немцы, «мрачные бойцы обречённого на смерть ордена», борются с «бандитами», с советскими солдатами⁴².

Любопытно, что в произведениях о Первой мировой войне (например, в романе Цёберляйна «Вера в Германию») элемент рыцарского противостояния распространяется на обе воюющие стороны, здесь же на первое место выходит восприятие противника как «недочеловека», как существа, не имеющего никакого отношения к человеческой цивилизации, и потому подлежащего уничтожению, или, в лучшем случае, перевоспитанию. Немецкие войска, вторгшиеся в Россию, воспринимаются поэтом как некий прототип германского рыцарского ордена, борющегося, как и раньше, за души язычников, ибо «глубочайший смысл и задача этой войны заключается в том, чтобы возвысить их в новом рейхе до положения людей»⁴³. Как это происходило, Шуман не сообщает, но в своих мемуарах он, бывший свидетелем репрессий, затронувших оккупированные немцами области Белоруссии, цинично сообщает о «рыцарском ведении боевых действий и о рыцарском отношении к несчастному населению, тяжёло затронутому ужасами войны, в том числе и на Востоке»⁴⁴.

После ранения Шуман был назначен в 1942 г. художественным руководителем Вюртембергского государственного театра. Назначение это было связано не только с учётом организационных талантов Шумана, известных ещё со времён его студенчества, но и с тем, что Шуман зарекомендовал себя ещё и как успешный драматург. Его пьеса «Решение» («Die Entscheidung», 1938), рассматривавшаяся тогда, наряду с «Шлагетером» Г. Йоста, как некий прототип нацистской «новой драмы»⁴⁵, шла, правда, недолго, в ряде театров. История молодого фронтовика времён Первой мировой войны, вынужденного решать, чью сторону он должен принять во время Ноябрьской революции 1918 г. – коммунистов или фёлькиш-националов (а решение он, конечно, принял «правильное»), обладала, казалось бы, достаточно убедительной динамикой и заметно отличалась от пропагандистских поделок, тем не менее не вызвала у публики особого интереса, хотя критики с восторгом отмечали появление драмы «о зарождении национал-социалистской идеи»⁴⁶.

Однако следующее произведение Шумана, трагедия «Смерть Гудруны» («Gudruns Tod», 1943), сразу же стало театральной сенсацией в Германии. Свыше 100 театров поставили эту трагедию, только в Вюртембергском государственном театре до закрытия его в сентябре 1944 г. она шла 44 раза⁴⁷. Казалось бы, средневековый героический эпос «Кудруна» («Kudrun») ⁴⁸, при всей приверженности нацистов к германским древностям, мало соответствовал тягостным настроениям, царившим в Германии, вызванным и поражением немецких войск под Сталинградом, и массированными бомбардировками городов, приводивших к многочисленным жертвам среди гражданского населения. Тем не менее, именно в судьбе главной героини этой трагедии немцы почувствовали, но ещё до конца не осознали, приближающийся конец Третьего рейха. И не случайно через несколько дней после триумфальной премьеры «Смерти Гудруны» в Вюртембергском театре в берлинском Спортпаласте 18 февраля 1943 г. состоялся известный митинг, на котором Геббельс призвал немцев к тотальной войне. Небывалый успех трагедии «Смерть Гудруны» объясняется именно заложенным в ней известным со времён Фридриха Великого посылом «выстоять во что-бы-то ни стало», («Durchhalten!»), ибо судьба каждого немца неразрывно связана с судьбой Третьего рейха.

⁴⁰ Reinhardt, H. Das Gedicht im Kriege. Feldpostbrief zu einigen neuen Gedichtbändchen // Bücherkunde. 1944. – Н. 1/2, Januar/Februar. – S. 16.

⁴¹ Ibid.

⁴² Schumann, G. Gesetz wird zu Gesang. – S. 18.

⁴³ Schumann, G. Krieg – Bericht und Dichtung... S. 66.

⁴⁴ Schumann, G. Besinnung. Von Kunst und Leben. – Bodmann/Bodensee. 1974. – S. 160.

⁴⁵ Bartels, J. Op.cit. S. 281.

⁴⁶ Wulf, J. Theater und Film im Dritten Reich. Reinbek bei Hamburg 1966. – S. 198. – Правда, Геббельс, покровительствовавший Шуману, назвал в своих дневниках пьесу Шумана «бумажной безделкой, свидетельствующей о полной неспособности Шумана создавать драматические образы» (Bautz J. Op.cit. S. 473).

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Имеются два варианта произношения этого имени – Кудрун и Гудрун. Шуман избрал последний вариант.

В интерпретации Шумана героический эпос «Кудруна», как это было принято тогда, подвергся существенному изменению в соответствии с политическими надобностями нацистов. В оригинале Кудруна, пройдя всевозможные испытания, счастливо сочетается браком со своим избранником. В трактовке Шумана Гудруна разрывается между любовью к отвергнутому ею ранее Хартмуту Норманцу и клятвой верности к своему жениху Хервигу Зиландскому, и выход из этой ситуации только один – смерть. Когда Хартмут погибает в поединке с Хервигом, Гудруна кончает жизнь самоубийством над телом возлюбленного, тем самым как бы сохраняя свою честь перед нелюбимым женихом, не дав ему формального отказа, и жертвуя собой ради высокой любви к предмету своей страсти. Гудруна выступает здесь как олицетворение жертвенности, определяющейся фатальной неизбежностью смерти, и, с учётом реальной ситуации в Германии на конец 1943 г., этот посыл воспринимался как призыв к лояльности по отношению к режиму до последнего конца, готовности к жертвам, и одновременно как некая поведенческая установка восприятия неизбежности судьбы. Таким образом, Шуман слил воедино слепую веру в фюрера и судьбу, что и отвечало постулатам нацистской идеологии.

Критика восприняла трагедию Шумана с восторгом, особо подчёркивая «германскую верность... заключённую в образе Гудруны вплоть до *non plus ultra*... Героиня трагедии в её трагическом положении погибает, и хотя её поступок в смысле настоящего германского духа, как и довольно слабой связи с самим эпосом вызывает некоторые сомнения, тем не менее, она производит впечатление действительного величия»⁴⁹.

Слепая вера в фюрера и судьбу, надо полагать, подвигли и Шумана в феврале 1944 г. подать прошение о приёме его в СС-дивизию «Хорст Вессель», и прошение его было удовлетворено, несмотря на то, что он, истинный сторонник СА, «штурмовик первого призыва», не раз выступал в своих стихах против гонений на «старых бойцов», а, как известно, основными исполнителями приказа Гитлера по уничтожению верхушки СА были именно эсэсовцы.

После разгрома Третьего рейха Шуман быстро перестроился, пройдя процесс денационализации без существенных потерь благодаря умелому подчёркиванию религиозной метафоричности своего творчества, а также обыгрыванию своих якобы оппозиционных выступлений против «партийных бонз». Свою роль сыграли и его первые стихи, написанные в лагере для военнопленных, в которых Шуман трактовал поражение фашистской Германии не как политическое или военное действие, а как божью кару, обрушившуюся на немецкий народ, не выдержавший посланного на него испытания нацизмом. В своём сонете «Молитва» («Gebet») Шуман восклицает: «Ты, полный гнева, вверг народ / в эту бездну мрачных душевных страданий. / Как должен же Ты любить Германию...»⁵⁰

В конечном итоге Шуман был признан «виновным в незначительной степени» (Minderbelasteten), и вскоре, не без поддержки бывших коллег по цеху (Г. Гримм, Г. Бёме, В. Пляйер), включился в работу различных профашистских и антикоммунистических организаций, а в 1962 г. основал собственное издательство «Хоенштауфен-ферлаг» («Hohenstaufen-Verlag»), в котором нашли прибежище произведения бывших нацистских писателей, благо правозащитных читателей в тогдашней Германии было достаточно. Новую жизнь обрели и его собственные произведения, общий тираж которых к 1983 г. достиг 500 000 экземпляров⁵¹. До конца своей жизни Шуман оставался проводником идей национал-социализма и одним из наиболее почитаемых авторов в кругах различных землячеств и неонацистских организаций.

ГАНС ЙОСТ

Пожалуй, самой колоритной фигурой собственно нацистской литературы являлся Ганс Йост (Johst, Hans, 1890–1978) – писатель, драматург, поэт, публицист, в творчестве которого наиболее ярко отразились идеологические установки национал-социализма как в области культуры, так и в области политики. На фоне скудных достижений нацистской литературы произведения Йоста обладают определёнными художественными достоинствами, ибо в таланте ему нельзя отказать. Его заметил даже А.В. Луначарский, опубликовав в 1923 г. в журнале «Современный Запад» в собственном переводе его стихотворение «Аве Мария»⁵², что позволило ему отнести Йоста к «христианским» поэтам⁵³.

О степени значимости Г. Йоста в культурной жизни Третьего рейха красноречиво говорит перечень сфер его деятельности: художественный руководитель Государственного драматического театра в Берлине (1933), президент «Немецкой академии поэтов» в Академии искусств (1933) и «Объединения на-

⁴⁹ Seyffarth, U. Neue Bühnendichtung // Europäische Revue, 1944. – Н. 3. – S. 19.

⁵⁰ Цит. по: Bartels, J. Op.cit. S. 285.

⁵¹ Ibid. S. 291.

⁵² Йост. Аве Мария // Современный Запад. – Петербург, 1923. – № 2. – С. 132 – 133.

⁵³ Луначарский, А. К характеристике новейшей немецкой поэзии // Современный Запад. – Петербург, 1923. – № 2. – С. 125.

циональных писателей» (1934), советник Прусского государственного совета (1934), президент «Имперской палаты письменности» (1935), член обычного подразделения СС («allgemeine SS», 1935), затем в звании группенфюрера СС (1937), президент «Германского общества Роберта Шумана» (1943) и «Германско-финского общества» (1943). Его заслуги как писателя нашли признание только в годы нацизма: в 1933 г. он стал лауреатом премии «Вартбургская поэтическая роза», в 1935 г. ему первому была вручена на партийном съезде в Нюрнберге премия НСРПГ в области литературы и науки, в 1939 г. Йост получил национальную премию искусств, в 1940 г. – медаль Гёте и в 1941 г. – поэтическую премию города Лейпцига⁵⁴.

Ганс Йост родился 8 июля 1890 г. в Зеэхаузене под Дрезденом в семье школьного учителя. Писатель, взращённый в недрах экспрессионизма, публиковавшийся в знаменитом леворадикальном журнале Франца Пфемферта «Акцион», Йост заявил о себе как талантливый драматург, чьи пьесы с успехом шли на самых главных сценах Германии, а критики, в том числе такие, как Герберт Иеринг и Бертольд Брехт, каждый по-своему, проявляли большой интерес к его творчеству⁵⁵. Первая же пьеса Йоста «Час умирающих» («Die Stunde der Sterbenden», 1914), написанная по всем канонам эстетики экспрессионизма, обратила на себя внимание критиков. На поле боя ночью, под дождём, лежат умирающие солдаты. Их безымянные голоса и составляют основу пьесы. Высказывания солдат создают атмосферу некоего сакрального умирания, и хотя отдельные голоса проклинают войну, общую тональность их мнений определяет приготовление к смерти, в которой они видят некое спасение: «Человек может понять войну, битву, боль и смерть как выражение индивидуальной воли, принять страдание и тем самым воспринять настоящий смысл существования, так что в конце “сверкающий мотив преодоления смерти” торжествует»⁵⁶. Это восприятие смерти, впервые зафиксированное в художественной литературе, станет ведущим мотивом многих книг, посвящённых Первой мировой войне, и войдёт в катехизис добродетелей истинного национал-социалиста.

Если эту и ряд других пьес можно рассматривать как поиск начинающим автором своей темы, и поиск достаточно удачный, то в пьесе «Молодой человек. Экстатический сценарий» («Der junge Mensch. Ein ekstatisches Szenarium», 1916) впервые проявляются черты, которые станут определяющими в последующем творчестве писателя. Герой пьесы, отвергающий общественные установления, христианское милосердие, видит гармоническое существование в иррациональном, в некоем симбиозе реальности и мифа: «Освящение кровью!.. Это было бы спасением мира!» И далее: «Никакой ясности греков!.. Никакого итальянского пурпура!.. Немецкую легенду я хочу читать»⁵⁷.

Патетика «экстаза-быть-только-молодым-и-ничем-иным» станет основной тональностью многих произведений Йоста⁵⁸, и она станет одной из составляющих нацистского мировосприятия. Многие современники (О. Вальцель, М. Рейнхард, Ф. Ведекинг, О. Лёрке) восторженно отзывались о пьесе молодого драматурга, о необычном накале страстей, о смелости высказываний, и только Х. Иеринг высказал сомнения в искренности и художественной достоверности помыслов автора, усмотрев в экстатических интенциях пьесы лишь подобие экспрессионистского духа: «Господин Йост представил революцию в духе журнала для домашнего чтения. Он думает, что он страстно протестует, а сам сидит в уголке на диване... Буря и натиск для господина Йоста средство ощутить самого себя... Он вынужден представить себя... распятым на кресте для того, чтобы он мог страдать, потому что господин Йост не страдает, чтобы что-то выразить, а он лишь выражает нечто для того, чтобы страдать»⁵⁹.

Однако настоящим прорывом в литературной карьере Йоста стала пьеса «Одинокий. Гибель человека» («Der Einsame. Ein Menschenuntergang», 1917), посвящённая последним годам жизни немецкого драматурга Кристиана Дитриха Граббе. Драма художника, традиционная тема экспрессионистского театра, превращается у Йоста в героизацию индивидуума, что особенно характерно для авторов фелькиш-национальной направленности. Не случайно в пьесе все остальные персонажи, кроме Граббе, безымянные и представлены как «его друзья» и «его враги». Человеческое, повседневное теряет свою значимость, что подтверждается в провоцирующих поступках Граббе (появление на службе в кальсонах), в его антисемитских высказываниях, в его аморализме, согласно которому ординарное преступление превращается в героический поступок. Все эти проявления не содержат какого-либо разумного обоснования: «Оно находит своё оправдание по большей части во встречающемся у Йоста и у героев Граббе сопряжённого понимания принципиального противостояния между жизнью, молодостью, витальностью, с одной стороны, и разумом и слабостью, с другой. Тем самым уже в этом раннем произведении писателя предварительно

⁵⁴ Düsterberg, R. Hanns Johst – der Literaturfunktionär und Saga-Dichter // Dichter für das «Dritte Reich». Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie. 10 Autorenporträts / Hrsg. v. R. Düsterberg. – Bielefeld, 2009. – S. 100.

⁵⁵ Düsterberg, R. Hanns Johst: «Der Barde der SS». Karrieren eines deutschen Dichters. – München, Wien, Zürich, 2004. – S. 50 – 51.

⁵⁶ Цит. по: Düsterberg R. Op.cit. S. 30.

⁵⁷ Ibid. S. 43.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid. S. 45.

явно сформировался основной политический принцип будущего национал-социализма, включая его brutальные методы»⁶⁰.

Драма «Одинокий», представленная в 1919 г. «на всех сценах Германии», имела огромный успех⁶¹, хотя мнения критиков разделились. Одним из самых резких критиков драмы был Б. Брехт, находившийся одно время в дружеских отношениях с Йостом⁶². Именно эта драма послужила для Брехта отправным моментом для написания пьесы «Баал», суть которой определялась не только неприятием драмы Йоста («слабая, пользующаяся успехом пьеса» как выражение «смешного восприятия гения и аморального человека»), но и критикой экспрессионизма как направления⁶³. Правда, и сам Йост сразу же после премьеры «Одинокого» в ряде статей всячески открещивался от экспрессионизма, полагая, что новое искусство берёт свое начало в природе, и в этом состоит его магия, которая «ведёт его к созданию абсолютного произведения искусства»⁶⁴. Йосту претил интеллектуализм экспрессионизма: «В искусстве интеллектуальная энергия не весит ни грамма»⁶⁵.

Схожие мысли Йост высказывал и раньше в своём первом романе «Начало» («Der Anfang», 1917), повествующем о становлении фёлькиш-национального мировосприятия Ганса Вернера, молодого человека из буржуазной семьи. Ментором по жизни для него является тяжело больной доктор Шверт, который выступает в роли авторского эго и соответственно излагаемые им мысли носят программный характер фёлькиш-национального толка: «Гнев, хитрость и месть, ложь и ненависть являются выражением героического начала, а слёзы – ещё и дивным наслаждением. Нравственное остаётся связанным с чувственным. Мужество является добродетелью. Здоровье – идеал... Простота этих мыслей... скрывает в себе для нас жестокость, которую мы научились – из библии – воспринимать социально»⁶⁶.

В этих словах на первое место выдвигается не разум, а чувственное восприятие естественного человека, для которого здоровье, жестокость и прочие его проявления, данные ему природой, лишены общественной обусловленности, и поэтому библия с её этическими канонами объявляется виновницей потери этим человеком его исконных природных качеств. Отсюда делается вывод о том, что «быть здоровым является первым требованием каждой цивилизации, потому что из болезни вырастает только настроение! Вырастает раннее малодушие, ранняя зрелость, слишком ранняя смерть!»⁶⁷

В романе находит своё выражение и один из важнейших идеологических компонентов программы национал-социалистов – тема «матери», тема «женщины» вообще, суть которой сводится у Йоста к биологическому предназначению женщины, сопряжённому с покорным восприятием «неумолимых законов судьбы, какой бы жестоко несправедливой она ни была: слабый пол, настроенный героически, вынужден – хочет он того или нет, и является ли он борцом или нет – довести борьбу до конца, начало которой представляет собой преданность, полная пассивность, любовь!»⁶⁸

Примечательно, что много позже в рассказе «Мать не подвержена смерти» («Mutter ohne Tod», 1933), пользовавшемся огромной популярностью (тираж его в 1944 г. составил 200 тысяч), Йост несколько смягчил жёсткую посылку, что, возможно, связано с личными мотивами, ибо в этом рассказе он «описал свои чувства после смерти матери»⁶⁹. Образ матери, «чьи руки ощущались везде и во всех делах»⁷⁰, воспринимается рассказчиком как собирательный образ матери, чья сущность состоит в заботе о семье и жертвенности ради семьи, ибо, как заключает Йост рассказ, «матери всегда умирают ради своих сыновей...»⁷¹

В следующем романе «Крестный путь» («Kreuzweg», 1922) фёлькиш-национальная идеология обретает более ясные черты. Своеобразным ключом для понимания этого романа служит статья Йоста «Немецкий язык» («Deutsch», 1921), в которой чётко обозначены пределы творчества писателя, заключающиеся в «языке, манере, расе и природе»⁷².

⁶⁰ Ibid. S. 48.

⁶¹ Ibid. S. 50

⁶² Б. Брехт оживлённо переписывался с Г. Йостом, и, судя по письмам, их отношения были чрезвычайно тёплого свойства. В 1920 г. в одном из писем к Йосту Брехт, справляясь о возможности встречи с ним, пишет: «Или Вы поедете через Аугсбург? Это было бы великолепно!» (Düsterberg R. Op.cit. S. 51).

⁶³ Ibid. S. 50. – О степени дружеских отношений между Брехтом и Йостом говорит тот факт, что он, щадя, вероятно, авторское самолюбие Йоста, постарался очистить свою пьесу «Баал» от «призрака «Одинокого» с тем, чтобы литературная и идеологическая конфронтация между ними не проявлялась в явной степени (Ibid. S. 51).

⁶⁴ Ibid. S. 51.

⁶⁵ Ibid. S. 51.

⁶⁶ Ibid. S. 56.

⁶⁷ Ibid. S. 57.

⁶⁸ Ibid. S. 57.

⁶⁹ Ibid. S. 164.

⁷⁰ Johst, H. Mutter ohne Tod // H. Johst. Torheit einer Liebe. Mutter ohne Tod. – München, 1935. – S. 243.

⁷¹ Ibid. S. 291.

⁷² Ibid. S. 88.

Роман «Крестный путь» посвящён становлению молодого человека после Первой мировой войны в фёлькиш-национальном духе, осознавшего, что его жизнь определяется двумя постулатами – жертвенность и долг. Молодой врач, общаясь со своими коллегами, проникается идеями национальной особенности. Йост искусно сталкивает его с представителями разной политической ориентации, которые, каждый в своём роде, исповедуют фёлькиш-национальную идеологию. Аптекарь, жаждущий принять участие в русской революции и презирающий образованность, интеллектуальность, поучает молодого коллегу: «Дух – это всегда сомнение! Сомнение – это отсутствие лица. Отсутствие лица – это всегда заблуждение глаз... Только масса созерцала бога!.. Разве прибили бы его [Христа. – Е. З.] к кресту убеждения книжников, если бы он не отверг от них народ, массы? Христос, а в его лице и бог, являются жертвами духа»⁷³.

Другой коллега никак не может смириться с разрывом сословных отношений: «...крестьянин и рыцарь, аристократия и народ, господин и раб. Грусливое мышление, нездоровую истерию порождают такие разделения... Вся история человечества – это ни что иное, как картина болезни различного рода возбудимости... Всегда, как только народы начинают мыслить, они начинают физически деградировать. До тех пор, пока у них здоровые зубы и кулаки, в их философии заметно отсутствие глубины; но у них есть государство, которым они могут блистать... Ошибка демократии состоит в том, что она из всех хотела бы сделать политиков. Для нас германцев удовлетворение состоит в верности. Повиновение является для нас самым благородным помыслом»⁷⁴.

Подобные рассуждения героев романа, основанные на отрицании духовности, интеллигенции, являющейся проводником идей гуманизма, порождённых международным еврейством, отражают возросшие фёлькиш-национальные тенденции в творчестве Йоста.

Именно с этого романа начинается активная борьба Г. Йоста против Веймарской республики, ибо в нём, а также в ряде сопутствующих роману статей писателя, нашли отражение все претензии фёлькиш-национальных кругов страны, а нацистов в особенности, к послевоенному государству. Последующие пьесы – «Пророки» («Propheten», 1922), «Томас Пейн» («Thomas Paine», 1927) – стали неким руководством к действию, ибо в них уже определялись основной принцип построения будущего немецкого государства и статус непререкаемого вождя, фюрера. Историческая драма «Пророки», посвящённая борьбе Мартина Лютера за освобождение немецкой церкви от римско-католического влияния, за становление собственно немецкого восприятия мира: «Германия?.. Никто не знает, где она начинается, никто не знает и где она кончается. У неё нет границ, господи, в этом мире... Она в сердцах людей... или её не найдут нигде и никогда»⁷⁵.

В этих словах можно усмотреть парафраз не только к высказываниям Г. Фихте, Я. Гримма, В. Гёте и Ф. Шиллера, но и к пангерманистским настроениям, царившим в фёлькиш-национальных кругах во времена кайзера и во времена Веймарской республики. Не случайно Йост завершает драму патетическими словами Лютера об историческом предназначении Германии: «Жизнь помогает живым... живая вера освобождает жизнь! Меч вызывает энтузиазм, но меч и правит, слава мечу! Германия штурмует своё небо!»⁷⁶.

Патетика речей Лютера определяется и осознанием им своей руководящей роли, роли вождя, роли фюрера, ибо масса – ничто, фюрер – всё: «Моя свобода – это моя вина... Моя вина – это божья милость! Я, я несю её... я, я страдаю за неё! Я борюсь за то, чтобы вас освободить, я люблю вас свободными!»⁷⁷

Следующим шагом для утверждения культа фюрера является драма Йоста «Томас Пейн», посвящённая одному из вождей революционного движения за независимость Соединённых Штатов в XVIII веке. Через всю пьесу проходит мысль о жертвенности харизматического вождя, который должен погубить свою «личную судьбу» для того, чтобы «стать мелодией», которая звучит для нас «гимном властной и прекрасной жизни в словах «Мы, камрад, мы!»⁷⁸ Этого же требует Пейн и от американцев в их борьбе за независимость: «Готовы ли вы ради этого вызывающего эмоцию слова Америка принести в жертву ваше имущество и кровь?»⁷⁹ Личность – ничто, общество – всё. Этот лозунг, определявший идеологию нацистов, находит своё полное воплощение в трагической судьбе Пейна, который после неудачной попытки принять участие в революционном движении во Франции (его, как предполагаемого роялиста, революционеры посадили в тюрьму) возвращается в США и обнаруживает, что здесь он никому не нужен. Но он утешается тем, что страна стала свободной и историческая миссия выполнена: «Со словами, обращён-

⁷³ Düsterberg, R. Op.cit. S. 90.

⁷⁴ Ibid. S. 91.

⁷⁵ Düsterberg, R. Op.cit. S. 92.

⁷⁶ Ibid. S. 93.

⁷⁷ Ibid. S. 93.

⁷⁸ Ibid. S. 153.

⁷⁹ Ibid. S. 154.

ными к его прежним, но теперь уже мёртвым соратникам в политической борьбе, «Я вернулся!.. Камрады!», он бросается в море»⁸⁰.

Учитывая, что пьеса была написана в 1927 г. и Гитлер как вождь нацистского движения ещё не воспринимался широкими массами в роли мессии, пьесу Йоста можно рассматривать как некое упреждающее действие, как посыл националистской идеи преобразования Германии тем более, что публика прекрасно поняла этот посыл: «В Кёльне в присутствии автора публика впала в такой восторг, «какого ещё много лет здесь не случалось»; повсюду раздавались «бурные», «мощные, нескончаемые аплодисменты» и «восторженные отзывы»⁸¹. По крайней мере, фёлькиш-консерваторы и нацисты восприняли Пейна как «неизвестного солдата политики», который «направил игру политических элементов на великую цель становления народа и построение государства... и смертью подтвердил основной принцип своего политического актинизма, согласно которому вся полнота народной жизни стоит над честолюбием и эгоизмом отдельной личности»⁸². Эти слова известного нацистского литературоведа Арно Мулота, прозвучавшие в 1944 г., когда война шла уже на территории Германии, лишней раз подтверждают установку идеологии национал-социализма на пестование культа смерти и жертвенности.

Без преувеличения можно сказать, что Йост, не будучи членом НСРПГ, в своих пьесах 20-х гг. развивал многие тезисы нацистской идеологии, приуготовляя публику к восприятию новой политической данности, воспитывая в ней вкус к новому пониманию предназначения личности, вернее, напоминая ей о возвышенном статусе ведомого в великих начинаниях ведущего.

Хождение Г. Йоста в политику началось ещё в 1922 г., когда он в ответ на речь Т. Манна «О немецкой республике» («Von deutscher Republik», 1923) разразился открытым письмом к своему другу⁸³, обвинив писателя в «предательстве его собственной немецкой сущности»⁸⁴. Йост и его соратники не находят ничего хорошего в «пацифистском, гуманистическом, провозглашающем братство народов, интернационально-национальном правительстве», потому что сегодня, как никогда раньше, нужна «проникнутая героизмом личность» для того, чтобы народ не погиб «бесследно в политике взаимных интересов словоохотливых каст и классов... Мы отказываемся от слова, потому что мы верим в поступок. Уже четыре года как республика получила слово, нагромоздила аргумент на аргумент, чтобы доказать, что она существует по праву, и действительно, Вы стали её неплохим панегиристом. Только нам по духу родственны самые радикальные утописты слева и справа, чем важные в литературном смысле ораторы рассудка, духа, права, человечности, гуманизма»⁸⁵.

В ещё большей степени и большей открытости идеи национал-социализма получают своё выражение в сборнике статей Йоста «Знание и совесть» («Wissen und Gewissen», 1924), в который входят три трактата «О новой драме» («Vom neuen Drama»), «О прекрасном, добром и истинном» («Über das Schöne, Gute und Wahre»), «О вере» («Vom Glauben») и эссе «Этос ограничения» («Vom Ethos der Begrenzung»). Этот сборник являет собой не только катехизис идеологических основ творчества писателя, но и идеологическую платформу фёлькиш-национальной оппозиции, хотя, по большому счёту, всё, о чем пишет Йост, было сказано ещё в трудах Лангбейна, Бартельса, Чемберлена. Основная мысль этого сборника определяется проблемами расовой гигиены и отказа от гуманистических идеалов. Прежде всего, Йост настаивает на том, что «вся жизнь» определяется «нравственными требованиями национального сознания», которое покоится только на душе, а не на каких-то представлениях, понятиях, максимах, т. е. не на интеллекте⁸⁶. Немецкий народ, являющий собой «кровное родство и расовое своеобразие», постоянно подвергается воздействию «бациллы западной ориентации», что грозит «гармонии влияния государства и царства небесного»⁸⁷. Коли эта гармония нарушена, немецкому народу нужен «лидер», который должен появиться из глубинки, обладающий не образованием, а «безошибочной интуицией», могущий «все безымянные слои населения» заставить повиноваться себе, ибо немцы принадлежат к тем народам, которые «могут достичь величия только под руководством выдающейся личности»⁸⁸.

В этой ситуации значимость индивидуума как такового по отношению к коллективу сводится на нет, ибо главной обязанностью его становится жертвенность во имя высшей цели: «Добровольная жертва или принесённый в жертву... перед лицом фёлькишер идеи суть вещи одинаковые. Сам факт живой жертвенности служит на благо отчизне. Индивидуумы предлагают себя в качестве кровавой жертвы, в этом

⁸⁰ Ibid. S. 154.

⁸¹ Ibid. S. 155.

⁸² Mulot, A. Die deutsche Dichtung unserer Zeit. – Stuttgart, 1944. – S. 95.

⁸³ Каких-либо сведений о дружеских отношениях между Г. Йостом и Т. Манном обнаружить не удалось, хотя не исключено, что они встречались на каких-либо литературных мероприятиях.

⁸⁴ Düsterberg, D. Hans Jost – der Literaturfunktionär und Saga-Dichter... S. 103.

⁸⁵ Ibid. S. 103 – 104.

⁸⁶ Johst, H. Ethos der Begrenzung // H. Johst Ich glaube! Bekenntnisse. – München, 1942. – S. 57.

⁸⁷ Ibid. S. 58.

⁸⁸ Ibid. S. 58.

качестве они жертвуют собой ради идеи немецкого народа»⁸⁹. Добровольная смерть или убийство ради сохранения отчизны стали позднее главной составляющей идеологии будущих эсэсовцев, обучение которых в специальных школах проходило под лозунгом «приносить и принимать смерть»⁹⁰.

Понятно, что приказы подобного рода будет отдавать та самая «выдающаяся личность», без которой немецкая нация ни на что не способна. Отсюда выстраивается принцип «безграничной и безоговорочной веры» в слово этой личности, т. е. принцип фюрерства, ставший основой Третьего рейха.

Для того чтобы реализовать все названные постулаты, нужны «единство слова и души, слова и убеждений, слова признания и поступки»⁹¹, и в этом заключается задача немецкой литературы и, в частности, драмы. Театр будущего должен стать национальным культом, могущим создать некое подобие совместного переживания, и поэтому актёры и зрители должны слиться в единое «дыхание нового и старого, почувствовать дыхание вечного культа»⁹².

Любовь к театральным действиям нацистов общеизвестна. В каком-то смысле нацистское «движение» можно назвать театральным предприятием, состоящим из маршей, факельных шествий, партийных съездов. К числу подобных театральных действий относились и выступления Гитлера. Иоахим Фест, биограф Гитлера, пишет о том, что фюрер «изобретательно соединяет постановочные элементы цирка и оперного театра с торжественным церемониалом церковно-литургического ритуала. Вынос знамён, музыка маршей и приветственные возгласы, песни, а также вновь и вновь звучащие крики «хайль!» создают своим нагнетающим напряжением обрамление для большой речи фюрера и тем самым уже заранее впечатляюще придают ей характер благовестия»⁹³.

Особую озабоченность Йоста вызывает засилье в немецкой действительности «чужестранцев», евреев, которые, в силу их «ненемецкой» ориентации, представляют опасность для становления немецкой национальной самости. Только благодаря Лютеру, порвавшему с Римом и очистившему веру от образованности, знаний и рефлексий, удалось как-то сохранить истинную религиозность.

Ко времени публикации сборника «Знание и совесть» Йост ещё не был членом нацистской партии, но уже «считался представительным писателем правых политиков», который поставил своё творчество на службу фёлькиш-национальным кругам, а от них до национал-социалистов было рукой подать. Не случайно, что многие положения сборника «Знание и совесть» прямо или косвенно вошли в программу НРСПГ: «Выведение «чуждых по крови» евреев из «народного сообщества» и лишение их гражданства, введение «законодательства об инородцах», высылка представителей «чужих наций (не граждан), недопущение в страну мигрантов не немцев; борьба против «парламентской экономики»; «беспощадная борьба с теми, кто своей деятельностью вредит общественным интересам; замена римского права на «германское общинное право», создание «сильной центральной власти в империи», борьба против «художественных и литературных направлений, которые оказывают разлагающее воздействие на жизнь нашего народа»; свобода для всех религиозных вероисповеданий, если они не нарушают нравственные и моральные чувства германской расы»; свобода «позитивному христианству», включая борьбу против «еврейско-материалистического духа *в нас и вне нас*», и, наконец, колонии «для пропитания нашего народа и заселения их избытком нашего населения»⁹⁴.

Нельзя сказать, что публицистика Йоста оказала решающее воздействие на становление политической программы НРСПГ, но то, что к его мнению прислушивались, свидетельствует хотя бы тот факт, что его речи регулярно публиковались в нацистских изданиях, вроде «Известия боевого союза», «Фёлькишер Beobachter»⁹⁵ и в официальных теоретических изданиях нацистов вроде «Зюддойче Monatshefte» («Süddeutsche Monatshefte») и «Национал-социалистиче Монатсхефте» («Nationalsozialistische Monatshefte»)»⁹⁶.

Начиная с 1929 г. Йост становится постоянным участником почти всех мероприятий «Боевого союза в защиту немецкой культуры», на которых он близко сошёлся с А. Розенбергом, назначившим его в 1933 г. «имперским руководителем отделения письменности» «Боевого союза»⁹⁷, с Г. Герингом, который, правда, не раз вставал на его карьерном пути, и с А. Гитлером. Знакомство Йоста с Гитлером состоялось в марте 1932 г. и произвело на него такое впечатление, что он стал его фанатом и принял самое активное участие в его президентской кампании. Журнал «Литерарише Вельт», публикуя в сентябре 1932 г. текст выступления Йоста по радио, представляет его уже как «ведущего литературного деятеля из близ-

⁸⁹ Ibid. S. 61

⁹⁰ Düsterberg, R. Op.cit. S. 109.

⁹¹ Johst, H. Op.cit. S. 49.

⁹² Ibid. S. 36.

⁹³ Фест, И. Адольф Гитлер. – Т. 1. Пермь, 1993. – С. 245.

⁹⁴ Düsterberg, R. Op. cit. S. 112.

⁹⁵ Johst, H. Wort – Schrift – Zucht // Völkischer Beobachter. – Nr. 148. – 28.05.1931.

⁹⁶ Düsterberg, R. Op.cit. S. 132.

⁹⁷ Ibid. S. 127.

кого окружения Гитлера»⁹⁸, так что состоявшееся в ноябре 1932 г. вступление Йоста в ряды НРСПГ было формальным завершением его тесной связи с национал-социализмом.

Поступок этот, имея в виду довольно слабое представительство НРСПГ в парламенте на данный момент, объясняется не столько прагматическими надобностями Йоста (в этом смысле он не гнушался, когда это касалось его произведений, пойти на поклон даже к собственным противникам), сколько его искренним убеждением. Правда, столь позднее решение стать членом партии могло показаться неким приспособленческим поступком, однако в данном случае всё было иначе. Личность Гитлера была для Йоста решающим фактором для того, чтобы откинуть в сторону традиционное подозрительное отношение фёлькиш-националов к партиям и к политике вообще, для которых эти понятия ассоциировались с ненавистной им Веймарской республикой. Понимание того, что свержение этого демократического режима невозможно без партии и соответствующей политики привело к тому, что в публицистике Йоста, как, впрочем, и документах НРСПГ, особое место заняло слово «движение» («die Bewegung»), игравшее роль некоего политического эвфемизма. Йост воспринимал НРСПГ не как партию, а как некое «движение», выражавшее народную волю, стоявшее над партиями и признававшее только слово вождя, фюрера. Собственно, так позиционировала себя и НРСПГ, «решительно дистанцируясь от так наз. системных партий»⁹⁹.

Именно со времени вступления в НРСПГ Йост публикует ряд статей, ставших едва ли не определяющими в культурной политике национал-социалистов. И здесь, прежде всего, нужно назвать его статью «Искусство при национал-социализме» («Kunst unter Nationalsozialismus»). Основная мысль этой статьи сводится к «идее фюрера», к «особой значимости его личности», которая воплощает в себе все проявления общественной жизни, будь то искусство или промышленность, и поэтому фюрер не подлежит какой-либо критике. Значимость остальных индивидуумов сведена к их утилитарной надобности государства: индивидуум живёт, вернее, он имеет право жить до тех пор, «пока он служит», а умирает в том случае, «как только он становится негодным для службы». В таком же соотношении к государству находятся литература и искусство, ибо «национал-социалистское государство и культура идентичны», и всё, что не отвечает этим представлениям, умирает. Искусство не должно заниматься интеллектуальным рассмотрением и рациональным конструированием, а путём «метафизики убеждения», находящейся за пределами эмпирических знаний, посвятить себя «восхвалению», «бессмертию», «подвигу», потому что «фашизм покоится на побуждении всего происходящего к фанатической вере в подвиг»¹⁰⁰.

Официальное признание Йостом своей принадлежности к национал-социализму потребовало пояснения и его отношения к еврейскому вопросу. Иметь своё мнение по данному вопросу входило в пакет обязательных высказываний для лиц, приближённых к партийной верхушке, и Йост по заведённому порядку высказал это мнение в статье «Народ в народе» («Volk im Volke», 1932). Йост заявил, что ветхозаветные евреи исчезли, а те, что остались, – «ни немцы, ни евреи», а нечто промежуточное между нациями. Немец определяется своей национальной принадлежностью, еврей – подданством. В немецкой культурной жизни еврей «позиционирует себя агрессивно», играя своими типично расовыми свойствами рационализма, интеллектуальности, он всегда превосходит и тем самым действует разлагающе, он «всегда прав»¹⁰¹. Настоящий статус в Германии немецкие евреи обретут только тогда, считает Йост, когда они найдут в себе силы так же, как «мы, молодые немцы», возродить ветхозаветный дух еврейства: «Еврей, полуеврей или тот, кто духовно или душевно каким-то образом принадлежит еврейской сфере по крови или воспитанию, этот еврей должен вспомнить о своей народности», ибо только тогда он сможет «как ясно ограниченный этнос и единая субстанция действовать рядом с нами, с немцами, вместе с нами»¹⁰².

Конечно, по сравнению с оголтелым антисемитизмом Юлиуса Штрайхера из «Штюрмера», высказывания Йоста покажутся совершенно безобидными, однако позже, когда он станет значительной фигурой в культурной жизни Третьего рейха, его словарь существенно изменится. По большому счёту, Йоста нельзя назвать радикальным антисемитом, его антисемитизм укладывался в общепринятые рамки обычного антисемитизма в Германии. В статье «К еврейскому вопросу» («Zur Judenfrage», 1924) Йост пишет: «По роду и крови я отношусь к антисемитам; я признаю также, что моё отношение к человеку еврейской национальности никогда не сможет возникнуть с такой непосредственной, наивной естественностью, как это происходит по отношению к какому-либо белокурому брату; но я подтверждаю с удвоенной объективностью, что часть моих любимых друзей семиты»¹⁰³.

Филосемитизм и антисемитизм Йоста определялись его литературными надобностями, а после 1933 г., особенно после завязавшейся дружбы с Генрихом Гиммлером, главой СС, присвоившим ему за-

⁹⁸ Ibid. S. 136.

⁹⁹ Ibid. S. 137.

¹⁰⁰ Ibid. S. 135.

¹⁰¹ Düsterberg R. Op.cit. S. 142.

¹⁰² Ibid. S. 143.

¹⁰³ Ibid. S. 150.

ние группенфюрера СС, и занимаемым местом в нацистской иерархии. Здесь вряд ли можно говорить о перерождении Йоста; скорее всего верх взяла его царедворская натура и открывшиеся возможности почитаться с некоторыми врагами из мира театра, к которым он обращался за помощью в первые годы своей литературной карьеры.

Таким образом, ко времени прихода к власти нацистов Йост как бы отметился по всем пунктам кодекса правоверного национал-социалиста, и это не осталось незамеченным, ибо после января 1933 г. на него обрушился буквально поток назначений высшего порядка.

1 марта 1933 г. Йост был назначен ответственным за литературную политику Государственного драматического театра в Берлине и фактически принял на себя руководство театром. «Фоссише Цайтунг», доживавшая последние дни, писала ещё 4 февраля 1933 г. о предполагавшемся назначении Йоста на этот пост: «Если его назначат на пост Легала [руководитель театра. – Е. З.], то это возвышение произойдёт не из-за его лирики, его драм и его романа, а из-за его приверженности к партии. Йост давно уже стал членом национал-социалистической партии»¹⁰⁴.

Именно с позиций партии Йост сразу же определяет в своей статье «Что такое культурбольшевизм? Задачи, стоящие перед немецким театром» («Was ist Kulturbolschewismus? Die Aufgaben der deutschen Bühne», 1933) основные принципы театральной политики нацистов: очищение немецкой сцены от иностранных пьес, т. к. французские бульварные комедии, английские и американские «криминальные боевики» пренебрегают высшим назначением искусства – «правдивостью»; в будущем в театре должны быть представлены классики и современные драматурги, которые «черпают свои силы из народа и его истории»¹⁰⁵.

В качестве примера подобного рода драматургии Йост решает поставить 20 апреля 1933 г., в день рождения фюрера, во вверенном ему театре свою новую пьесу «Шлагетер» («Schlageter»), которая в качестве радиопьесы, начиная с 1 марта 1933 г., передавалась по всем радиостанциям 15 раз, заложив основы «нацистской радиопьесы»¹⁰⁶. Значимость этой пьесы определялась ещё и тем, что её постановка совпала с десятилетней годовщиной смерти Альберта Лео Шлагетера, расстрелянного по решению французского военного суда в 1923 г. за террористическую деятельность (подрыв мостов, взрывы на вокзалах) в оккупированной французами Рурской области¹⁰⁷. Нацисты возвели его в статус мученика и национального героя, с помпой отмечая по всей стране дату его смерти. Особый размах чествования Шлагетера приняли во Фрайбургском университете, где он изучал экономику. Мартин Хайдеггер произнёс перед тысячной толпой студентов торжественную речь, назвав смерть Шлагетера «тяжелейшей и величайшей смертью во имя немецкого народа и рейха... Мы чествуем героя и поднимаем молча в знак приветствия руки»¹⁰⁸.

Миф Шлагетера, начавшийся формироваться в нацистских кругах уже во время его похорон, вылился в огромное количество стихов (Э. фон Медем, А. Вайс, Э. Ханфштэнгль, П. Варнке), пьес (К. фон Бёттихер, П. Пфенниг, О. Зэнгер). Однако наибольшего успеха в прославлении Шлагетера, в создании мифа нацистского мученика добился Йост, ибо ему удалось попасть в самое больное место в сознании не только национал-социалистов, но и многих немцев, испытывавших после поражения в Первой мировой войне национальное унижение, оккупацию Рейнской области, тяготы репараций. Из террориста, работавшего на польскую разведку, предателя, выдавшего на суде ради спасения собственной головы всех своих поделывиков, Йост сделал «первого солдата Третьего рейха»¹⁰⁹, положившего свою жизнь ради высоких идеалов. Как истый царедворец, а проще говоря, конъюнктурщик, он связал мечту Шлагетера о создании Третьего рейха с днём рождения Гитлера, осуществившего эту мечту, уловил дух победного торжества первых месяцев, охвативший нацистов после захвата ими власти в стране. Не случайно Йост посвятил свою пьесу фюреру с трогательной надписью «Адольфу Гитлеру с величайшим почтением и неизменной преданностью»¹¹⁰.

¹⁰⁴ Ibid. S. 189.

¹⁰⁵ Ibid. S. 190.

¹⁰⁶ Ibid. S. 190.

¹⁰⁷ Шлагетера, возможно, и не расстреляли бы, тем более, что за него вступилась шведская королева и даже Ватикан, но тут случилось так, что именно в это время премьер-министр Франции Пуанкаре подвергся жёсткой критике в парламенте со стороны правых за его либеральную политику в Рейнской области, на что тот и ответил соответствующим образом.

¹⁰⁸ Ibid. S. 191.

¹⁰⁹ Johst, H. Schlageter. Schauspiel. – München, 1941. – S. 85.

¹¹⁰ Jost, H. Op.cit. S. 5. – Правда, конкуренты тоже не дремали. Пауль Байер (Beyer, Paul), известный драматург, намеревался к десятой годовщине со дня гибели Шлагетера устроить «национальный фестиваль» под названием «Дюссельдорфские страсти» («Düsseldorfer Passion»), проведя аналог судьбы Шлагетера с судьбой Иисуса Христа. Многочисленные театры хотели поставить именно в день рождения Гитлера эту пьесу, и главе издательства Ланген-

Именно поэтому премьера его пьесы в Государственном драматическом театре 20 апреля 1933 г. превратилась в некий государственный акт, в котором впервые приняли участие все высшие чины нацистской партии во главе с Гитлером, а также писатели, деятели искусства. «Шлагетер» был «первой пьесой, которой Третий рейх праздновал самого себя»¹¹¹.

Вся пьеса пронизана ненавистью к Веймарской республике, и является своего рода поношением демократии как таковой. В какой-то мере эту пьесу можно назвать неким ответом на литературу о «потерянном поколении», неким положительным вариантом псевдогероического разрешения жизненных проблем солдат в послевоенном мире, выполненным в нацистском духе. Йост акцентирует внимание на воинских доблестях немецкого солдата, не получивших достойной оценки в произведениях «литераторов, разглагольствовавших о военных переживаниях»¹¹². Весь пафос этой пьесы определяется словами одного из её героев: «Мы на войне, чёрт меня побери, занимали не место, а позицию! Мы были свободны и готовы ко всему, и мы не были такими совершенными идиотами, какими хотели бы представить нас сегодня благородные литераторы! И тот, кто тогда, всё то чудесное время, был солдатом, тот и сегодня остаётся им!»¹¹³

В первом акте происходит встреча двух бывших фронтовиков, а теперь студентов, Шлагетера и Тимана. Шлагетер изучает экономику, полагая таким путём проникнуть в суть финансовых процессов с тем, чтобы разрушить мировую систему государственного устройства, которая приведёт человечество, по его мнению, «к катастрофе... к банкротству»¹¹⁴. Но сначала нужно навести порядок в собственной стране, а для этого требуются проповедники, «властители, которые не боятся вида крови»¹¹⁵, и поэтому «народу требуются проповедники, обладающие мужеством жертвовать лучшим... проповедники, которые проливают кровь, кровь, кровь... проповедники, которые убивают!»¹¹⁶ В этих фанатических выкриках содержится призыв к политическим убийствам, к свержению Веймарской республики.

Тиман мыслит более конкретно, уговаривая Шлагетера забросить экономику и вступить в ряды революционеров, перейти от теории к активным действиям, к террористическим актам против французской армии, оккупировавшей Рейнскую область: «Биржа как поле битвы, доллар как боевой призыв! Как благороден по отношению к ним пулемёт!»¹¹⁷ 1918 г. не был для Тимана годом поражения, а только продлённой «побывкой», и то не на родине, а среди врагов, демократов, республиканцев: «Всю эту чушь знаю я ещё с восемнадцатого... Братство, равенство... свобода... Красота и достоинство! Мышей ловят на сало. И тут же, за болтовнёй: Руки вверх! Бросай оружие... Ты республиканское стадо избирателей! – Нет, весь этот мировоззренческий салат не подходит... Здесь стреляют! Когда я слышу слово “культура”... я взвожу курок моего браунинга!»¹¹⁸

Хотя Шлагетер оценил радикальный запал Тимана – «Здорово сказано!»¹¹⁹ – и сам готов принять участие в террористических акциях, однако такого рода деятельность должна иметь некий более весомый посыл, чем простое проявление «солдатского буйства»¹²⁰. Главное для Шлагетера – определить цели новой Германии, и заключаются они в отказе от любых проявлений демократии: «Всех сторонников братства мира 1918 года к стенке! Вырвать рейх из пут парламентаризма»¹²¹. Место демократических установлений займёт «сообщество, сходное монашескому ордену», где «больше не будет никаких сыновей, никаких братьев, никаких отцов, вообще никаких родственников... Мы только товарищи!»¹²²

Несмотря на хлёсткие лозунги, патетические возгласы и «правильные» высказывания, первый акт, как свидетельствовали современники, не вызвал у публики энтузиазма: «Когда занавес упал, аплодисментов не последовало»¹²³. И вызвано это было не только скучным и затянутым действием, но и позицией главного героя, не разделявшего анархистские взгляды своих друзей, привыкших крушить всё и вся без разбора, как это они делали во время карательных рейдов в Прибалтике и в Силезии. В подобной реакции зрителей сказывался менталитет победителей, не терпящих сомнений любого свойства.

Мюллер Г. Пецольду пришлось приложить немало усилий для того, чтобы перенести постановку «Дюссельдорфских страстей» на 24 апреля. (Düsterberg R. Op.cit. S. 195).

¹¹¹ Rühle, G. Zeit und Theater 1933–1945. – Bd.6. Diktatur und Exil. Frankfurt/Main. – Berlin, Mai. 1980. – S. 729.

¹¹² Johst, H. Op.cit. S. 17.

¹¹³ Ibid. S. 19.

¹¹⁴ Johst, H. Op.cit. S. 29.

¹¹⁵ Ibid. S. 28.

¹¹⁶ Ibid. S. 29 – 30.

¹¹⁷ Ibid. S. 32.

¹¹⁸ Ibid. S. 26.

¹¹⁹ Ibid. S. 26.

¹²⁰ Ibid. S. 51.

¹²¹ Ibid. S. 48.

¹²² Ibid. S. 37.

¹²³ Цит. по: Lionel, R. Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen. – Berlin 1982. – S. 255.

Второй акт, надо полагать, должен был показать истинное лицо правительства социал-демократов, и выдержан в остро сатирических тонах. Регирунгспрезидент Шнайдер, выходец из пролетарской среды, ещё не освоившийся в новом качестве, сокрушается по поводу своих рабочих рук: «Эти лапищи грузчика, на них тошно смотреть! Они не подходят для этого кабинета... к моей должности... Раньше они подходили... когда я выступал... всё время размахивал сжатыми кулаками... вообще-то... неплохо... особенно когда кулаком ударить по столу»¹²⁴. Но Шнайдер уже вкусил прелесть власти, и когда его соратник по партии Клемм пообещал ему продвижение по службе, если он узнает у своего сына имена радикалов, собирающихся провести вооружённую акцию против французских оккупационных войск в Рейнской области, то Шнайдер с готовностью соглашается пожертвовать своим сыном ради карьеры.

Сатирически представлен и генерал вермахта, пытающийся уговорить Шлагетера отказаться от проведения вооружённой акции во имя спасения мира в стране. Генерал, поддерживая официальную линию на пассивное сопротивление французам, в душе согласен с намерениями Шлагетера, но в разговоре с ним, как военный, привыкший подчиняться приказам, призывает Шлагетера оставаться в рамках дозволенного. Шлагетер, поняв, что от вермахта кроме моральной поддержки трудно ожидать какой-либо помощи, в сердцах восклицает: «Из ваших слов, ваше превосходительство, я понял, что официальная Германия не желает иметь с нами ничего общего. Мы вне закона. Я лично признаю себя находящимся вне закона. Поэтому я отказываюсь быть героем вашей отчизны! Я даже отказываюсь от звания героя моей отчизны. Я буду саботажником, террористом, человеком, лишённым чести, преследуемым, каторжанином... Мы будем взрывать!!!» На что генерал ответил: «Благодарю вас, Шлагетер»¹²⁵.

В третьем акте, отмеченном обилием антифранцузской риторики в солдатском духе, группа националистов под руководством Шлагетера готовится к подрыву французского поезда во время прохождения его по мосту. При этом их не беспокоит, что среди французских солдат будут находиться немецкие заложники: «...несколько погибших душ только наделают больше шуму. Подрывом двух-трёх поездов мы не добьемся успеха»¹²⁶. И хотя Шлагетер поначалу возражал против этого, но, в конце концов, признал необходимость такой жертвы. Шлагетер выступает здесь не только как настоящий вождь, как фюрер, но и как «первый солдат Третьего рейха»¹²⁷. Со словами «Германия!» участники группы отправляются в Рейнскую область.

Действие четвёртого акта происходит на квартире родителей Тимана, одного из приближённых Шлагетера. Уже известно, что участники террористического акта арестованы и преданы военному суду. Профессор Тиман проклинает войну, унёсшую двух его сыновей, и считает себя виноватым в том, что воспитал своих детей и всех школьников, прошедших через его руки, в духе любви к родине; Генерал, напротив, считает, что жертвы были не напрасны: «Проигранная война ещё не повод для того, чтобы отказываться от своих идеалов! Наоборот, она является поводом для того, чтобы глубже, фанатичнее и благочестивее восхвалять победу!»¹²⁸; регирунгспрезидент Шнайдер от одной мысли, что погибнет его сын, почти теряет рассудок: «Если французы убьют моего Августа... и если наше правительство стерпит всё это, тогда я убью это правительство!.. Товарищи... товарищи... Где вы теперь?»¹²⁹ Наконец по телефону сообщают, что Шлагетер приговорён к расстрелу, Август Шнайдер – к пожизненному заключению, Тиман – к двадцати годам каторжных работ. Сцена заканчивается провидческими словами генерала: «...я слышу, как идут новые колонны... маршевый шаг... подъём... Германия, проснись!»¹³⁰

Суд над Шлагетером на сцене не представлен. Пьеса завершается сценой расстрела Шлагетера, который, стоя на коленях спиной к публике, произносит свой предсмертный монолог: «Германия! Последнее слово! Одно желание! Приказ! Германия! Проснись! Воспламенись! Воспылай! Зажгись несслыханным огнём!»¹³¹ Яркая вспышка света, сопровождаемая залпами выстрелов, которые сквозь тело Шлагетера словно направлены на публику, и темнота. В зале воцарилось молчание. Вместо того, чтобы аплодировать, зрители поднялись со своих мест и запели вместе с участниками спектакля национальный гимн «Германия превыше всего» и партийный гимн «Хорст Вессель».

Спектакль, как писала берлинская «Тэглицхе Рундшау», стал высшим проявлением национального духа: «Этот Шлагетер стоит в начале нового искусства, которое принадлежит народу, или его не будет вообще. Этот Шлагетер зажжёт огнём немецкую совесть. Огнём Клейста. Очищающим огнём нации. Шла-

¹²⁴ Ibid. S. 58.

¹²⁵ Ibid. S. 75.

¹²⁶ Ibid. S. 89.

¹²⁷ Ibid. S. 85.

¹²⁸ Johst, H. Op.cit. S. 122.

¹²⁹ Ibid. S. 126 – 127.

¹³⁰ Ibid. S. 134.

¹³¹ Ibid. S. 135.

гетер – это новый молодой немецкий человек. Его смерть – это возрождение, всё, чем он владеет, это фронтовое товарищество, верность, братство»¹³².

Не все разделяли это мнение. Оскар Лёрке после разговора с Готтфридом Бенном, присутствовавшим на премьере «Шлагетера», отметил в своём дневнике: «Бенн ощутил наглость и враждебность. Он считает, что нас не только отстранят, но и физически уничтожат»¹³³. Французская газета «Журнал дё деба» назвала пьесу детищем «сотрудничества Йоста и министра пропаганды Геббельса»¹³⁴.

Вдохновлённый успехом «Шлагетера», Йост ставит во вверенном ему театре свою пьесу «Пророки», но здесь его подвела излишняя горячность в красочном претворении на сцене антисемитских проявлений разъярённой толпы. Антисемитизм как таковой отвечал постулатам национал-социализма, но в данном случае Йост, по словам современника, «слишком рано выпустил кошку из мешка», чем и вызвал необузданный гнев Геринга, премьер-министра Пруссии, в ведении которого находились и театры¹³⁵. Отсутствие политического чутья у Йоста, ответственного за театральную политику Государственного драматического театра, сказалось и в том, что он задался целью обогатить его репертуар пьесами фелькиш-национального толка, что вызвало недовольство как среди актёров (особенно Эмми Зонненман, будущей жены Геринга), так и среди партийной элиты.

Не надо забывать, что до прихода к власти нацистов, Берлин по праву считался одним из мировых театральных центров. Нацистам хотелось сохранить глянцевою обложку столицы, а фелькиш-национальные пьесы, за которые так ратовал Йост, мало кого интересовали (если вообще интересовали, учитывая их низкий уровень), превращая столичный театр в прибежище провинциального вкуса. Ради сохранения высокого статуса Берлина как театральной Мекки решено было пожертвовать Йостом, который после нелюбезной беседы с Герингом был отстранён от руководства театра, а его место занял Густав Грюндгенс, популярный в Германии артист, который, как не без иронии отметил знаменитый драматург Карл Цукмайер, в одночасье превратился из «радикального “культурбольшевика”» в любимца нацистских богов.

За всеми этими событиями стояло соперничество между Розенбергом, Герингом и Геббельсом. В этой ситуации речь шла меньше всего о каких-то политических предпочтениях. Йост был человеком Розенберга и Гиммлера, и Геринг не упустил возможности насолить своим противникам, а заодно и Геббельсу, так как (и это ещё один казус культурной политики в Третьем рейхе) ведущие театры Германии – Государственный драматический театр, Оперный театр и «Шаушпильхаус» – были единственными театрами в рейхе, не подпадавшими под начало всемогущего министра пропаганды. Геринг, будучи премьер-министром Пруссии, столицей которой был Берлин, мог распоряжаться всеми культурными учреждениями, в том числе и театрами, по своему усмотрению даже, если его действия не вписывались в контекст национал-социалистской идеологии¹³⁶.

Изгнание Йоста из Государственного театра не означало какой-либо опалы. В феврале 1935 г. Йост отправляется по линии ведомства Геббельса в полугодовую пропагандистскую поездку по Европе, результатом которой было появление книги «Маска и лицо. Путешествие национал-социалиста из Германии в Германию» («Maske und Gesicht. Reise eines Nationalsozialisten von Deutschland nach Deutschland, 1935»). Книга полна столь страстного восхваления новой Германии, выражения столь безоглядной преданности Йоста нацистскому режиму, что в свете недавних событий в его жизни она воспринимается не иначе как верх низкопробной лести и заискивания. Об этом свидетельствует уже посвящение книги «Генриху Гиммлеру в знак верной дружбы»¹³⁷, вызванное стремлением Йоста заручиться поддержкой главы СС в сложившейся непростой ситуации. Этими же надобностями вызваны и прочувствованные слова по поводу книги графини Фанни Виламовитц-Мёллендорф «Карин Гёринг» («Karin Göring», 1935), посвящённой жизни первой жены Г. Геринга, умершей в 1931 г.¹³⁸ Йост, которого Геринг в довольнo гру-

¹³² Цит. по: Schoeps, K.-H. Op.cit. S. 127.

¹³³ Цит. по: Düsterberg, R. Hanns Johst... S. 197.

¹³⁴ Цит. по: Lionel, R. Op.cit. S. 226.

¹³⁵ Цит. по: Düsterberg, R. Op.cit. S. 207.

¹³⁶ Только этим можно объяснить настойчивость, с которой Геринг старался всячески удержать Грюндгенса в Государственном театре. После того, как в апреле 1936 г. официальный орган нацистов «Фелькишер беобахтер» опубликовал разгромную, на целую страницу, статью о Грюндгенсе, он уехал в Швейцарию с намерением больше не возвращаться в Германию. Обеспокоенный Геринг позвонил ему лично в Швейцарию, сообщил о том, что он арестовал авторов этой статьи, и попросил Грюндгенса вернуться в Берлин с тем, чтобы обговорить все условия его работы. По возвращению в Берлин Геринг устроил спектакль с извинениями авторов этой статьи. Грюндгенс вспоминает: «Он заклинал меня остаться, сообщить ему все мои требования и был готов их исполнить. Он подчеркнул, что если я уеду, он уже не сможет защитить мою семью и моих близких друзей». И он нашёл средство защиты, присвоив Грюндгенсу звание государственного советника, носитель которого обладал иммунитетом, согласно которому его можно было арестовать только с согласия Геринга (Gründgens G. Op.cit. S. 17 – 18).

¹³⁷ Jost, H. Maske und Gesicht. Reise eines Nationalsozialisten von Deutschland nach Deutschland. – München, 1935. – S. 5.

¹³⁸ Ibid. S. 132 – 135.

бой форме отправил в отставку с поста главного режиссёра Государственного театра, теперь пытается, ссылаясь на нежные письма Геринга к матери Карин, представить своего обидчика ангелом во плоти, называя его «мужчиной в самом глубочайшем смысле», и хотя «за границей слишком часто поговаривают о том, что Геринг это вояка, брутальная натура, но я буду с сегодняшнего дня всем этим достойным людям, которые распространяют подобные избитые мнения, вручать эту книгу»¹³⁹.

Однако апофеозом этого пропагандистского опуса Йоста является безмерное восхваление Гитлера. Мало того, что упоминание имени Гитлера не сходит со страниц этой книги, но в довершение всех патетических возгласов о великой миссии фюрера Йост заканчивает её сладкогласой главой о встрече с вождём нации в рейхсканцелярии. Каждое слово фюрера, каждое его движение вызывает у Йоста неопишное умиление. Фюрер справляется о его поездке за рубежом и мимоходом бросает: «Вы, наверное, читали, я тоже был там... Я был в Венеции». Действительно, фюрер сказал совершенно наивно: «Вы, наверное, читали». Этот человек ничего не предполагает. Он начинает каждый разговор по-сократовски, совершенно произвольно»¹⁴⁰.

Глава заканчивается двумя стихотворениями Йоста. Одно, «Призыв Роланда» («*Rolandsruf*», 1918), в котором он, восхваляя страдания немецкого народа, утешает его тем, что они не напрасны: «Я чувю, мой народ, бури / смутное предвещание»; другое, «К фюреру» («*Dem Führer*»), откровенный панегирик спасителю: «И народ и фюрер слились воедино. / Третий рейх окаменел, закалился, / Стоит прочно в сиянии зари, / Пресображённый как великолепнейшая дароносница / Твоей счастливейшей улыбкой, мой фюрер!»¹⁴¹

Подобного рода изъясления верноподданнических чувств не остались без внимания, и стараниями Розенберга Йост был выдвинут в качестве кандидата на только что учреждённую Гитлером премию НРСПГ «за заслуги в области искусства и науки». Науку представлял Ганс Гюнтер, ведущий специалист по вопросам расовой теории. Подобный тандем достаточно красноречиво говорил о характере культурных предпочтений нацистов.

Как видно из выступления Розенберга на имперском съезде НРСПГ в Нюрнберге в 1935 г., руководство партии придавало большое значение вкладу Йоста в становление нацистской идеологии в стране: «Йост... создатель «Шлагетера», который прославил того самого человека, о котором мы и на этом имперском съезде вспомним, о его совершенно безоговорочном самоотречении и боевой готовности ради немецкого народа, стал символом пробудившейся молодой Германии. Этой мученической смерти национал-социалистской Германии Ганс Йост создал в своей драме памятник потрясающего рода»¹⁴². 11 сентября 1935 г. в оперном театре Нюрнберга состоялся торжественный акт вручения этой премии, на котором присутствовала вся политическая элита Третьего рейха во главе с Гитлером, тем самым недвусмысленно давалось понять, что Йост является первым бардом нацистской литературы. Отсюда понятно последовавшее 1 октября 1935 г. назначение Йоста на должность президента «Имперской палаты письменности».

Должность эта отвечала как честолюбивым интересам самого Йоста, ибо она открыла перед ним необъятный простор для личного представительства в культурной и отчасти политической жизни Третьего рейха, так и надобностям нацистского государства, ибо более лучшего и в известной степени приемлемого для внешнего, как, впрочем, и для внутреннего потребления пропагандиста идеологии национал-социализма трудно было найти: «Он олицетворял собой совокупность всей националистски ориентированной немецкой литературы»¹⁴³, хотя, начиная с 1935 г. и до конца Третьего рейха, Йост как литератор в истинном смысле этого слова перестал существовать. Опубликованные за этот период три книги – уже упоминавшаяся «*Маска и лицо*» (1935), «*Зов рейха – Отклик народа! Поездка на Восток*» («*Ruf des Reiches – Echo des Volkes! Eine Ostfahrt*», 1940) и «*Фриц Тодт. Реквием*» («*Fritz Todt. Requiem*», 1943) – являются чисто пропагандистскими, заказными произведениями, в которых от прежнего Йоста остались лишь слабые напоминания о былом таланте. Агитатор, оратор, пропагандист, «мыслитель», как его иногда представляли в нацистской прессе, а, в общем-то, самовлюблённый человек, упивающийся открывшимися возможностями быть в центре внимания не в силу собственной значимости как творческой личности, а в силу занимаемой должности президента «Имперской палаты письменности», таким Йост оставался до конца Третьего рейха.

В этом качестве самой палате Йост уделял мало внимания, вернее, уделял в той мере, в какой это отвечало его личным надобностям и сохранению его имиджа в глазах партийного руководства, он всё же

¹³⁹ Ibid. S. 133.

¹⁴⁰ Ibid. S. 206.

¹⁴¹ Johst, H. Op.cit. S. 209.

¹⁴² Rosenberg, A. Gestaltung der Idee. Blut und Ehre. – Bd. 2. Reden und Aufsätze von 1933–1935. – München, 1936. – S. 336.

¹⁴³ Düsterberg, R. Hans Johst ß der Literaturfunktionär und Saga-Dichter // Dichter für das «Drirre Reich». Biographische Studien zun Verhältnis von Literatur und Ideologie / Hrsg-v- R. Düsterberg. – Bielefeld, 2009. – S. 114.

находился в курсе всех её событий, выполняя роль регулятора, следившего за тем, чтобы во вверенном ему учреждении сохранялся порядок, не вникая при этом в чисто литературные проблемы. В этой связи проявилась двойственность его натуры. Йост, например, много сделал для того, чтобы спасти от гестапо Курта Пинтуса, известного писателя, эссеиста, одного из теоретиков экспрессионизма, с которым он находился в дружеских отношениях ещё со времён расцвета этого литературного направления. В 1934 г. Йост даёт письменное свидетельство о заслугах Пинтуса перед немецкой литературой¹⁴⁴, а в 1937 г. помогает ему, по свидетельству Пинтуса, покинуть с семьёй Германию и даже вывести его обширную библиотеку¹⁴⁵.

Более масштабной и необычной выглядит история другого представителя того же цеха – Готфрида Бенна. Йост был знаком с Бенном ещё с начала 20-х гг., ещё более это знакомство усилилось во время преобразования секции поэзии в Прусской академии искусств в «Немецкую академию поэзии», а также при организации «Союза национальных писателей», появившегося стараниями обоих авторов после выхода Германии из ПЕН-клуба. Бенн и Йост зачастую выступали совместно в разработке различного рода документов, постановлений, а симпатии Бенна к новым властителям в Германии ещё более усилили их знакомство. Поэтому, когда в 1934 г. нацисты заподозрили наличие у него еврейских корней, Бенн обратился к Йосту за помощью, и Йост тут же откликнулся: «Я подтверждаю... что г-н Бенн с самого начала поставил себя на службу новому государству и никогда не нарушал законы национальной чести. Кроме формального подтверждения мне надлежит в рамках вверенных мне фюрером и рейхсканцлером мою ответственность ведомств немецкой письменности сердечно поблагодарить г-на доктора Бенна за мужественную борьбу за немецкую культуру в духе Третьего рейха на международном фронте!»¹⁴⁶ В 1937 г., после разгромной статьи о Бенне сначала в газете СС «Шварце Корпс», а затем и повтор её в «Фёлькишер беобахтер», появляется книга некоего третьестепенного художника Вольфганга Вилльриха, сотрудника ведомства Вальтера Дарре, вождя немецкого крестьянства, «Очистка храма искусства» («Säuberung des Kunsttempels»), в которой выражалось возмущение по поводу того, что «некий культурбольшевик, во время перебежавший в НСРПГ, занимает сегодня (в 1936 году!) важное место в Литературкаммер», и недоумение по поводу того, что критика в «Шварце Корпс» не возымела успеха¹⁴⁷. Бенн опять вынужден обратиться за помощью к Йосту, тот, со своей стороны, от имени палаты пишет опровержение, а когда узнаёт, что Вилльрих в личном письме на имя Бенна поносит и его, то подключает к проблеме своего лучшего друга Гиммлера, потому что почувствовал обиженным и самого себя. Гиммлер указал Вилльриху его место и запретил своим сотрудникам (значит, и газете «Шварце Корпс») заниматься Бенном. Здесь, как справедливо пишет Р. Дюстерберг, речь шла не столько о Бенне, Бенн был лишь поводом, а о соперничестве между Дарре, мечтавшем подмять под себя «Имперскую палату письменности», Розенбергом, лелеявшим такие же планы, и Геббельсом, опередившим обоих соперников¹⁴⁸.

Но тут случилось непредвиденное. Через голову Йоста Геббельс с подачи Геринга отчислил Бенна из «Имперской палаты письменности», поставив под угрозу само его существование, ибо такой же удар по инерции мог последовать и со стороны «Палаты врачей», учитывая основную специальность писателя. По просьбе Йоста Гиммлер добился того, чтобы Бенна оставили в покое и позволили ему продолжить воинскую службу в качестве врача, чем и создали ему условия уйти в военную «внутреннюю эмиграцию». Какие-то статейки и высказывания продолжали появляться, но не с той интенсивностью, ибо Йост по-прежнему продолжал оказывать Бенну повсеместную помощь: «Игнорируйте критику», – сообщал ему Йост в своей телеграмме в мае 1939 г. – «Ручаюсь за неприкосновенность и безупречность Вашей поэтической личности»¹⁴⁹.

Бенн до конца своей жизни, утверждает Р. Дюстерберг, был благодарен Йосту за помощь в трудные годы фашизма¹⁵⁰. Однако в своей книге «Двойная жизнь» («Doppelleben», 1943–1950) Бенн пишет лишь о том, что «Йост – надо отдать ему должное – всегда вёл себя по отношению ко мне честно...»¹⁵¹, и все перипетии своих бед свёл к разговорам со своим военным начальством, благоволившим к нему. Скорее всего, такая «забывчивость» Бенна связана с тем, что «Двойная жизнь» появилась как ответ писателя на обвинения немецких эмигрантов в связи с его начальной приверженностью к идеологии национал-социалистов.

¹⁴⁴ Düstterberg, R. Hans Johst: Der «Barde der SS»... S. 283.

¹⁴⁵ Ibid. S. 283.

¹⁴⁶ Ibid. S. 277.

¹⁴⁷ Ibid. S. 277.

¹⁴⁸ Ibid. S. 278 – 279.

¹⁴⁹ Ibid. S. 280.

¹⁵⁰ Ibid. S. 280.

¹⁵¹ Бенн, Г. Двойная жизнь // Г. Бенн. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи / Составление И. Большев, В. Вебер. – Аугсбург, Москва, 2008. – С. 180.

Йост мог и мстить своим коллегам по цеху, и самым ярким примером тому является его печально знаменитое письмо Гиммлеру от 10.10.1933 г. с предложением арестовать и отправить в концлагерь Дахау в качестве заложника Томаса Манна с тем, чтобы заставить замолчать его сына Клауса Манна, издававшего в Амстердаме эмигрантский журнал «Собрание» («Die Sammlung»): «Так как этот полужидок вряд ли перейдёт к нам и, следовательно, мы не сможем его, к сожалению, посадить на стульчик, я бы предложил в этой ситуации прибегнуть к захвату заложника. Нельзя ли слегка заарестовать господина Томаса Манна, проживающего в Мюнхене, из-за его сына? Его духовная продукция не пострадает ведь от осенней свежести Дахау, мы ведь знаем по примерам из наших собственных рядов, какие великолепные произведения были успешно написаны именно национал-социалистскими заключёнными. Достаточно вспомнить о Гитлере и Рёме. Я упоминаю об этом с тем, чтобы мы в этом отношении могли подстраховаться в случае, если нас назовут варварами. Ведь мы выступаем только против клеветнической плоти господина Манна, а не против его европейского духа»¹⁵².

Откровенный цинизм этого письма вызван не только стремлением закрыть эмигрантское издание, в котором публиковались изгнанные из Германии писатели, но в ещё большей степени всё возраставшей с 1922 г., после знаменитой речи Т. Манна «О немецкой республике», ненавистью Йоста к своему прежнему другу.

Предложение Йоста Гиммлеру понравилось, но вскоре выяснилось, что Т. Манн ещё 10 февраля 1933 г. покинул Германию, и акция Йоста провалилась. Подобная неосведомлённость о местонахождении одного из значимых врагов рейха является лишним свидетельством того, в какой степени Йост (Гиммлеру хватало врагов и в самом рейхе) интересовался литературными делами, будучи на данный момент президентом секции поэзии в Прусской академии искусств¹⁵³. Свою деятельность на посту президента «Палаты письменности» Йост воспринимал как сугубо представительскую, полагая себя неким олицетворением всей истинно немецкой, т. е. национал-социалистской литературы.

Апофеозом карьеры Йоста стало присвоение ему в 1935 г. звания оберфюрера СС, а в 1937 г. – группенфюрера СС, приравненного к Генеральскому званию. Йост гордился этим званием, и даже после крушения рейха продолжал утверждать, что со стороны Гиммлера это было «очень благородно» таким образом отметить его заслуги перед Германией. Таким образом, дружба Йоста с Гиммлером, носившая чуть ли не интимный характер (Йост называл Гиммлера «великим братом одного немецкого поэта»)¹⁵⁴, переросла в политическое содружество, ибо Гиммлер задумал создать некую «сагу» о войсках СС, и Йост как никто лучше всего подходил для этой цели.

В 1939 г., после падения Польши, Гиммлер был назначен «рейхскоммисаром по упрочению немецкой народности», т. е. ответственным за германизацию завоёванных польских земель, что подразумевало депортацию евреев в определённые дистрикты, переселение поляков с земель, подлежащих германизации. 24 октября 1939 г. Гиммлер отправился в инспекционную поездку по оккупированной Польше, взяв с собой Йоста с тем, чтобы тот вживе ознакомился с деятельностью войск СС. Судя по всему, Йост придавал этой поездке огромное значение, если даже отказался выступить с обязательной речью на Великогерманской встрече поэтов в Веймаре (25–28.10.1939). Во время поездки по Польше Йост принимал участие в беседах Гиммлера с высшими офицерами генерал-губернаторства (так называлась Польша в годы нацистской оккупации), слушал их рапорты об уничтожении польских евреев и представителей интеллигенции, присутствовал при депортации евреев Лодзи в Люблин, где нацисты, как с удовлетворением отмечал Йост, создали «первую в Европе еврейскую территориальную резервацию»¹⁵⁵, был свидетелем показательных расстрелов польских саботажников, специально устроенных для высоких гостей. Всё это подвигло Йоста к выводу о том, что немецкие поэты слишком мягкотелы: «...немецким поэтам... следует принимать участие в экзекуциях, проводимых на Востоке, с тем, чтобы увиденное сделало из них настоящих мужчин»¹⁵⁶. Более развёрнуто эту мысль Йост изложил в своём выступлении по радио в июле 1942 г., положив тем самым начало групповым выездам писателей в действующую армию¹⁵⁷.

Если первая поездка Йоста с командой Гиммлера в Польшу была своеобразной прикидкой, сбором материала для будущей «саги», то вторая поездка в Польшу 25 января 1940 г. в той же компании дала писателю обширный материал для создания первой книги о деятельности СС «Зов рейха – отклик народа! Поездка на Восток». Цель поездки носила пропагандистский характер и связана была с переселением так наз. волыньских немецких крестьян с восточных территорий Польши, занятых советскими войсками,

¹⁵² Düsterberg, R. Op.cit. S. 288. Г. Геринг о Т. Манне.

¹⁵³ К. Манн, хотя он и не мог знать о намечавшейся акции, отомстил Йосту за попытку посягнуть на жизнь его родного отца, изобразив Йоста в 1936 г. в сатирическом романе «Мефистофель» («Mephisto») в образе государственного советника Цезаря фон Мука.

¹⁵⁴ Düsterberg, R. Op.cit. S. 289.

¹⁵⁵ Johst, H. Ruf des Reiches – Echo des Volkes! Eine Ostfahrt. – München, 1940. – S. 72.

¹⁵⁶ Düsterberg, R. Op.cit. S. 303.

¹⁵⁷ Ibid. S. 303.

на этническую родину в Германию¹⁵⁸, а также с инспекцией состояния дел в губернаторстве. Йост присутствовал во время бесед Гимmlера с высшими немецкими оккупационными чинами. Выслушав отчёт одного из офицеров СС об уничтожении 300 пациентов психиатрической больницы, а также сообщения о подобного рода акциях других высоких чинов СС, Йост замечает: «В сердцах этих людей заключён катехизис воли фюрера, и с этим вросшим в них и надёжным ощущением порядка они энергично, точно и храбро и с совершенством делают то, что от них требуется... Мне нравятся такие пионеры нового государства, которые ярко демонстрируют новым провинциям закономерности нашей расы»¹⁵⁹.

Именно люди такого сорта являются для Йоста главными героями его «саги» о «подвигах» СС, и он с самозабвением, сравнивая себя с Цезарем и Тацитом, пускается, «словно Одиссеей», в плавание по оккупированной Польше, прославляя силу немецкого оружия: «Борьба идёт не на жизнь, а на смерть! И растёт уверенность в том, что более сильный элемент одолеет слабого! Ради чего он одолевает, это является судьбоносным вопросом победителя! На этот вопрос не ответит ни один романтик и никакая идеология, не нажив себе мозолей. Этот ответ даст только более сильный!»¹⁶⁰ Деяния этого «сильного» по уничтожению поляков и евреев Йост наблюдал лично, и пришёл к выводу, что «времена сентиментальности прошли. Того, кто мягок, пронзит кинжал ненависти»¹⁶¹, потому что «унаследованная здоровая кровь» является «единственной предпосылкой закона жизни, в соответствии с которым народ входит в историю»¹⁶².

Речь идёт, конечно, о немецком народе: «Поляки ни в коем случае не являются государствообразующим народом. У них отсутствуют для этого простые предпосылки. Вместе с рейхсфюрером СС я проехал страну вдоль и поперёк. Страна, которая имеет столь малое понятие о сути поселения, которого даже ни сколько не хватает для понятия стили деревни, эта страна не имеет никаких притязаний на какое-либо самостоятельное властное положение в европейском пространстве. Это колониальная страна! Скоро немецкий плуг изменит эту картину»¹⁶³. Йост настолько упоён увиденным, что в восторге восклицает: «Никогда я ещё не был таким ясным и окончательным национал-социалистом, как здесь»¹⁶⁴.

Эти и многие другие высказывания Йоста были оценены по заслугам Гимmlером. С октября 1939 по ноябрь 1944 г. Йост постоянно находился в полевом штабе Гимmlера, присутствовал на встречах с узким кругом генералов, сопровождал Гимmlера во время посещения еврейского концлагеря в 1942 г. и участвовал в октябре 1943 г. в совещании, на котором Гимmlер произнёс свою печально знаменитую речь об «окончательном решении еврейского вопроса»: «Я хочу упомянуть с полной откровенностью ещё об одной совершенно тяжёлой проблеме... Я имею в виду теперь эвакуацию евреев, уничтожение еврейского народа. Это легко сказать. «Еврейский народ будет уничтожен», – говорит каждый член партии. – «здесь всё ясно, об этом говорится в программе партии, об изоляции евреев, об уничтожении евреев, мы это сделаем». И тогда все они, все 80 миллионов славных немцев приходят к нам, и у каждого есть свой порядочный еврей. Понятно, что все остальные свиньи, а вот этот – отличный еврей. Каждый из тех, кто так говорил, остался ни с чем, ничего не добился. Большинство из вас знает, что значит, когда рядом лежат 100 трупов, когда тут же лежат 500 или 1000 трупов. Это всё вынести и при этом – несмотря на исключение человеческой слабости – остаться порядочным – это делает нас твёрдыми. Это есть неписаная и никогда написанной не будет славная страница нашей истории... Но в целом, мы можем сказать, что мы это сложнейшую задачу выполним из любви к нашему народу. И от этого наш внутренний мир, наша душа, наш характер ничуть не пострадают»¹⁶⁵.

Как обстояли дела с внутренним миром у участников этой встречи в дальнейшем трудно сказать, но Йост совершенно точно не испытывал никаких угрызений совести, принял речь своего друга как руководство к действию, говорит о его беззаветной преданности идеологии национал-социализма.

После 1945 г. Йост трижды привлекается к суду, но с каждым разом степень его виновности признаётся, как это было обычным делом в западногерманских судах того времени, менее значимой, и в 1955 г. его полностью реабилитируют.

Реабилитация Йоста-писателя не состоялась, несмотря на то, что в том же году он публикует роман «Благословенная быстротечность» («Gesegnete Vergänglichkeit»). Написанный ещё в годы нацизма и те-

¹⁵⁸ К сожалению, российские, как, впрочем, и немецкие исследователи, обходят стороной этот исторический эпизод. Автор последней известной работы в этой области, Ерохина О.В., в своей диссертации «Социально-экономическое и культурное развитие немецких поселений Области Войска Донского 70-е гг. XIX в. – 1917 г. (2001), даже не пытается в общих чертах сказать что-либо о дальнейшей судьбе этих поселений.

¹⁵⁹ Johst, H. *Ruf des Reiches...* S. 73.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Johst, H. *Op.cit.* S. 90 – 91.

¹⁶⁴ *Ibid.* S. 64.

¹⁶⁵ Цит. по: Düsterberg, R. Hanns Johst: «Der Barde der SS»... S. 314.

перь очищенный от антисемитских пассажей, роман подвергся уничтожающей критике¹⁶⁶, что, впрочем, нисколько не смутило автора. В литературном архиве в Марбахе хранится огромное количество стихов, рассказов, фрагментов и просто заметок, свидетельствующих о том, что Йост по-прежнему мыслил категориями прошлого, хотя иногда он приходил к осознанию заката собственной литературной значимости, как это видно из одного фрагмента: «Я никогда не буду открыт... для интеллектуалов – я слишком глуп, а для глупцов – слишком интеллектуален»¹⁶⁷.

Г.В. Синоло (Минск, БГУ)

**ТОПОСЫ РОЗЫ И САДА В ЛИРИКЕ РОЗЫ АУСЛЕНДЕР
(К ПРОБЛЕМЕ ЖИЗНИ СЛОВА И ОБРАЗА В ТЕКСТЕ И КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ)**

«Поэзия есть конституирование бытия посредством слова» [1, с. 44], – так некогда М. Хайдеггер определил предназначение поэзии, которое, по его мнению, наиболее полно выразил Фридрих Гёльдерлин, «поэт самой сущности поэзии» [2, с. 57]. Сам же Гёльдерлин писал: «Was bleibet aber, stiften die Dichter» [3, S. 196] («Но то, что пребывает, устанавливают поэты»). Бренное и преходящее поэт превращает в вечное посредством слова, в этой теургической функции уподобляясь Богу, творящему мир Словом – тем Словом, которое, по мысли Гёльдерлина, «с Востока пришло к нам» («...so // kam das Wort aus Osten zu uns» [3, S. 141]), которое звучит в Священном Писании и по-прежнему обращается к нам как «человекотворящий Голос» («die menschenbildende Stimme» [3, S. 141]). Об этом же Слове, в котором она находила спасение, с которым вела бесконечный диалог и которое расценивала как и ее собственный мир творящее Слово, писала Роза Ауслендер в стихотворении «Das Wort» («Слово»), одном из самых прегnantных по стилю, предельно прозрачных и одновременно очень глубоких по смыслу ее стихотворений, открывающемся цитатой из Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога...» (*Иоанн 1:1*):

Am Anfang
war das Wort
und das Wort
war bei Gott

Und Gott gab uns
das Wort
und wir wohnen
im Wort

Und das Wort ist
unser Traum
und der Traum ist
unser Leben [4, S. 81].

(«В начале // было Слово // и Слово // было у Бога // И Бог дал нам // Слово // и мы живем в Слове // И слово есть // наша мечта [наш сон] // и мечта [сон] есть // наша жизнь»)

Поэзия выдающейся немецкоязычной (немецко-еврейской) поэтессы Розы Ауслендер (Rose Auslaender, 1901–1988), как и творчество близких ей по духу и поэтике Нелли Закс и Пауля Целана, представляет собой выдающийся феномен литературы XX века, связанный с обновлением поэтического мышления и самого немецкого языка, что признано большинством немецких и австрийских литературоведов. Немецкие исследователи считают поэзию Р. Ауслендер органичной составляющей немецкой литературы XX века, более того – одной из вершин немецкого поэтического языка. Так, Ральф Шнелль (Ralf Schnell) в своей «Истории немецкоязычной литературы с 1945 года», вышедшей в Штутгарте в 1993 г., пишет о П. Целане и Р. Ауслендер: «Они внесли в развитие немецкого языка XX века вклад, не сравнимый ни с чем. Трагедия и исторический парадокс заключаются в том, что они, родившиеся далеко за пределами Германии, пережившие ужасы войны, чудом спасшиеся, стали элитой немецкой культуры, творцами европейского гуманизма» [5, S. 23]. Действительно, величайшим парадоксом является то, что эти «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии выразили с наибольшей полнотой суть немецкого слова, став в один ряд с Гёте, Гёльдерлином, Гейне, Гофмансталем, Рильке.

¹⁶⁶ Ibid. S. 386 – 387.

¹⁶⁷ Ibid. S. 399.

Специфика модели мира, предстающей в лирике Р. Ауслендер, и своеобразие ее поэтического языка обусловлены самим местом рождения поэтессы и формирования ее личности: это Черновицы (в советской «редакции» – *Черновцы*) – исторический центр Буковины, где волею судеб переплелись различные культуры и языки («городом о четырех языках» именовала Черновицы сама поэтесса). Этот же необычный город сформировал и П. Целана. В одной из автобиографических заметок Р. Ауслендер, отвечая на собственный вопрос: «Почему я пишу?», написала: «Возможно, потому, что я пришла в этот мир в Черновицах, потому, что в Черновицах этот мир пришел ко мне. Это была особая местность, особые сказки и мифы, которые носились в воздухе и которые мы вдыхали с воздухом. Четырехязычные Черновицы были музыкальным городом, городом, приютившим многочисленных художников, поэтов, любителей искусства, литературы и философии» (цит. по: [6]).

Этот город навсегда стал для поэтессы городом детства, всегда безмятежно-счастливого для ребенка, даже если объективно оно было не очень счастливым, городом красоты, гармонии, мудрого общения культур – и городом-символом гибели гармонии и культуры. Таким он запечатлен в ее стихотворении «Czernowitz» («Черновицы»):

Friedliche Huegelstadt
von Buchenwaeldern umschlossen
Weiden entlang dem Pruth
Floesse und Schwimmer
Maifliederfuelle
um die Laternen
tanzen Maikaefer
ihren Tod
vier Sprachen
verstaendigen sich
verwoehnen die Luft
bis Bomben fielen
atmete gluecklich
die Stadt [4, S. 31].

(«Мирный город холмов [на холмах] // буковыми лесами объятый // вербы вдоль Прута // плоты и буйки // майской сирени буйство // вокруг фонарей // танцуют майские жуки // свою смерть // четыре наречья // понимают друг друга // нежат воздух // пока не упали бомбы // дышал счастливо // город». – *Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

В Черновицах, 11 мая 1901 г., в еврейской семье Шерцеров, родилась дочь Розалия, которой волею судеб суждено было из Розалии Шерцер превратиться в Розу Ауслендер. В своем имени она увидела судьбу, предназначение, а потому осознанно превратила Розалию в Розу. Точно так же и принятый поэтессой псевдоним – *Auslaender* (точнее, фамилия ее мужа, которую она приняла как особо осмысленный поэтический псевдоним), который можно перевести как «чужестранец», «иностронец», вполне подтверждает, что она ощущала себя чужестранкой везде, даже в родных Черновицах, и что подлинную родину она обрела лишь в поэтическом слове. Не случайно в одном из своих стихотворений она напишет: «Mein Vaterland ist tot // sie haben es begraben im Feuer // Ich lebe in meinem Mutterland // Wort» [7, S. 33] («Мое отечество умерло // они погребли его в огне // я живу на моей родине // в слове»). Это слово оказалось для нее немецким, ибо выросла она в достаточно ассимилированной семье, но, безусловно, остро ощущавшей свое еврейство. И «страна отцов» – не о далекой ли это и утраченной родине евреев? И «материнская страна» – не о Буковине ли, которая также окажется утраченной и которая изначально не вполне была родиной? Таковой действительно станет для Розы Ауслендер только поэзия, подлинным отечеством – слово, и главный парадокс – чужое слово, которое она сделает своим.

«Город, окруженный буковыми лесами...» «Буковый лес» по-немецки звучит как *Buchenwald* – мирное и прекрасное слово, обретшее страшный смысл (одна студентка так и перевела строки Розы Ауслендер: «...Бухенвальдами окруженный»). И хотя концлагерь Бухенвальд находился совсем в другом месте, с тем местом также был связан прекрасный буковый лес. И Буковина получила свое название от многочисленных буковых лесов, обернувшихся для евреев, поселившихся в Буковине еще в XIV веке, Бухенвальдами в годы Второй мировой войны, в годы Шоа (Холокоста). Однако несколько идилическое восприятие Черновиц в поэзии Р. Ауслендер как «мирного» города, в котором «четыре языка понимают друг друга», имеет под собой определенные основания (четыре языка – немецкий, румынский, украинский, идиш). Из четырех языков поэтесса не случайно выберет как язык творчества немецкий (точнее, как она полагала, сам этот язык выбрал ее). Немецкий литературовед Юрген Зерке отмечает: «Это был родной язык большей части населения Черновиц. Третья часть этого населения была еврейской» [8, S. 140].

Черновицы действительно был городом культуры, городом, в котором осуществлялся диалог культур, в котором «на фронтире» создавалась особая культурная атмосфера, давшая миру яркие таланты. Однако самыми яркими именами, прославившими Черновицы, стали имена П. Целана и Р. Ауслендер. Немецкий исследователь К. Шлегель пишет о Черновицах: «Город имеет литературную экзистенцию в интерпретациях и биографиях Пауля Целана и Розы Ауслендер, поэтов, там родившихся и выросших... Это была “маленькая Австро-Венгрия”... В этом городе был велик, говоря словами Шопенгауэра, интерес к размышлениям, а не к размышлениям над интересами. Здесь были: последователи Шопенгауэра, ницшеанцы, марксисты, фрейдисты, спинозисты; они увлекались Гёльдерлином, Рильке, Стефаном Георге, Траклем, Эльзой Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфридом Бенном, Бертольдом Брехтом... Их увлекали классические и современные сочинения на иностранных языках, особенно – французская, русская, английская и американская литературы... Исчезнувший город, исчезнувший мир» [9, с. 74]. Таким – исчезнувшим, реальным и в то же время призрачным, в определении Р. Ауслендер – «городом мечтателей и почитателей» («eine Stadt von Schwaermern und Anhaengern» (цит. по: [8, с. 140]) – этот необычный город предстанет в ее поэзии, предстанет как воплощение самого диалога культур, «четырёхязыко побратавшихся песен» («viersprachig verbruederte Lieder»).

Здесь, в этом городе, Роза Ауслендер была счастлива. Это было время, когда, по ее словам, «земля еще была круглой (не состоящей из углов, как сейчас)» (цит. по: [8, с. 141]). Год она проучилась в местном университете, изучала литературу и философию. Она была отчаянной спинозисткой и в кружке студентов, изучавших философию Спинозы, влюбилась в своего однокурсника Игнаца Ауслендера. После смерти отца Роза Шерцер вместе со своим другом уезжает в США в поисках счастья и заработка. Здесь они поженились в 1923 г., но через год разошлись. В США Роза работает журналисткой и одновременно пробует себя в поэзии. Однако в 30-е годы она возвращается в Черновицы, чтобы ухаживать за тяжело больной матерью, с которой всегда ощущала глубинную связь (стихотворение «Immer die Mutter»).

Именно в этот трудный период жизни Розы Ауслендер произошли два важнейших события ее жизни: она встретила с главной любовью своей жизни – графологом Элиасом Хехтом и познакомилась с Альфредом Маргуль-Шпербером. Именно Маргуль-Шпербер, редактировавший журнал «Czernowitzer Morgenblatt» («Черновицкий утренний листок») и в свое время открывший талант Пауля Целана, впервые опубликовал в своем журнале стихи Розы Ауслендер и назвал ее «черной Сапфо восточного ландшафта», «мыслящим сердцем, которое поет» («ein denkendes Herz, das singt» [цит. по: 10, S. 3]). С его помощью в Черновицах в 1939 г. вышел первый сборник поэтессы – «Der Regenbogen» («Радуга»). И уже А. Маргуль-Шпербер определил поэзию Р. Ауслендер как «духовный ландшафт внутри нее самой» («keine geistliche Landschaft in ihr» [10, S. 3]).

В июне 1940 г. Черновицы, как и вся Буковина, были присоединены к Советскому Союзу. Советские власти прекратили деятельность большинства еврейских общественных и культурных учреждений, тысячи евреев (особенно предпринимателей и интеллигентов) были арестованы и высланы в Сибирь. Многие были мобилизованы в ряды Красной армии, которая 30 июня 1941 г. оставила Черновицы. Еврейское население города в это время составляло более 50 тыс. человек (оно увеличилось за счет беженцев, прибывавших в город). Еще до прихода фашистов в Черновицах начались погромы. 6 июля 1941 г. румынские и немецкие войска заняли город. Уже 8 июля были расстреляны примерно 6 тысяч евреев, 10–12 июля – ок. 1,5 тысячи. 11 октября в городе было создано гетто, в котором оказалось 45 тыс. человек. Евреев использовали на тяжелых принудительных работах, затем начались высылки в лагерь и гетто Транснистрии. 12 октября 1941, в праздник Суккот, по улицам города прошли 6 тысяч высланных, среди которых – большая группа садогорских хасидов во главе с цадиком Агароном бен Менахемом Нахумом их Черновиц. Они шли, неся перед собой Свитки Торы (вероятно, эта картина, не раз всплывавшая в памяти Р. Ауслендер, вызовет к жизни ее «Садогорского Хасида»). В октябре-ноябре было депортировано более 28 тысяч евреев, которые умирали от непосильной работы, голода и болезней в лагерях и гетто Транснистрии (детская смертность превышала 90%).

В это тяжкое время Роза Ауслендер вместе с больной матерью, братом и другими преследуемыми укрывается в подвале черновицкой ткацкой фабрики. Здесь, в атмосфере ужаса и страха, она продолжает писать стихи. Здесь происходит еще одно чудо в ее жизни: встреча с Паулем Целаном – тогда еще Паулем Анчелем. Его стихи производят на нее огромное впечатление, дают ей новый духовный и творческий импульс. В темном подвале черновицкой фабрики два поэта читают друг другу стихи любимых поэтов и свои собственные стихи. Так творчество, поэтическое Слово стали для них спасением и подлинным убежищем. Эти мгновения, когда Роза Ауслендер ощутила в себе как никогда острую потребность писательства, она не забудет никогда, причислит к самым знаковым событиям своей жизни:

Ich vergesse nicht
das Elternhaus
die Mutterstimme
den ersten Kuss

die Berge der Bukowina
 die Flucht im Ersten Weltkrieg
 den Einmarsch der Nazis
 das Angstbeben im Keller
 den Arzt, der unser Leben rettete
 das bittersuesse Amerika
 Hoelderlin Trakl Celan
 Meine Schreibqual
 Den Schreibzwang noch immer [4, S. 78].

(«Я не забуду // родительский дом // материнский голос // первый поцелуй // горы Буковины // бегство в Первую мировую // вторжение нацистов // дрожь от страха в подвале // врача, спасавшего нашу жизнь // горько-сладкую Америку // Гёльдерлина Тракля Целана // Мою муку писания // необходимость [непреложность] писания всегда»)

В автобиографических заметках Роза Ауслендер писала: «Мы, обреченные на смерть евреи, невыразимо нуждались в поддержке. И в то время, когда мы ждали смерти, многие из нас жили в словах-мечтах, ставших для нас приютом от боли в отсутствии Родины (Heimatlosigkeit). Стихи помогали выжить, были самой жизнью» (цит. по: [11, S. 58]).

29 марта 1944 г. Советская армия освободила Черновицы. Из 50 тысяч евреев города только пять тысяч остались в живых. Уцелевшие стали возвращаться в город, в свои дома, но местное население встречало их враждебно, дома были заняты или разграблены. В 1944–1946 гг. большинство черновицких евреев покинули родной город, столь неузнаваемо изменившийся духовно. Это стало шоком для Розы Ауслендер. Она вновь уезжает в Америку, становится гражданкой США, получает там небольшую пенсию. Ей словно бы отказывает немецкая речь, она больше не пишет по-немецки, не может вернуться в свою «родину-слово» (Mutterland Wort), как не могла вернуться в Германию Нелли Закс, как не мог жить ни в Германии, ни в Австрии Пауль Целан и стал во Франции Полем Целаном – поэтом, пишущим по-французски, а после покончил с собой. С той реальностью, которую пережили эти поэты и которая жила в их сознании, трудно было выжить, не только писать. Но долгое время поэзия была их спасением, особенно для Нелли Закс (по ее словам, если бы она не писала, то и не выжила бы). Спасением в конечном итоге поэзия стала и для Розы Ауслендер. Им всем была крайне близка мысль Гёльдерлина о Песне-Саде как единственном достоянии и единственном прибежище поэта (ода «Mein Eigentum» – «Мое достояние»):

О песня, стань приютом приветливым.
 Тебя, как сад, с любовью заботливой
 Взращу я, чтобы вечно юной
 Сенью цветущей меня укрыл он...
 (Перевод П. Гурова) [12, с. 106].

После войны Роза Ауслендер долгое время (более десяти лет) пишет по-английски. Ее вхождению в английскую литературу способствовало общение с талантливыми американскими поэтами Эдвардом Каммингсом, Уильямом Карлосом Уильямсом, Марианной Мор. Они помогли ей преодолеть творческое оцепенение, вновь поверить в себя. А затем произошла новая встреча с Паулем Целаном, уже написавшим свою «Фугу смерти». Это стало для Розы Ауслендер импульсом к новому возвращению в «родину» немецкой речи. Сама она так прокомментировала это событие, произошедшее в 1956 г.: «Мистическим образом явившись, английская муза исчезла. Никакие внешние образы не повлияли на возвращение к родному слову. Тайна подсознания» (цит. по: [11, S. 69]). Подлинную родину Роза Ауслендер обретает в Слове – том Слове, которым творился мир и которое дано Самим Богом человеку, чтобы в нем не погиб человек.

Слово в ее восприятии – нечто абсолютно живое, дышащее; это единственное чудо, которое меняет и обновляет мир, которое творит новые миры: «Ich glaube an die Wunder // der Worte, // die in der Welt wirken // und die Welten erschaffen. // ...ich taste die Laenge und Breite // der Woerter // suche erfinde // das atmende // Wort» [4, S. 76] («Я верую в чудо // Слов, // которые в мире действуют // и миры творят. // ...я // пробую на ощупь длину и ширину // Слов // ищу изобретаю [выдумываю] // дышащее слово»). Писать стихи для поэтессы и означает подлинно родиться, подлинно жить и вновь родиться после смерти: «Ein Lied erfinden // heisst geboren werden // und tapfer singen // von Geburt zu Geburt» [4, S. 76] («Песню сочинить // – значит родиться // и храбро петь // от рождения до рождения»). В этом Роза Ауслендер по-своему повторяет великий закон творчества, сформулированный Р.М. Рильке в «Сонетах к Орфею»: «Gesang ist Dasein» [13, S. 296] («Песнь есть Здесь-бытие»; ср. перевод А.В. Карельского: «Петь – значит просто б ы т ь» [14, с. 301]).

Слово Розы Ауслендер, ставшее ее бытием, не сразу нашло путь к своим читателям. В 1964 г. поэтесса вернулась в Европу – сначала в Вену, а затем, в 1965-м, Германию, в Дюссельдорф, где она нашла себе приют в местной еврейской общине, в доме престарелых имени Нелли Закс, в маленькой комнатке, ставшей ее «последним приютом» («das letzte Daheim»). Наконец-то после четвертьвекового перерыва, выходит ее сборник на немецком языке, изданный в Вене, – «Слепое лето» (Blinder Sommer, 1965). И хотя впоследствии вышли еще четыре сборника, уже в Германии, – «36 праведников» (36 Gerechte, 1967), «Инвентарь» (Inventar, 1972), «Без визы» (Ohne Visum, 1974), «Другие знаки» (Andere Zeichen, 1975) – имя поэтессы все еще оставалось не известным широкой читающей публике. Такая ситуация продолжалась до тех пор, пока в 1975 г. с Р. Ауслендер не встретился Хельмут Браун, искавший новых авторов для своего издательства. Он был потрясен стихами поэтессы, которая в свои семьдесят четыре года сохраняла невероятную творческую мощь. Эта мощь была возмещением ее все возрастающей физической слабости: слабели руки, она уже не могла самостоятельно записывать свои стихи, но продолжала сочинять их. Порой ей казалось, что она беспредельно одинока и всеми покинута, что «дни молчания // еще не прошли» («Die Tage des Schweigens // sind noch nicht vorbei» [7, S. 39], что остались только ее мертвые, которые «молчат глубоко» («meine Toten schweigen tief» [7, S. 51], что в мире не осталось никого, кто ее любит:

Mit einem roten Knoten
verbundene ich die Heimatländer
die sich in Schatten
um meine Traäume legen
Meine Hand haelt den
kalten Himmel
die Sterne sind erfroren

nur
das tote Huendchen
meiner Kindheit
liebt mich [7, S. 51].

(«Красным узлом // хотела бы я связать родные страны // которые в тени // моих снов лежат // Моя рука держит // холодное небо // звезды замерзли // лишь // мертвый песик // моего детства // любит меня»)

Порой ей казалось, что она давно выпала из времени, исчезла в своей затерянной в пространстве комнатке, которой ограничился ее мир, что она играет словами, как неразумное дитя:

Ich bin
schon lange verschollen
doch
ich lebe immer noch
in einem
verlorenen Zimmer

und spiele
mit Worten
wie ein
toerichtes Kind [7, S. 30].

(«Я // уже давно исчезла // и все же // я еще живу // в некоей // затерянной комнате // и играю // словами [в слова] // как какой-то // глупый ребенок»)

Но эта «игра в слова» оказалась полностью оправданной и исполненной высочайшего смысла. Х. Браун издал полное собрание стихотворений Р. Ауслендер в семи томах (1976–1988) и написал ее первую биографию. За год до смерти поэтесса успела получить самую высокую награду ФРГ – орден Большой крест «За заслуги». Ее поэзия отмечена несколькими престижными литературными премиями, в том числе премией Баварской Академии изящных искусств, премией, носящей имя выдающейся немецкой поэтессы Аннетты Дросте-Хюльсхоф (1967), премией имени Андреаса Грифиуса (1977) и некоторыми другими. Нелегкая земная жизнь Розы Ауслендер завершилась 3 декабря 1988 г., но продолжается ее жизнь в «родине-слове», которое продолжает покорять сердца читателей своей новизной, мощью, лапидарностью и одновременно многомерностью смыслов. Не случайно, обращаясь к Богу со своей особой молитвой, поэтесса просила только об одном: «Gib mir // den Blick // auf das Bild // unsrer Zeit // Gib mir // Worte // es nachzubilden // Worte // stark // wie der Atem // der Erde» [10, S. 69] («Дай мне // взгляд // на об-

раз [картину] нашего времени // Дай мне // слова // его // воссоздать // слова // сильные // как дыхание // земли»).

Многомерность поэзии Р. Ауслендер, предельная выразительность ее слова во многом обусловлены принадлежностью поэтессы к различным, но взаимодействующим культурным и языковым мирам. С одной стороны, она ощущает себя «дочерью Моисея», бредущей через пустыню рабства и изгнания: «Ich // Mosestochter // wandle durch die Wueste // Ein Lied // Ich hoer // Sand und Steine weinen // Hungersnot» [7, S. 71] («Я // Моисея дочь // бреду через пустыню // Песня // Я слышу // песок и камни плачут // голод»). Она чувствует себя дочерью еврейского народа, вместе с ним ищущей путей к разрушенному Храму и жаждущей возрождения Земли Обетованной, подлинного воскресения народной души: «Ich suche // den auferstandenen Tag // den verlorenen Tempel» [10, S. 114] («Я ищу // возрожденный [воскрешенный] День [День Воскресения] // утраченный Храм»; стихотворение «Verlust» – «Утрата», «Потеря»).

Однако вот парадокс: эта декларация верности древней культуре высказана в немецком слове. Чем отчетливее поэтесса осознавала свою причастность судьбе своего народа, тем острее же ощущалась ею привязанность к изначально чужому, навязанному ее народу слову, но ставшему родным для нее – слову немецкому. Поэтому, с другой стороны, творчество Розы Ауслендер немислимо вне контекста немецкой культуры, как и христианской культуры в целом. Парадокс заключается именно в том, что Розе Ауслендер нужно было родиться еврейкой, чтобы по-новому ощутить силу немецкого слова и по-новому выразить себя в нем. Как заклинание она твердила «Hoelderlin Trakl Celan», иногда добавляя к этой триаде имя Кафки: «Ich denke... // ...an Hoelderlin Trakl // Kafka und Celan // an das Getto an Todestransporte // Hunger und Angst» [10, S. 76] («Я помню... // ...о Гёльдерлине Тракле // Кафке и Целане // о гетто о поезде смерти // голоде и страхе»). Наиболее релевантной для поэтессы оказывается поэтическая традиция Фридриха Гёльдерлина, чей язык И.Р. Бехер определил как «чудо, кристалл германской речи». Гёльдерлиновский верлибр, гёльдерлиновский амплифицированный и эмфатический синтаксис, преломленный через поиски поэтов европейского авангарда, стал той поэтической парадигмой, в рамках которой Р. Ауслендер воссоздавала навеки исчезнувший мир былой Буковины, осмысливала себя, свой путь в мире и судьбу своего народа. В послевоенном творчестве она напрочь отказывается от урегулированной силлабо-тоники, от рифмы, предпочитая верлибр, или, как издавна, с XVIII века, говорили немцы, свободные ритмы (freie Rhythmen).

Зрелая лирика Р. Ауслендер представляет собой, как и поэзия Гёльдерлина (особенно его поздние гимны), свободный поток ассоциаций, а потому взломан конвенциональный синтаксис, текст насыщен «крамольными» свернутыми конструкциями, допускающими пропуски глагольных связей, артиклей, предлогов, обильно включающими словотворчество. Начало подобной манере положил еще Ф. Клопшток, но именно у Гёльдерлина она доведена до совершенства, а вслед за ним – у Георга Тракла, Эльзы Ласкер-Шюлер, Нелли Закс, Пауля Целана, Розы Ауслендер, Иоганнеса Бобровского, под пером которых возникает ландшафт духа, исторической памяти, самой культуры, в который вписаны судьбы отдельных людей и целых народов. У Розы Ауслендер это в наибольшей степени ландшафт внутреннего «я», вбирающего в себя ландшафт скитаний и судьбы еврейского народа и ландшафт мировой судьбы. В то же время это предельно конкретный и очень пластичный ландшафт Буковины, и в этой пластичности Р. Ауслендер особенно близка Гёльдерлину, а ей, равно как и Гёльдерлину, близок Бобровский с его ландшафтом Сарматии, с его попыткой сохранить голоса ушедших – уничтоженных некогда тевтонцами пруссов, уничтожавшихся нацистами евреев и цыган. Ландшафт Буковины высвечивается в поэзии Розы Ауслендер мгновенными вспышками памяти, мгновенными «мазками» коротких строк, создающих непрерывную цепь ассоциаций, так что правомерно отступают знаки препинания:

Landschaft die mich
erfand
wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhuegel
honigschwarz
viersprachig verbruederte
Lieder
in entzweiter Zeit
aufgeloest
stroemen die Jahre
ans verflossene Ufer [4, S. 42].

(«Ландшафт, который меня // создал // воднорукий // лесноволосый // черничные холмы // медово-черные // четырехязыко побратавшиеся // песни // в раздвоенном времени // освобожденно // струятся годы // к былым берегам»)

Чувство невозвратимой утраты, щемящей любви к исчезнувшему миру – миру, ставшему пеплом, ушедшему в небытие и приобщившемуся одновременно к подлинному бытию, инобытию (Jenseits), определяет тональность знаменитого сборника Розы Ауслендер «Blinder Sommer» («Слепое лето»). «Слепое лето» – несомненно, страшное лето 1941, когда пришли «они», которых трудно назвать, ибо они недостойны упоминания в мире людей, – пришли ярким солнечным днем, чтобы отнять солнечный свет у многих, чтобы расстрелять звезды и луну (несомненно, расстрелянные звезды ассоциируются с теми желтыми звездами, которые должны были нашить на свою одежду евреи Черновицкого гетто):

Sie kamen
mit scharfen Fahnen und Pistolen
schossen alle Sterne und den Mond ab
damit kein Licht uns bliebe
damit kein Licht uns liebe
Da begruben wir die Sonne
Es war eine unendliche Sonnenfinsternis [12, с. 23].

(«Они пришли // с острыми значками и пистолетами // расстреляли все звезды и луну // чтобы нам не осталось света // чтобы свет не любил нас больше // И мы погребли солнце // Это было бесконечное солнечное затмение»)

Тема Холокоста в поэзии Р. Ауслендер звучит в контексте не только судьбы еврейского народа, но и мировой судьбы, в ней теснейшим образом переплетаются национальные и общечеловеческие экзистенциальные мотивы. «Бесконечное солнечное затмение» становится определением мира, живущего во мраке ненависти, отвергнувшего любовь. Время словно остановилось, став «слепым летом», а еще – «пепельным летом» (Blinder Sommer), «пеплом-летом» (Ashensommer), ибо все дорогое сердцу поэта превратилось в пепел. Но это «пепельное лето» не только для родной Буковины, для ее родного народа – «это пепельное лето в мире», где все обречено на уничтожение:

Die Rosen schmecken ranzig-rot
es ist ein saurer Sommer in der Welt

Die Beeren fuellen sich mit Tinte
und auf der Lammhaut rauht das Pergament

Das Himbeerfeuer ist erloschen
es ist ein Aschensommer in der Welt

Die Menschen gehen mit gesenkten Lidern
am rostigen Rosenufer auf und ab

Sie warten auf die Post der weissen Taube
aus einem fremden Sommer in der Welt

Die Bruecke aus pedantischen Metallen
darf nur betreten wer den Marsch-Schritt hat

Die Schwalbe findet nicht nach Sueden
es ist ein blinder Sommer in der Welt [15, S. 35].

(«Розы вкуса прогоркло-красного // это кисло-соленое лето в мире // Ягоды наполняются чернилами // и из ягнячьей кожи возникает пергамент // Малиновый огонь [огонь малинового куста, Неопалимая Купина] погас // это пепельное лето в мире // Люди идут с опущенными веками // по заржавленному берегу роз вверх и вниз // Они ожидают почты от белой голубки // из чуждого лета в мире // На мост из педантичного металла // может ступить только тот, кто держит маршевый шаг // Ласточка путь не находит на юг // это слепое лето в мире»)

Ключевыми образами-лейтмотивами этого программно для Розы Ауслендер стихотворения (как и в целом ее лирики) становится Роза, точнее – Роза, опаленная огнем и превращающаяся в пепел. Нельзя не заметить, что поэтесса, обыгрывая семантику принятого ею имени, опирается на древнюю мистическую традицию – и еврейскую, и христианскую. Роза – символ Любви и мистической Тайны, Самого Бога и человеческой души, верной Богу общины, Церкви, страданий и крови, жертвы и жертвенности – важна

для обеих традиций. Безусловно, корни этого топоса уходят глубоко в почву древних культур: роза как сакральный символ известна еще египетской культуре (впрочем, как и сакральная символика других цветов, особенно лотоса, странным образом отождествившегося с розой благодаря неисповедимым путям культуры), равно как и древнегреческой, где роза выступает как цветок Афродиты, как символ любви (таковым он преимущественно и остается в массовом сознании европейцев). Однако прежде всего роза связывается с особой тайной (может быть, в силу тайны ее красоты, неповторимого аромата и краткого цветения?), и даже римляне, как известно, говорили: «Sub rosa», что означает буквально «под розой», но в метафорическом смысле – «в глубокой тайне», «по большому секрету» (например, о конфиденциальных разговорах).

Однако особую тайну связала с Розой библейская и постбиблейская иудеохристианская традиция. Прецедентным текстом в данном случае стала библейская поэма о любви – Песнь Песней, избилующая растительной (и в том числе цветочной) метафорикой и символикой. В частности героиня Песни Песней, прекрасная шуламитянка (*ѓа-Шуламмит* – букв. «девушка из Шулама (Сулама)»; позднее имя *Шуламмит* стало восприниматься как имя собственное; в русской традиции – *Суламифь*; в Синодальном переводе – через посредство Септуагинты – *Суламита*) говорит о себе: «Я – нарцисс равнины, я – лилия долин!» (*Песн 2:1*; здесь и далее перевод И.М. Дьяконова) [16, с. 69]. Ей тут же откликается голос возлюбленного: «Как лилия среди колючек – моя милая между подруг!» (*Песн 2:2*) [16, с. 69]. В оригинале первая строка звучит следующим образом: «*Ани хаваццелет ѓа-Шарон шошаннат ѓа-амаким*» [17, с. 165] (ср. перевод Ш. Мидбари: «Я – нарцисс Шарона, лилия долин!» [17, с. 165]). При этом *хаваццелет* (ж. род) обозначает какой-то весенний цветок семейства лилейных (с луковичным корнем) – может быть, нарцисс, но с таким же успехом – и крокус; *ѓа-Шарон* (точнее, *ѓашишарон*) может быть понято как имя нарицательное – «равнина» (от *ѓашар* – «быть ровным»), как в переводе И.М. Дьяконова. Однако так уже в глубокой древности называли равнину вдоль побережья Средиземного моря (от Яффы к северу). И уже давно долина Шарона (Сарона), или Саронская долина, связалась в еврейском сознании и в сознании народов, почитающих Библию, со Святой Землей и Песнью Песней. Второе «цветочное» обозначение девушки – *шошанна* – традиционно понимается в современном иврите и переводится как «лилия», хотя и здесь нет полной ясности, ибо название цветка точно не идентифицировано. Как полагает И.М. Дьяконов, *шошанна* вряд ли обозначает «белая лилия» (*Lilium candidum*), потому что в *Песн 5:13* с этим цветком сравниваются губы возлюбленного. Исследователь вслед за другими современными библеистами считает, что слово *шошанна* египетского происхождения: егип. *sššn, ššn* – «лотос» (*Nymphae lotus*) (см. [16, с. 278]). Так или иначе, но именно «лилия Шарона» («лилия Саронская»), превратившаяся позднее (особенно на мистической почве) в «розу Шарона» («розу Саронскую»), становится символом прекрасной девушки и одновременно сакральной тайны, символом Шехины – Присутствия Бога в среде избранного народа, Его имманентности миру, равно как и символом мистической *Кнессет Йисраэль* (Общины Израиля). Лилия и далее в Песни Песней постоянно ассоциируется с красотой возлюбленной, с ее прелестьями: «Мой милый – мой, а я – его, // Он бродит среди лилий» (*Песн 2:16*) [16, с. 71]; «Две груди твои – как два олененка, // Что бродят среди лилий» (*Песн 4:5*) [16, с. 73]; «Мой милый в сад свой спустился, ко грядам благовоний, // Побродить среди сада и нарвать себе лилий. // Мой милый – мой, а я – его, // Он бродит среди лилий» (*Песн 6:2–3*) [16, с. 77]. В постбиблейской еврейской экзегезе лилия (*шошанна*) была отождествлена с розой, что со всей очевидностью повлияло и на христианскую традицию. Так протянулась таинственная линия от египетского лотоса, связанного сакральной тайной с рождением бога Ра в гелиопольском мифе, а также с богинями любви и плодородия (Иарит, Сехмет, Хатор, Исида и др.), к сакральной лилии и розе, занявшими особое место в еврейской и христианской традициях благодаря Песни Песней, ее аллегорической и мистической интерпретациям.

Как известно, согласно аллегорическому прочтению Песни Песней в иудейской традиции, под Возлюбленным понимается Сам Всевышний, под Возлюбленной (Лилией, Розой) – реально-историческая Община Израиля, заключившая у подножья Синая Союз Любви с Единым Богом. В мистической (прежде всего каббалистической) традиции Лилия-Роза символизирует Шехину – гипостазированную Вечную Женственность (выражение из основополагающего текста Каббалы – *Сэфер Зоѓар* ‘Книги Сияния’), Женское Начало в Самом бесконечном и непостижимом Боге (*Эйн-Соф*), Его Шехину, с которой он сливается в любовном Союзе. В свою очередь Шехина (Роза) понимается как *сфира* (канал эманации Божества) *Мальхут* (Царственность), через которую энергия остальных Десяти Божественных *Сфирот* изливается в мир, а также как мистическая *Кнессет Йисраэль* – небесный прообраз реально-исторической Общины Израиля. Изгнание Шехины в результате грехопадения первого человека, грехов избранного народа и других народов привело к деструкции истории, дисгармонизации мира. Именно поэтому задача каждого истинно верующего человека – способствовать своими праведными поступками возвращению Шехины, ее соединению с Возлюбленным Супругом – Богом, что и будет означать наступление Мессаианской эры. Именно Шехина – Сам Бог в Его имманентности миру – видится в образе Розы о тринадцати лепестках – тринадцати атрибутах Милосердия (на иврите – *Хесед*, что в равной степени означает

«милость» и «любовь»; в Каббале – одна из трех высших *Сфирот*, заключенных в *Эйн-Соф* – Бесконечном, т. е. трансцендентном и непознаваемом Боге), перечисляемых в Книге Исхода (*Исх 34:6–7*). В *Сэфер Зоѓар* сказано: «Как роза среди колючек, любимая моя среди девушек» (*Песн 2:2*). Кто эта роза? Это *Кнессет Йисраэль*, народ Израиля. Ибо подобно розе в низших мирах, существует Роза и в высших. И как роза среди колючек, цвет которой – смешение красного и белого, так и Кнессет Йисраэль сочетает в себе и Суд, и Милость. И подобно тринадцати лепесткам розы, окружают и защищают Кнессет Йисраэль тринадцать атрибутов Милосердия» (*изложение рабби Адина Штайнзальца*) [18, с. 5]. Под героиней Песни Песней (и, соответственно, Розой) понимается также душа человека, исполненная неудержимой любви к Богу.

Аллегорические и мистические толкования Песни Песней были подхвачены христианством (первым это сделал на рубеже II–III вв. Ориген, осознанно опиравшийся на иудейскую экзегезу). Христианское прочтение видит в героине Песни Песней (Лилии-Розе) аллегорию Церкви, сочетающейся браком с Возлюбленным, Женихом, Супругом – Иисусом Христом. С точки зрения христианской мистики Песнь Песней прочитывается также как описание величайшей любви души человеческой к Иисусу. В этом свете Роза предстает как символ души, сгорающей в пламени Божественной Любви, и как символ самой Любви. Эта символика священного брака, мистического союза (*unio mystica*) становится центральной для христианской мистической поэзии, и прежде всего – барочной (Фридрих Шпее, Ангелус Силезиус, Квиринус Кульман и др.). Песнь Песней имеет также мариологическое прочтение и понимается как метафорическое описание таинства Непорочного зачатия и Боговоплощения – вхождения Духа Божьего в Непорочную Деву (Деву Марию) и телесное воплощение Божественного Логоса, явление Его в мир в облике Иисуса Христа. В связи с этим Роза в христианской мистике символизирует Деву Марию (она же – Роза Саронская, *Sancta Rosa* – Святая Роза, Роза Эмпирея у Данте), и в таком случае она ассоциируется именно с белой розой (как и с белой лилией), символизирующей чистоту и непорочность. Однако в равной степени Роза – на этот раз алая (пурпурная), цвета крови – символизирует и рожденного Девой Марией Иисуса, идущего на добровольную смерть в багрянице. Роза символизирует страдания Иисуса, Его кровь, пролитую во имя Спасения человечества. Именно поэтому в христианской мистике Роза становится общераспространенным символом Страстей Христовых, символом страданий, мученичества, невинной крови, невинной жертвы. Так, например, в одной из эклог Ф. Шпее кровь из ран Иисуса падает на зеленую траву алыми розами. Мистика Розы как символа Слова Божьего – Иисуса и Его страданий широко используется в поэзии Ангелуса Силезиуса.

Кроме того, следует напомнить, что в поэзии со времен античности роза выступает как символ краткости человеческой жизни, хрупкости красоты, недолговечности ее цветения. Особенно мощно и разнообразно эта символика звучит в барочной поэзии XVII века, в том числе и немецкой.

Все эти символические пласты, религиозные и светские, еврейские и христианские, сливаются в символике Розы в лирике Розы Ауслендер, в том числе и в процитированном стихотворении «*Aschensommer*», где Роза символизирует прежде всего гибнущий народ Божий. Однако поэтесса напоминает, что и Сам Иисус – в христианской традиции воплощенное Слово Божье – плоть от плоти и дух от духа еврейского народа, вновь истекающего кровью, уничтожаемого. А это значит – вновь гибнет Иисус, вновь проливается Его Кровь. Или та, которая была пролита, оказалась напрасной жертвой, никого ничему не научившей? Ясно одно: в стихотворении роза, роняющая лепестки как капли крови, становится символом страданий и обреченности смерти, ее цвет сливается с цветом крови и становится этой кровью. Розами цвета и вкуса крови (оттого – «прогоркло-красными», «кисло-солеными») являются в осмыслении Розы Ауслендер люди, обреченные на смерть, весь истребляемый нацистами еврейский народ, чья кровь розами вытекает из ран, превращается в пепел (это перекликается с образом Пауля Целана, который пишет о наполненных человеческой «царской кровью» («mit deinem // Koenigsbluet, Mensch») «чашах большой Розы-Гетто»: «...alle // Kelche der grossen // Ghetto-Rose» [19, с. 166]). Всю боль своего народа принимает в себя и изливает в своих стихах еще одна Роза – сама поэтесса.

Символика Розы, символика крови и страданий, святой невинной жертвы, заданная в первом двустишии, перетекает в символику священного Слова: чернилами ягод из спелой малины (ежевика) испещряется пергамент, рождается Свиток Торы, вся суть которой противостоит смерти, насилию, крови. Так закономерно подготавливается появление образа «малинового огня [костра]» – Неопалимой Купины. В оригинале Книги Исхода, судя по всему, под объятым пламенем и не сгорающим Кустом, в котором Моисею открывается Всевышний, имеется в виду разновидность дикой ежевики или малины, отсюда классический латинский перевод Иеронима Блаженного в Вульгате – *Rubus Sanctus* (Малина Святая). Именно этот образ Святой Малины обыгрывает Роза Ауслендер. Само его угасание, превращение в пепел символизирует гибель народа Божьего и духовности вообще, образа Божьего в душе человека, Самого Бога (как известно, издревле именно так еврейскими комментаторами прочитывался образ Неопалимой Купины – как теофания, знак Богоприсутствия, как явление Шехины). Следует напомнить, что в христианской традиции Неопалимая Купина, в свою очередь, символизирует Деву Марию и Иисуса, Непорочное зача-

тие, Святое семейство и изображается часто как куст белых роз, объятый пламенем, из которого поднимаются фигуры Богородицы и Младенца. Согласно Розе Ауслендер, гибель Неопалимой Купины – это гибель красоты и гармонии, растворение мира Божьего в хаосе энтропии, и виновата в этом духовная слепота человеческая. Поэтому как рефрен повторяется: «...это пепельное лето в мире».

Обреченные на гибель идут с опущенными веками «по заржавленному берегу роз» (по берегу страданий? берегу крови?). Их движение вверх и вниз, возможно, символизирует падение убитых в страшные ямы, наполненные кровью – убиенными розами, и восхождение их душ к Богу. Обреченные напрасно ждут «почты белой голубки» – вести о спасении (аллюзия на образ голубки, принесшей с оливковым листом в клюве радостную весть о близком спасении Ною и всему послепотопному человечеству и понимаемой еврейской и христианской традициями как символ Духа Божьего, Духа Святого; здесь также аллюзия на символику голубки в Псалмах и Песни Песней, где она предстает как воплощение народной души, народа, Возлюбленной, которая и есть душа, Община Израиля, Шехина). «Педантичный металл» и «маршевый шаг» вводят тему убийц, ритм нацистских колонн, враждебный живой жизни, всему, что воплощено в Розе. Но ласточка не находит путь на юг, и все тонет в пепельно-слепом лете. Финальные строки звучат как указание на страшный холод небытия и смерти, сковавший все живое, как символ тупика, в котором оказалось человечество.

Таким образом, сложный, многоассоциативный и одновременно чрезвычайно конкретный язык поэтессы часто апеллирует к библейским образам, насыщен многочисленными аллюзиями на Танах и еврейские мистические тексты, и особенно важна символика Розы. Она проходит через множество стихотворений Р. Ауслендер. Например, весьма показательное стихотворение «Die Wandlung» («Перемена», «Превращение»):

Wir kamen heim
ohne Rosen
sie bleiben im Ausland
Unser Garten liegt
begraben im Friedhof
Es hat sich
vieles in vieles
verwandelt
Wir sind Dornen geworden
in fremden Augen [10, S. 44].

(«Мы пришли на родину // без роз // они остались в чужбине // Наш Сад лежит // погребенным на кладбище // Многое // во многое // превратилось // Мы стали шипами [терниями] // в чужих глазах»)

В этом стихотворении символика Розы сопрягается с символикой библейского Сада – *Ган Эден* (Эдема) и одновременно Пардеса – Сада любви и Сада сакральных знаний из Песни Песней. Сад Роз, символ души народа, его великих открытий, столь обогативших человечество, погребен в гигантских братских могилах, чудовищных ямах и рвах. Розы осыпались, остались только тернии. Здесь, по-видимому, присутствует аллюзия на уже цитировавшиеся строки из *Сэфер Зофар*: «“Как роза среди колючек, любимая моя среди девушек” (Песн 2:2). Кто эта роза? Это *Кнессет Йисраэль*, народ Израиля». Теперь Роза погибла. Быть может, Бог действительно умер, если в мире возможно такое? Ведь мистическая Роза есть и Сам Всевышний. Наполняя мир убийствами, люди убивают Бога. Истребляя народ Божий, люди истребляют Бога. А с другой стороны, в подтексте звучит невысказанный, немой и горький вопрос теодицеи: где же был Бог, когда убивали Его народ? Быть может, Он совсем отвернулся от мира, сокрылся, стал окончательно непостижимым Некто, Никто? Тогда и народ Божий превратился в пепел, в Ничто. Вновь неизбежно возникают параллели с поэзией Целана, с его образами *Nichtsrose* («Ничто-Роза») и *Niemandrose* («Никому-Роза») в знаменитом стихотворении «Psalm» («Псалом») из сборника «Die Niemandrose» (1964), где Бог получает именование *Niemand* – Никто:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir bluehn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
Dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswuest,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
ueber, o ueber
dem Dorn. [19, с. 124]

Кто вылепит снова нас из земли и глины,
кто заговорит наш прах – никто.
Никто.

Восславлен же будь, Никто.
Ради Тебя мы
хотим расцветать.
Навстречу
Тебе.

Ничто были мы,
есть мы и будем
всегда, расцветая:
розой-Ничто, розой-
Никому.

За-
вязью душевно-светлой,
пыльцою небесно-пустынной,
венчиком рдяным
от слова-раны, что возвещали мы
над, о над
тернием.
(Перевод Марка Белорусца) [19, с. 125].

Обращает на себя внимание удивительное типологическое сходство поэтического мышления П. Целана и Р. Ауслендер, обусловленное глубинным родством душ и судеб, родством страшного жизненного опыта. Выражение Целана «mit... der Krone rot // vom Purpurwort» точнее можно перевести как «с... венцом [короной] красным // от пурпура-слова [пурпурного слова]» (ср. перевод О. Седаковой: «...с красным венцом // пурпура-слова, которое мы пели // поверх, о, поверх // терний» [19, с. 127]). Здесь можно увидеть аллюзию на Евангелие от Иоанна: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице» (*Иоанн 19:5*) – с напоминанием, что Иисус, согласно христианскому мирозерцанию, – *Логос*, воплотившееся на земле Слово Божье (ср. перевод М. Лютера: «Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand»). Однако еще в большей степени здесь очевидна аллюзия на знаменитый Псалом 8-й, вопрошающий: «...что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его? // Не много Ты умалил его пред Ангелами: славою и честью увенчал его...» (*Пс 8:5–6*). Увенчанный, венец творения – человек, который теперь уничтожен, превращен во прах или сам пал столь низко, что уничтожает себе подобных. Но «мы», от имени которых говорит поэт, – Niemandrose, Никому-Роза, венчанная Словом, поющая слово хвалы Всевышнему вопреки гибели, – сам еврейский народ, давший миру великое Слово, звучащее в Книге Книг, народ, родивший Иисуса и продолжающий в страшной истории путь Христа на Голгофу.

По-видимому, сознательным откликом на это стихотворение Целана стали строки Розы Ауслендер из сборника «Слепое лето»: «Ich bin Koenig Niemand // trage mein Niemandslan d // in der Tasche... // Niemand argwoehnt // dass ich ein Koenig bin // und in der Tasche trage // mein heimatloses Land» (цит. по: [8, S. 146]; «Я – Царь Никто // несу Никому-страну [Никого-страну, Ничью страну] // в кармане... // Никто не подозревает // что я – Царь // и в кармане несу // мою безродную страну»). Кто этот Никто? Быть может, Тот же, Кто и у Пауля Целана, – Сам Бог, потерявший все и потерянный в мире, наполненном злом, превратившийся в испеленную Розу, как пепельной Розой стал Его народ. Однако Роза, подобно Неопалимой Купине, продолжает пылать, даже подернутая пеплом.

Образ роз, объятых огнем, испепеленных, погребенных, мертвых, но вечно живых, буквально пре-
следует Розу Ауслендер – как символ памяти о «выжженных годах», о растоптанном сапогами мире, об
уничтоженных людях, о душах, которые нельзя уничтожить:

Dennoch Rosen
sommerhoch
Schmetterlinge
Moewenschwingen
ueberm Fluss

Nein
ich vergesse nicht
die eingebrannten Jahre
ich vergesse nicht
dass Stiefel
den Regenbogen zertraten
dass sie sich rueteten
uns zu verwandeln in
Feuerrosen Feuerfalter Feuerschwingen

dennoch sommerhoch
der Duft
die Doppelfluegel ueberm Fluss
das Gold auf meiner Haut

und die toten Rosen
nach der Nacht [7, S. 7].

(«И все же розы // по-летнему высокие // мотыльки // чаек крылья // над рекой // Нет // я не забуду
// выжженные годы // я не забуду // что сапоги // растоптали радугу // что они изготовились // нас пре-
вратить в // огненные розы огненные бабочки огненные крылья // И все же по-летнему высокое // благоу-
хание // пара крыльев над рекой // золото на моей коже // и мертвые розы в ночи [после ночи]»)

В этом стихотворении, как и в целом в поэзии Р. Ауслендер, на наших глазах происходит борьба
отчаяния и надежды, мрака и света, смерти и жизни. Вновь и вновь возникают вариации на темы Нео-
палимой Купины: огненные розы, огненные мотыльки, огненные крылья символизируют бессмертную и
неуничтожимую духовную суть человека – неподвластный убийцам дух, хотя они и превратили все в
смерть и пустыню, хотя сапоги попытались попать радугу. (Следует напомнить, что радуга в библей-
ском повествовании о потопе – о страшной катастрофе, гибели всего мира – символизирует, согласно по-
яснению Самого Бога, Союз, заключенный между Ним и слепопотопным человечеством – см. *Быт 9:14–
16*; древняя комментаторская традиция видит в радуге также первое раскрытие для людей Шехины – Бо-
жьего Присутствия в мире, а в ее семи цветах – указание на семь заповедей, данных через Ноя и его сы-
новей всему человечеству, понимаемых как основа общечеловеческой нравственности; среди этих за-
поведей – запрет пролития крови, посягательства на жизнь человека). Огненные розы противостоят смер-
ти, хотя убийцы еще побеждают: «...и мертвые розы в ночи».

Тем не менее, Роза – цветение жизни наперекор смерти. В самом своем имени Роза Ауслендер ви-
дит собственное предназначение: «Ich // eine kleine Blume // Wer nannte mich // Rautendelein // Wahrhaftig
eine Rose // sagte der Mann // und ging weiter» [7, S. 19] («Я // маленький цветок // Кто назвал меня // лесной
феей [русалочкой] // Истинно Роза // сказал человек // и пошел дальше»). В имени открывается судьба –
нести память, утверждать жизнь, созидать ее в слове вопреки страданиям и ужасу: «Ich Ueberlebende //
des Grauens // schreibe aus Worten // Leben» [7, S. 33] («Я переживающая // ужас // пишу из слов // жизнь»).

Поразительно, но в одном из своих стихотворений – «Respekt» («Почтение», «Благоговение») –
поэтесса говорит о том, что она испытывает не слишком большое почтение к слову «Бог» (действи-
тельно, оно крайне редко появляется в ее поэзии), но великое почтение – к Слову, которое ее создало,
чтобы она тем самым помогала Богу творить мир: «Ich habe keinen Respekt // vor dem Wort Gott // Habe
grossen Respekt // vor dem Wort // das mich erschuf // damit ich Gott helfe // die Welt zu erschaffen» [10, S. 63].

До конца своих дней Роза Ауслендер, несмотря на физические страдания, поражала своим жизне-
любием, доверием к жизни, способностью вновь и вновь удивляться чуду жизни и творчества, радовать-
ся словам, которые, как она полагала, не она сочиняла, но они находили ее, чтобы сложиться в песню:
«Kommen // Worte // so // weine ich // vor Freude // dass ich // singen darf» [7, S. 106] («Приходят // слова //
плачу я // от радости // что я // петь могу»). И то слово, которое приходило к ней чаще всего в ее «зате-
рянной во времени» комнате, казалось бы, отгороженной от мира и людей, но на самом деле открытой
всему времени и пространству, было словом «любовь». Именно оно становится для нее, по ее собствен-

ным словам, словом-девизом (Losungswort), словом-заклятьем: «Ich schwore es // das Losungswort // heisst // Liebe» [7, S. 113] («Я заклинаю // слово-девиз [словом-девизом] // зовется // Любовь»). В ней, пережившей столько страданий, гибель близких, увидевшей страшный оскал фашизма и убийства тысяч ни в чем не повинных людей, кровь и смерть, не было, как и в Нелли Закс, ни грамма ненависти. Она говорила: «Я согласна с Нелли Закс и ее словами “преследуемый не должен стать преследователем”¹. Во мне нет антинемецкого чувства. Я знаю обо всех совершенных преступлениях. Я знаю также, что антисемитизм не исчез. Почти у всех людей так много предрассудков» (цит. по: [8, S. 146]. Юрген Зерке, который приводит эти слова, услышанные им от самой поэтессы, отмечает удивительную силу духа Розы Ауслендер, поразительное доверие к жизни (хотя эта жизнь не стала лучше, хотя «пепел, урна, тень, дым и дыхание [дух] являются вновь и вновь возвращающимися ключевыми словами в ее стихах» [8, S. 139]), умение «бесконечно начинать с начала» [8, S. 146], устремляться с надеждой к человеку, верить в него и силу слова: «Heimathungrig // unsern taeglichen Tod // begraben wir im Wort // Auferstehung... // Zum Menschen // bekenne ich mich // mit allen Worten, // die mich erschaffen» (цит. по: [8, S. 146]; «Изголодавшись по родине // нашу каждодневную смерть // погребли мы в слове // Воскресение... // Человеку [За человека] // причастна [вступаю] я // всеми словами, // которые меня создали...»). И генеральное из этих слов – Любовь: «...ein Liebeswort // die Angst ueberlebt» [10, S. 43] («...слово Любви // страх одолевает [переживает]»). Роза, бывшая символом страданий и жертвы, становится исчерпывающим символом Любви.

Не утратив до конца дней способность видеть за всем несовершенством мира красоту и гармонию, Роза Ауслендер оставила своим читателям свой собственный завет, свое исповедание веры, выраженное, как всегда, лаконично и просто: «Vergiss // die Haerte // Verzeih // das Uebel // Liebe // deine Toten» [7, S. 97] («Забудь // жестокость // Прости // зло // Люби // своих мертвых»).

Сделать то, что она сделала, воплотить в слове пережитое поэтессе помогло в том числе и переосмысление двух древних устойчивых топосов культуры: Роза и Сад. В первую очередь они преломлены в поэзии Розы Ауслендер, как и в европейской культуре и литературе в целом, через призму Библии, прежде всего – Песни Песней, ее аллегорического и мистического толкований. В лирике Розы Ауслендер, в силу особой судьбы поэтессы и проблематики ее творчества, эти топосы преимущественно связаны с еврейской религиозной традицией, но с поправкой трагедию Холокоста и XX в. в целом. Роза предстает как символ народа Израиля и мистической небесной *Кнессет Йисраэль*, сливающейся с Шехиной – гипостазированным Божьим Присутствием в мире, с Его любящим и сострадательным женским началом, пребывающим в среде народа Божьего. Этот образ обретает предельно трагическую подсветку у Розы Ауслендер: Роза-народ, Божественная Роза, Сам Бог обречены на гибель в мире, исполненном зла. Огненная Роза, испепеленная Роза становятся инвариантами Неопалимой Купины, огонь которой гаснет в обезбоженном мире, а также символами невинной искупительной жертвы. В связи с этим образ Розы получает подсветку, связанную с христианской мистикой страданий, с Розой как символом Девы Марии и Иисуса, крови, пролитой во имя людей. Одновременно Роза прочитывается как исчерпывающий символ Любви и неуничтожимости жизни, что вносит в образ коннотации надежды. В конечном счете Роза оказывается исчерпывающим символом поэтической души, творящей из слов жизнь и сливающейся с «я» поэтессы (собственное имя прочитывается ею как мифологема и властный императив).

Нечто подобное происходит и с образом Сада, в основе которого лежит символика Пардеса из Песни Песней – Сада Любви и сакрального знания, постижения тайн Божьих. Садам Роз, в который трансформируется Гранатовый Сад (*Пардес Риммоним*) Песни Песней, становится под пером поэтессы еврейский народ, обреченный на гибель, но побеждающий смерть, сохраняющий духовность и веру в Бога. Сад Роз прочитывается и как символ истинной духовности вообще, человеческой культуры, противостоящей варварству, как символ Любви, противостоящей ненависти и смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер, М. Гёльдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // Логос. 1991. № 1.
2. Хайдеггер, М. Интервью в журнале «Экспресс» / М. Хайдеггер // Логос. 1991. № 1.
3. Hoelderlin, F. Werke und Briefe / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt: in 2 Bd. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 1.
4. Auslaender, R. Mutterland: Einverstaendnis; Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1982.
5. Schnell, R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – Stuttgart, 1993.
6. Hainz, M. Rose Auslaender / M. Hainz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.de.geocities.com/martinhainz/Rose_Auslaender.

¹ Точнее, одно из стихотворений Нелли Закс имеет программное название «Чтобы гонимые не стали гонителями» (эти слова были также сказаны поэтессой шведскому издателю при их первой встрече, когда еще шла война с фашизмом).

7. Auslaender, R. Ich spiele noch: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1987.
8. Serke, J. Rose Auslaender: Ein Portraet / J. Serke // Auslaender R. Im Atemhaus wohnen: Gedichte. – Frankfurt a. M., 1992.
9. Шлегель, К. Прогулки в Ялте и другие / К. Шлегель; пер. с нем. – М., 2000.
10. Auslaender, R. Im Atemhaus wohnen: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1992.
11. Helfrich, C. «Es ist ein Aschensommer in der Welt»: Rose Auslaender: Biographie / C. Helfrich. – Beltz, 1995.
12. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; пер. с нем.; сост. и вступ. ст. А. Дейча; коммент. Г. Ратгауза. – М., 1969.
13. Rilke, R. Gedichte / R. Rilke. – М., 1981.
14. Рильке, Р. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / Р. Рильке; изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. – М., 1977.
15. Auslaender, R. Aschensommer: Ausgewaehlte Gedichte / R. Auslaender. – Muenchen, 1978.
16. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И.М. Дьяконова, Л.Е. Когана при участии Л.В. Маневича. – М., 1998.
17. Кетувим: иврит. текст с рус. перев. / пер. под ред. Д. Йосифона. – Иерусалим, 1978.
18. Штайнзальц, А. Роза о тринадцати лепестках / А. Штайнзальц. – М.; Иерусалим, 1995.
19. Celan, P. Gedichte. Prosa. Briefe / P. Celan. = Целан, П. Стихотворения. Проза. Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ РОЛИ МАРГИНАЛОВ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Одной из самых продуктивных идей XX века в области философии и культурологии стала идея диалога как основы духовного бытия, существования каждой национальной культуры и культуры вообще. Концепция диалогизма, кристаллизовавшаяся в философских работах М. Бубера, Ф. Розенцвейга, Э. Левинаса, была, как известно, применена М.М. Бахтиным, а затем В.С. Библером к бытию культуры. Стало понятно, что диалог культур – одна из самых эффективных форм межкультурной коммуникации, ибо он нацелен прежде всего на *понимание* друг другом народов, культур, цивилизаций. Сегодня особенно ясно, что спасителем для культуры и подлинного бытия человечества именно диалог, ибо он является универсальной парадигмой освоения каждой культурой и каждым человеком универсальных ценностей и одновременно осознания ими собственной идентичности, уникальности, неповторимости. И только искреннее желание понять, услышать, узнать *Другого*, в том числе и *другую* культуру, становится почвой для достижения подлинного человеческого братства, предотвращения конфликтов и войн.

Как известно, Бахтин ввел также понятия «внутреннего диалога» и «культурного фронта», без которых невозможна полноценная жизнь каждой культуры и культуры вообще. Не только «внешний», но и «внутренний» диалог определяют полнокровность культуры, важен не только тот «фронт», на котором соприкасаются различные культуры, позиционирующие себя как «самости», но и тот «фронт», который проходит внутри той или иной культуры, на котором взаимодействуют, ведут «внутренний» диалог различные и даже разнонаправленные ее элементы, в том числе и некогда привнесенные извне или заимствованные у другой культуры.

Собственно, вся история мировой культуры и литературы полна подобных примеров порождения нового и ярко самобытного на «культурном фронте» или в результате адаптации заимствованных тенденций. Однако именно XX век, вероятно, в связи с усилением интеграционных процессов, вылившихся к концу столетия в процессы глобализации, но также и в связи с усилением поисков национальной идентичности, дал особое явление: выходцы из одной культуры, оказавшиеся маргиналами «на полях» другой, внесли в эту другую неоценимый вклад, выразили ее дух, выступили как обновители ее языка.

Так, например, особую роль в обновлении языка немецкой культуры и в выражении духа культуры австрийской сыграл «Пражский остров», давший миру такие имена, как Р.М. Рильке, Ф. Верфель, Г. Майринк, Ф.К. Вайскопф, Л. Фюренберг, Э.Э. Киш, Ф. Кафка и другие. Они живо ощущали в себе причастность миру Богемии (Чехии), шире – миру славянства, особенно Рильке с его постоянным интересом к русской культуре и литературе. Однако при этом они выбрали для творчества немецкий язык (или он выбрал их?), вовсе не будучи выразителями австрийского имперского сознания или немцами по происхождению. Как известно, многие из них были евреями, выходцами из ассимилированных семей, усвоивших немецкий язык, впитавших немецкую культуру, но сохранивших память о своей еврейской идентичности и некоторой чужеродности окружающему культурному пространству.

Так, известно, что Ф. Кафка, выступивший как безусловный обновитель языка немецкой литературы, всю свою недолгую жизнь осознавал писательство как тяжкий крест и мучился чувством внутренней

вины: имеет ли он право писать не на своем языке, на великом немецком языке – языке Гёте, Шиллера, Гёльдерлина, великих романтиков? В одном из писем М. Броду Кафка представляет литературное творчество евреев на немецком языке как «литературу, невозможную во всех смыслах, литературу-цыганку, похитившую из колыбели немецкого ребенка и в великой спешке обучившую его немного, ведь кто-то же должен танцевать на проволоке. Но это не был даже немецкий ребенок, это было ничто; люди просто говорили, что там кто-то танцует» (июнь 1921 г.; цит. по: [1, с. 134]).

Американская исследовательница, профессор Гарвардского университета Рут Вайс полагает, что из всех друзей Кафки, писавших на немецком языке, «один только Кафка почувствовал, что писатель органически сплавлен с языком, и немецкий никогда не позволит еврею ощутить себя совершенно комфортно в своей языковой стихии» [1, с. 117 – 118]. Как известно, родители Кафки приняли доминирующую немецкую культуру, но сменили свою еврейскую фамилию *Анчель* на чешскую – *Кафка* («ворона» или «сорока»), подчеркивая тем самым, что они вполне вписались в окружающее культурное пространство. Но самоощущение их сына, ставшего свидетелем антиеврейских бунтов в Праге, было иным. Р. Вайс пишет: «Франц Кафка получил прекрасное немецкое образование, и перед ним открывалась возможность стать немецким писателем, деятелем немецкой культуры. Но если для успешной торговли пуговицами и тесьмой человеку не обязательно сообщать во всеулышание, кто он такой, то еврею, желающему стать великим писателем, придется обнажать свою душу на языке Мартина Лютера и Вильгельма Мара и соперничать с фон Клейстом и Гёте на языке, который в открытую насмехается над ним и выставляет его в самых неприглядных тонах. Фамилия *Кафка*, что по-чешски означает «сорока», может и не выдать происхождения владельца магазина, начертанного это имя на вывеске, но если еврей пишет прозу на немецком языке, ему придется выяснять отношения со своим еврейством, либо признаваясь в нем, либо отрекаясь от него, а может быть, взглянуть на него с иронией или избрать еще какую-нибудь тактику для прояснения своей идентичности» [1, с. 116]. По мнению исследовательницы, даже «Процесс» Кафки следует толковать как процесс над евреем, отринувшим свою культуру, как процесс над самим собой. Напоминая последнюю фразу романа («– Как собака, – сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его»), Р. Вайс утверждает: «...смерть – вот цена, которую господин К. заплатил за жизнь в немецкой речи, а стыд переживет его потому, что он молча пошел на это» [1, с. 134].

Возможно, в этом объяснение, почему Кафка завещал уничтожить все им написанное. Но парадокс: он, ощущавший владение немецким языком как «незаконное владение», стал величайшим выразителем этого языка в XX веке. Т. Манн утверждал: «Произведения Кафки следует причислить к наиболее достойным чтения из всего, что создано мировой литературой». А.В. Карельский отмечает, что Кафка, «робкий, застенчивый, нерешительный и в самом точном смысле слова закомплексованный человек», совершил «революцию в языке искусства XX века... как бы даже и не претендуя на нее. Но он ее совершил. И даже писатель, чьи художественные принципы бесконечно далеки от него, Герман Гессе, признал “державную” суверенность его нового языка, назвав его “тайновенчанным королем немецкой прозы”» [2, с. 249]. Возможно, Кафке помогло именно его ощущение не только родства, но и чуждости немецкому языку. «Отчуждение» помогло «отстранению», способности сказать новое слово на чужом языке, ставшем своим, единственным прибежищем и смыслом жизни. «У меня нет литературных интересов, я состою из литературы». Сам Кафка прекрасно осознавал, что выразить чувство тотального одиночества и состояние отчужденности ему помогла именно Прага, «бездомная» Прага, и именно ситуация немецких евреев в ней, выбиравших как родной немецкий язык даже после усиления антинемецких настроений в Чехии. В «Разговорах с Кафкой» Г. Яноуха есть такое место: Кафка рассказал, что пражский писатель-еврей Оскар Баум мальчиком ходил в немецкую школу. Обычно после занятий по дороге домой происходили драки между немецкими и чешскими школьниками. Однажды во время подобной потасовки Оскар Баум получил такой удар палом по глазам, что у него отслоилась сетчатка, и он ослеп. И Кафка добавил с грустной улыбкой: «Еврей Оскар Баум потерял зрение как немец, каковым он, в сущности, никогда не был и каковым его никогда не считали. Может быть, Оскар – печальный символ так называемых немецких евреев в Праге» (цит. по: [3, с. 27]).

Не случайно немецкий исследователь Гюнтер Андерс писал о Кафке в книге «Кафка – Pro и Contra»: «Как еврей – он не был своим в христианском мире. Как равнодушный к иудаизму еврей – он не был своим среди евреев. Как человек, говорящий по-немецки, он не был своим среди чехов. Как говорящий по-немецки еврей, он не был своим среди немцев. Как богемец, он не был вполне австрийцем. Как служащий по страхованию рабочих, он не вполне относился к буржуазии. Как бюргерский сын – не целиком к рабочим. Но и на службе он не был весь, ибо чувствовал себя писателем. Но и писателем он не был, ибо отдавал все свои силы семье. Но “я живу в своей семье более чужим, чем самый чужой”» (цит. по: [3, с. 29]). Здесь тонко показано, как отчуждение в частной жизни позволяет высветить тотальный процесс отчуждения в творчестве. Не совсем верна лишь мысль о равнодушии Кафки к иудаизму и еврейской культуре. Нет, он довольно хорошо знал еврейскую религию и культуру в целом, изучал идиш и иврит, но при этом самое сокровенное, добытое глубинным внутренним опытом мог выразить только на немецком языке.

Чуждый всему и всем, великий «маргинал», он сумел как никто выразить трагизм человеческого бытия, предугадать трагический опыт XX века, стать великим *немецким* писателем.

В еще большей степени тайна слова, которое, будучи внешне чужим, воспринятым извне, становится тем не менее своим и служит выражению интимнейшего опыта и болевого «нерва» современности, выявляется в немецкой поэзии после Второй мировой войны. Это касается прежде всего еще одного немецкоязычного «острова» – в городе Черновицы (Черновцы), в Буковине, которая предстает как сплошной культурный «фронтир», ибо исторически земли Буковины входили в состав Польши, Украины, России, Австрии (округ Галиция), Румынии. Думается, именно в силу «фронтира» здесь родились самые яркие и необычные немецкие поэты XX века – Роза Ауслендер и Пауль Целан.

Ныне немецкие литературоведы полагают, что именно эти поэты, как и близкая им по духу, безусловно влиявшая на них и также оказавшаяся в положении маргинала Нелли Закс, во многом обновили поэтическое мышление и сам немецкий язык, раскрыли его новые возможности. Так, Р. Шнелль в своей «Истории немецкоязычной литературы с 1945 года», вышедшей в Штутгарте в 1993 г., пишет о П. Целане и Р. Ауслендер: «Они внесли в развитие немецкого языка XX века вклад, не сравнимый ни с чем. Трагедия и исторический парадокс заключаются в том, что они, родившиеся далеко за пределами Германии, пережившие ужасы войны, чудом спасшиеся, стали элитой немецкой культуры, творцами европейского гуманизма» [4, S. 23]. Действительно, величайшим парадоксом является то, что эти «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии выразили с наибольшей полнотой суть немецкого слова, став в один ряд с Гёте, Гёльдерлином, Гейне, Гофмансталем, Рильке.

Специфика модели мира, предстающей в лирике Р. Ауслендер, и своеобразие ее поэтического языка обусловлены самим местом рождения поэтессы и формирования ее личности: это Черновицы (в советской «редакции» – *Черновцы*) – исторический центр Буковины, где волею судеб переплелись различные культуры и языки («городом о четырех языках» именовала Черновицы сама поэтесса). Этот же необычный город сформировал и П. Целана. В одной из автобиографических заметок Р. Ауслендер, отвечая на собственный вопрос: «Почему я пишу?», написала: «Возможно, потому, что я пришла в этот мир в Черновицах, потому, что в Черновицах этот мир пришел ко мне. Это была особая местность, особые сказки и мифы, которые носились в воздухе и которые мы вдыхали с воздухом. Четырехязычные Черновицы были музыкальным городом, городом, приютившим многочисленных художников, поэтов, любителей искусства, литературы и философии» (цит. по: [5]).

Этот город навсегда стал для поэтессы городом детства, всегда безмятежно-счастливого для ребенка, даже если объективно оно было не очень счастливым, городом красоты, гармонии, мудрого общения культур – и городом-символом гибели гармонии и культуры.

В Черновицах, 11 мая 1901 г., в еврейской семье Шерцеров, родилась дочь Розалия, которой волею судеб суждено было из Розалии Шерцер превратиться в немецкую поэтессу Розу Ауслендер. Однако сам принятый ею псевдоним – *Auslaender* (точнее, фамилия ее мужа, которую она приняла как особо осмысленный поэтический псевдоним), который можно перевести как «чужестранец», «иностранец», вполне подтверждает, что она ощущала себя чужестранкой везде, даже в родных Черновицах, и что подлинную родину она обрела лишь в поэтическом слове. Неслучайно в одном из своих стихотворений она напишет: «Mein Vaterland ist tot // sie haben es begraben im Feuer // Ich lebe in meinem Mutterland // Wort» [6, S. 33] («Мое отечество умерло // они погребли его в огне // я живу на моей родине // в слове»). Это слово оказалось для нее немецким, ибо выросла она в достаточно ассимилированной семье, но, безусловно, остро ощущавшей свое еврейство. И «страна отцов» – не о далекой ли это и утраченной родине евреев? И «материнская страна» – не о Буковине ли, которая также окажется утраченной и которая изначально не вполне была родиной? Таковой действительно станет для Розы Ауслендер только поэзия, подлинным отечеством – слово, и главный парадокс – чужое слово, которое она сделает своим.

В Буковине, центром которой были Черновицы, на территории между Восточными Карпатами и Верхним Днестром, евреи поселились еще в XIV веке и поддерживали тесные контакты с евреями Польши и Литвы. Тогда Буковина была частью Молдавского княжества, находившегося под властью Османской империи. В 1656 г. местные евреи сильно пострадали от вторжения из Украины казаков Богдана Хмельницкого. В 1775 г. Буковина вошла в состав Австрийской империи, точнее – в состав округа Галиция. В результате, с одной стороны, началась борьба за «освобождение» Буковины от «засилья» евреев, их изгнание из Черновиц, с другой – онемечивание евреев, введение обязательного обучения на немецком языке. Так немецкий язык постепенно стал родным для многих образованных евреев Буковины, вытесняя идиш. В 1867 г. Австрия была преобразована в двуединую монархию – Австро-Венгрию. В связи с этим были отменены все антиеврейские ограничения, евреи получили полные гражданские права. Австрийские власти положительно смотрели на возвращение евреев в Черновицы, видя в них, особенно в немецкоязычной интеллигенции, проводников влияния немецкой и австрийской культур. В Черновицах действительно царил атмосфера известной толерантности и сотрудничества, что привлекало в город евреев, в том числе и деятелей культуры. Терпимость проявлялась и в области религиозной. Так, известно, что

православный митрополит Буковины и Далмации д-р В. фон Рент, узнав в 1914 г. о погромах и убийствах евреев, чинимых наступавшими русскими войсками, спрятал в своей резиденции 63 Свитка Торы из реформистской синагоги – Темпля (Храма), открытого в Черновицах в 1877 г. Митрополит возвратил евреям Свитки в 1918 г., после окончания войны, когда Буковина вошла в состав Румынии.

Таким образом, несколько идиллическое восприятие Черновиц в поэзии Р. Ауслендер как «мирного» города, в котором «четыре языка понимают друг друга», имеет под собой определенные основания (четыре языка – немецкий, румынский, украинский, идиш). Из четырех языков поэтесса не случайно берет как язык творчества немецкий (точнее, как она полагала, сам этот язык выбрал ее). Немецкий литературовед Юрген Зерке отмечает: «Это был родной язык большей части населения Черновиц. Третья часть этого населения была еврейской» [7, S. 140].

Черновицы действительно был городом культуры, городом, в котором осуществлялся диалог культур, в котором «на фронтире» создавалась особая культурная атмосфера, давшая миру яркие таланты. Однако самыми яркими именами, прославившими Черновицы, стали имена П. Целана и Р. Ауслендер. Немецкий исследователь К. Шлегель пишет о Черновицах: «Город имеет литературную экзистенцию в интерпретациях и биографиях Пауля Целана и Розы Ауслендер, поэтов, там родившихся и выросших... Это была “маленькая Австро-Венгрия”... В этом городе был велик, говоря словами Шопенгауэра, интерес к размышлениям, а не к размышлениям над интересами. Здесь были: последователи Шопенгауэра, ницшеанцы, марксисты, фрейдисты, спинозисты; они увлекались Гёльдерлином, Рильке, Стефаном Георге, Траклем, Эльзой Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфридом Бенном, Бертольдом Брехтом... Их увлекали классические и современные сочинения на иностранных языках, особенно – французская, русская, английская и американская литературы... Исчезнувший город, исчезнувший мир» [8, с. 74]. Таким – исчезнувшим, реальным и в то же время призрачным, в определении Р. Ауслендер – «городом мечтателей и почитателей» («eine Stadt von Schwaermern und Anhaengern») – этот необычный город предстанет в ее поэзии, предстанет как воплощение самого диалога культур, «четырёхязыко побратавшихся песен» («viersprachig verbruederte Lieder»).

Многомерность поэзии Р. Ауслендер, предельная выразительность ее слова во многом обусловлены принадлежностью поэтессы к различным, но взаимодействовавшим культурным и языковым мирам (моделью этого культурного фронта для нее навсегда стали родные Черновицы). Поэтический мир Р. Ауслендер, будучи универсальным по выраженным в нем гуманистическим ценностям, не открывается исследователю и читателю (даже на уровне простых смыслов, топики, тем более – символики) без знания принадлежности поэтессы еврейской культуре, вне контекста этой культуры и четырехтысячелетней судьбы еврейского народа. Крайне важно также знание еврейской мистики – Каббалы и базирующейся на ней мистики хасидизма. Но крайне важна и великая традиция немецкой поэзии – прежде всего традиция Ф. Гёльдерлина, его поздних гимнов. Зрелая лирика Р. Ауслендер представляет собой, как и поэзия Гёльдерлина (особенно его поздние гимны), свободный поток ассоциаций, а потому взломан конвенциональный синтаксис, текст насыщен «крамольными» свернутыми конструкциями, допускающими пропуски глагольных связей, артиклей, предлогов, обильно включающими словотворчество. Начало подобной манере положил еще Ф. Клопшток, но именно у Гёльдерлина она доведена до совершенства, а вслед за ним – у Тракля, Целана, Ауслендер, Иоганнеса Бобровского, под пером которых возникает ландшафт духа, исторической памяти, самой культуры, в который вписаны судьбы отдельных людей и целых народов. У Р. Ауслендер это в наибольшей степени ландшафт внутреннего «я», вбирающего в себя ландшафт скитаний и судьбы еврейского народа и ландшафт мировой судьбы. В то же время это предельно конкретный и очень пластичный ландшафт Буковины, и в этой пластичности Р. Ауслендер особенно близка Гёльдерлину, а ей, равно как и Гёльдерлину, близок Бобровский с его ландшафтом Сарматии, с его попыткой сохранить голоса ушедших – уничтоженных некогда тевтонцами пруссов, уничтожавшихся нацистами евреев и цыган.

Нечто типологически и даже генетически сходное (генетически – ибо вызвано к жизни тем же ландшафтом Буковины и сходной судьбой) мы видим в сложно-метафорической, глубоко-ассоциативной поэзии Пауля Целана (1920–1970) – Пауля Анчеля, которого судьба свела с Р. Ауслендер в подвале черновицкой ткацкой фабрики, где они скрывались от нацистов и искали спасения – в стихах великих немецких поэтов и своих собственных. Каждое стихотворение П. Целана, порой совершенно непонятное при первом прочтении, кажущееся рассыпанной цепью алогичных или герметичных, зашифрованных образов, обладает четкой внутренней предопределенностью, четкой связью с действительностью – материальной и духовной, с исторической памятью, с памятью культуры, с личной судьбой. Не случайно поэт писал (в открытом письме школьникам Старой гимназии в Бремене в июле 1958 г. – в ответ на письмо к нему классного руководителя 10-Б класса после обсуждения в классе стихотворения Целана «Той синева...»): «Я – как и Вы – полагаю, что стихотворения поддаются интерпретации, а потому ни в коей мере не верю, что “мы должны руководствоваться только тем чувством, которое охватывает нас при их прочтении”. Стихотворения имеют некий смысл – смысл, который определенно нельзя уловить посредством простого

“прочтения”. Я не считаю стихотворения и “попыткой беспорядочно разбросать, перемешав их друг с другом, различные образы” – стихотворения, ограничивающиеся такого рода попыткой, вообще не стихотворения. Стихотворения – это скорее попытка вступить в противостояние с действительностью, попытка присвоить действительность, сделать ее зримой. То есть действительность вовсе не является для стихотворения чем-то уже установившимся, изначально данным, но – чем-то таким, что стоит под вопросом, должно быть поставлено под вопрос. В стихотворении действительность впервые с в е р ш а е т с я, преподносит себя» [9, с. 7]. Поэт обращается к читателям с риторическим вопросом: «Неужели это такое уж непомерное требование, хотеть – будучи автором – чтобы читатель со-мыслил вместе со стихотворением?» [9, с. 8].

Но чтобы читатель «со-мыслил» вместе с поэтом, он должен, помимо улавливания тончайших аллюзий на тексты немецкой, еврейской, европейской культур, просто элементарно знать, какой природный и культурный ландшафт сформировал поэта, что происходило в Буковине, в Черновицах, на Украине в годы Второй мировой войны и в годы Хмельниччины в XVII веке, и в годы гайдамацкой резни в XVIII веке. Нужно знать, что родители Целана – Лео и Фридерика Анчели – были в июне 1942 г. депортированы в лагерь за Днестром, т. е. на Украину, и там уничтожены, а сам он чудом избежал гибели. Нужно знать, что он, девятнадцатилетний, открыл в себе непреложную страсть писательства в подвале черновицкой ткацкой фабрики, а затем – в трудовом румынском лагере, что личная и национальная трагедия наложила неизгладимую печать на его творчество. Нужно знать, что через все его творчество проходят темы, связанные с судьбой еврейского народа и Холокостом, что для него крайне важны библейские мотивы и мистика Каббалы, символика миндаля, «прорастающая» сквозь древнейшие слои Пятикнижия и одновременно связанная с Осипом Мандельштамом (его фамилия означает по-немецки и на языке немецких евреев «ствол миндального дерева», т. е. миндальный посох первосвященника Аарона), с влюбленностью в русскую поэзию Серебряного века. Не случайно и знаменитый сборник «Die Niemandrose» («Никому-Роза», 1964) посвящен «Памяти Осипа Мандельштама». А еще ранее, в 1961 г., Целан в письме критику Владимиру Маркову писал: «...для меня Мандельштам означает встречу, которая редко бывает в жизни. Это братство, явленное мне из дальнего далека» [9, с. 299]. Интересно, что к концу жизни Целан все больше ощущал свою связь с Восточной Европой, с русской литературой и даже подписывал письма друзьям следующим образом: «Русский поэт в изгнании Павел Львович Целан». Кроме того, он знал и переводил многих русских и французских поэтов, прекрасно писал по-французски, стал Полем Целаном, доцентом Сорбонны, но создавать по-настоящему великую поэзию мог только на родном, материнском, языке – немецком.

Пример особого духовного ландшафта в ранней поэзии Пауля Целана – стихотворение «Schwarze Flocken» («Черные хлопья») из его первого сборника «Der Sand aus den Urnen» («Песок из урн», 1948):

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond
ist es schon oder zwei, das der Herbst unter moenischer Kutte
Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden:

„Denk, dass es wintert auch hier, zum tausendmal nun
im Land, wo der breiteste Strom fließt:
Jaakobs himmlisches Blut, benedeiet von Aexten...
O Eis von unirdisches Roete – es watet ihr Hetman mit allem
Tross in die finsternen Sonnen... Kind, ach ein Tuch,
mich zu huellen darein, wenn es blinket von Helmen,
wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig staeubt das Gebein
deines Vaters, unter der Hufen zerknirscht
das Lied von der Zeder...
Ein Tuch, ein Tuechlein nur schmal, dass ich wahre
nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite
die Enge der Welt, die nie gruengt, mein Kind, deinem Kinde!“

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich:
sucht ich mein Herz, dass es weine, fand ich den Hauch,
ach des Sommers,
war er wie du.
Kam mir die Traene. Webt ich das Tuechlein. [9, с. 10]

Выпал снег, сумрачно. Месяц уже
или два, как осень под монашеской рясой
мне тое принесла весть, листок с украинских склонов:

«Представь себе, что и здесь наступает зима, ныне в тысячный раз,

в краю, где течет широчайший поток:
 Иакова небесная кровь, благословенная топорами...
 О лед неземной красноты – гетман их с казаками
 бродит в меркнувших солнцах... Дитя, ах платок,
 чтоб закутаться мне, когда шлемы блистают,
 когда эта глыба розовая трещит, когда снежною пылью
 рассыпается скелет
 твоего отца, растоптана копытами
 песнь о кедрах...
 Платок, платочек вот только узкий, чтобы сберечь
 теперь, когда ты учишься плакать, тесноту мира
 рядом со мной, который никогда не зазеленеет, дитя мое,
 для твоего ребенка!»

Осень кровью текла с меня, мама, снег жег меня:
 искал я сердце свое, чтобы им плакать, находил я дыхание,
 ах, того лета.
 Было оно, как ты.
 Пришла слеза. Ткал я платочек.
 (Перевод Марка Белорусца) [9, с. 11]

Стихотворение написано зимой 1944 г., когда П. Целан получил достоверные известия о гибели в концлагере своих родителей. До этого, осенью 1942 г., Пауль получил письмо от матери с сообщением, что отец умер от тифа, а позже, зимой, узнал от своего бежавшего из лагеря родственника о гибели матери, застреленной выстрелом в затылок. Гибель родителей видится через призму многовековой истории – сквозь боль и ужасы еврейских погромов на Украине и в Буковине во время восстания Богдана Хмельницкого, еврейской резни во время восстания гайдамаков в XVIII веке. «Небесная кровь» праотца еврейского народа Иакова – как Небесная лестница, которую он увидел в пророческом сне, связует прошлое и настоящее, земное и небесное. «Песнь о кедрах», растоптанная копытами, – символ всей еврейской культуры, ее библейских корней, дающих ей силы жить на краю гибели, вопреки ей. И одновременно – это память об отце, влюбленном в Писание, очень религиозном человеке, по настоянию которого Пауль Целан дома изучал иврит, а затем, в 1927–1930 гг. учился в религиозной еврейской школе «Сафа-иврия» («Еврейский язык»). Черные хлопья пожаров прошлого сливаются с черными хлопьями, вылетевшими из труб крематориев.

Писать на языке убийц твоих родителей, убитых только за то, что они были евреями, – невероятно трудно. Но Пауль Целан писал, ведь это был язык, который его мать считала родным. Она страстно любила немецкую поэзию и передала эту страсть своему сыну. Он писал и в то же время бесконечно трансформировал этот язык, открывая в нем новые и новые глубины, новые возможности выразительности.

Буквально в каждом стихотворении Целана ведут диалог, проникают друг в друга начала библейское, каббалистическое, и христианское, немецкое, особенно гёльдерлиновское. Ведь чтобы понять, например, его «Tenebrae» из сборника «Sprachgitter» («Решетка языка», 1959), нужно знать не только то, что *Tenebrae* (лат. «тьма»), аллюзивно связанная с сообщением евангелиста Матфея о распятии Иисуса («От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» – *Матф 27:45*), не только то, что в связи с этим *Tenebrae* – название католической литургии в чистый четверг, страстную субботу и страстную пятницу перед Пасхой, во время которой читают Плач Иеремии и гасят свечи, но и то, что в еврейской традиции Книгу Плача (Плач Иеремии) читают в скорбный день Девятого Ава, когда евреи оплакивают гибель своей главной святыни – Первого и Второго Храмов в Иерусалиме. Необходимо помнить также Псалом 33-й – «Близок Господь к сокрушенным сердцам...» (*Пс 33:19*) – и не упустить то, что стихотворение открывается аллюзией на «Патмос» Гёльдерлина, в котором сказано: «Nah ist, // Und schwer zu fassen der Gott» [10, S. 176]. У Целана: «Nah sind wir Herr, // nahe und greifbar» [9, с. 82] («Близко мы, Господи, // и ощутимо»). Чем более близок Бог, тем Он непостижимее, тем невозможнее Его ощутить. Но еще более непостижимо восхождение в страданиях человека к Богу. Жертвы в крови невинной восходят к Богу – Его народ, в страдании вновь открывающий Бога и уповающий лишь на Него, повторяющий путь Христа. Где же Бог? Он разрешил пролиться их крови. Возможно, теперь Он должен молиться и просить о прощении.

Мы близко, Господи,
 Близко – рукой подать.

Подались уж, Господи,
 впились друг в друга, словно
 тело у всех нас одно,

твое тело, Господи.

Молись, Господи,
молись нам,
мы близко.

Клонимые ветром шли мы,
шли наклониться
над копытцем, над котловиной.

На водопой шли мы, Господи.

То кровь была, кровь,
что ты пролил, Господи.

Она блестела.

Она взметнула образ твой пред глазами, Господи.
Раскрыты и пусты так глаза и уста, Господи.
Мы пили, Господи.
Ту кровь и образ, что был в крови, Господи.

Молись, Господи.
Мы близко.

(Перевод Марка Белорусца) [9, с. 83]

Но стихотворение полно не только сложных образов-метафор, но и конкретного, отчетливо-страшного видения гибели людей – «*ineinander verkralt*» («друг в друга вцепившись»). Фред Лёнкер, автор статьи об этом стихотворении в книге «Комментарий к “Решетке языка” Пауля Целана» (*Kommentar zu Paul Celans “Sprachgitter” / hrsg. von J. Lehman. Heidelberg, 2005*), полагает, что на возникновение этого образа повлияло описание гибели людей в газовой камере из книги Геральда Райтлингера «Окончательное решение. Попытка Гитлера уничтожить евреев Европы» (Берлин, 1956): «Потом они почувствовали газ и в дикой панике устремились к гигантской металлической двери с маленьким окошком, перед которой и образовали одну-единственную, синюшную, липкую, запачканную кровью пирамиду, даже в смерти оставаясь судорожно вцепившимися друг в друга (*ineinander verkralt und verkrampft*)» (цит. по: [9, с. 294]). Ряд мистический перетекает в конкретный, и наоборот. Земное становится горним. В принадлежавшем ему томе из собрания сочинений Р. Беер-Гофмана с пьесой «Сон Иакова» Целан рядом с репликой Иакова, обращенной к Богу: «Но связаны друг с другом, навечно – *Ты и я!*», – приписал на полях: «Вцеплены друг в друга!» (цит. по: [9, с. 294]).

Нелли Закс сравнила сборник Целана «Решетка языка» с главной книгой Каббалы – «Книгой Сияния» (*Сэфер га-Зоѓар*), и из Стокгольма написала ему 3 сентября 1959 г.: «Дорогой Пауль Целан, Ваша «Книга Сияния», Ваш «Зогар», уже у меня. Я в ней живу. Эти хрустальные буквы-ангелы – духовно-прозрачные – в которых именно сейчас – в данный момент – совершается акт творения... А я снаружи, я преклоняю колени на пороге, покрытом прахом и омытом слезами, – но через щели приходит это ко мне, через дверь, которая ведет в сокровенное, к тайне окутывания покровами, первому акту творения. Который совершился тогда, когда Бог отправился в изгнание (*цимцум*), чтобы из своего Внутреннего создать мир. Так пусть же каждый Ваш вздох и впредь будет благословен, чтобы Вы вместе с воздухом вбирали в себя духовный облик мира» [9, с. 534 – 535].

И она же, получив от Целана горькое письмо, где он пишет о нарастании антисемитизма в Западной Европе и клеветы, направленной лично против него, написала (28 октября 1959): «Пауль Целан, дорогой мой Пауль Целан – благословенный Бахом и Гёльдерлином – благословенный хасидами. Ваше письмо поразило меня в самое сердце. ...Ваше письмо – оно пронзило меня, просверкнув насквозь, как молния... И тогда надежда, в которую я годами вкладывала свои душевные силы, разлетелась вдребезги – я даже заболела, настолько это меня ранило. Дорогой Пауль Целан, мы с Вами и впредь должны, несмотря на разделяющее нас расстояние, говорить друг другу правду. Между Парижем и Стокгольмом протянут меридиан боли и утешения» [9, с. 535 – 536].

Поддерживая Нелли Закс, Целан посылает ей сборник своих переводов из Есенина: «Много лет назад, сперва как гимназист, позже как студент в Черновцах, я очень увлекся этими стихами; здесь, на Западе, они снова пришли ко мне – восточные, родные» (6 октября 1961 г.) [9, с. 546].

Память о страшных событиях и не очень благосклонная к ним реальность одинаково сводили их с ума, доводили до психиатрической больницы, Целана – до попыток самоубийства. Они поддерживали друг друга письмами: «Пауль, от всей души спасибо, что помнишь обо мне. Пусть же еще раз сквозь воз-

дух, из Сокровенного, придет Золото. Для нас обоих так долго было черно, я это чувствовала вместе с тобой, через все земли. А этот Марк, он тоже с нами (речь идет об открытке с репродукцией картины Марка Шагала «Торговец скотом», 1912. – Г. С.). Умеет видеть насквозь!» (13.12.1967) [9, с. 623].

В последний раз Пауль Целан, «благословенный Гёльдерлином», был в Германии 19–31 марта 1970 г., на праздновании двухсотой годовщины со дня рождения Гёльдерлина: его пригласили выступить с чтением стихов в Штутгарте. 19 апреля он покончил с собой, бросившись в Сену с моста Мирабо. Последняя запись в дневнике карандашом, подчеркнутая чернилами, помечена 19 апреля: «Отбытие. Пауль –». Тело было обнаружено 1 мая, опознано – 4 мая. В день похорон Пауля Целана, 12 мая, в Стокгольме скончалась Нелли Закс.

Когда-то П. Целан написал:

С именем, впитавшим
каждое изгнание.
С именем и семенем,
– именем, окропленным
во всех
чашах, что полнятся твоею
царскою кровью, человек – во всех
чашах-чашечках той большой
розы гетто, откуда
ты глядишь на нас, бессмертный от стольких
смертельных смертей на утренних дорогах.

(И мы пеля Варшавянку,
шелушимся губами – Петрарку,
в уши тундры – Петрарку.)

И встает Земля, наша,
эта.
И мы не шлем
никого из наших вниз,
к тебе,
Вавилон.
(Перевод Марка Белорусца) [9, с. 167 – 169]

«Никого из наших» – вероятно, поэтов, ведь «в сем христианнейшем из миров поэты – жида» (эти слова из «Поэмы Конца» Марины Цветаевой, слегка видоизмененные, – «Все поэты – жида» – Целан по-русски поставит эпиграфом к стихотворению «Und mit dem Buch aus Tarussa» – «И с книгой из Тарусы» – из сборника «Никому-Роза»).

Пауля Целана называют последним великим поэтом XX века. По словам Алена Бадью, его стихами заканчивается «век поэтов». Кому принадлежит Целан, еврей, родившийся в Черновицах, живший там в то время, когда Буковина принадлежала Румынии, а затем, на короткое время, Советскому Союзу, проживший вторую половину жизни во Франции, влюбленный в немецкую, русскую и французскую поэзию? Понятно, что он имел и имеет отношение к разным культурам, что он человек европейской культуры. Размышляя о его поэзии, Татьяна Баскакова говорит: «...в какой-то мере я себя чувствую человеком европейской культуры, и для меня Целан – одно из ее воплощений. Он очень тесно связан с Буковиной, где родился, и с Парижем, и с Германией, и он для меня – не какой-то абстрактный европеец, а человек, который действительно вообрал в себя, объединил в себе культуру разных частей Европы» [11, с. 715]. Ей отвечает М. Белорусец: «Ты же знаешь, Целан впитал не только культуру тех ареалов, которые ты упомянула, но он точно так же связан и с Мандельштамом, и с Блоком, с Есениным, которых переводил, с Пастернаком, которого много читал, – не с ними только, а если прибегнуть к образу Пастернака, с их миром, “в слове явленном”. Но – связь эта осуществляется в слове Целана, где все оказывается взаимопереплетенным, где Ока – рядом с Сенной, в снегу на карпатских склонах таятся кристаллы памяти, а Богемия – подле моря. Именно этот, его мир, где все граничит между собой, примыкает одно к другому и соотносится, мне очень близок» [11, с. 715].

С этими словами невозможно не согласиться. Однако прежде всего П. Целан – великий немецкий поэт. Почему же он должен попасть в историю австрийской литературы, а Р. Ауслендер – в историю немецкой? Не в одном ли подвале черновицкой ткацкой фабрики они читали друг другу Гёльдерлина, Тракля и свои собственные стихи? Их творчество стало воплощенным диалогом культур, и они, «маргиналь» и «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии, взглянув на немецкое слово «отстраненно» (или «остраненно»), пропустили его сквозь свое сердце так, что оно открылось новыми гранями. Ими двигало

одно желание: не дать слову омертветь, возродить его к жизни, поверить в его действенность – в предназначение поэта, конституирующего бытие посредством слова (как известно, М. Хайдеггер определил так сущность поэзии Гёльдерлина – «поэта самой поэзии»). П. Целан написал: «Ein Wort – du weisst: // eine Leiche. // Lass uns sie wachsen, // lass uns sie kaemmen, // lass uns ihr Aug // himmelwaerts wenden» [9, с. 64] («Слово, знаешь, // оно – мертвец. // Давай его обмоем, // давай причешем, // давай обратим // глаза его к небу»; перевод М. Белорусца [9, с. 65]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайс, Р. Современный еврейский литературный канон: Путешествие по странам и языкам / Р. Вайс; пер. с англ. Н. Рохлиной, под ред. З. Копельман. – М.; Иерусалим, 2008.
2. Карельский, А.В. Австрийский лиро-мифологический эпос / А.В. Карельский // Зарубежная литература XX века: учебник / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996. – С. 249 – 277.
3. Затонский, Д. Австрийская литература в XX столетии / Д. Затонский. – М., 1985.
4. Schnell, R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – Stuttgart, 1993.
5. Hainz, M. Rose Auslaender / M. Hainz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.de.geocities.com/martinhainz/Rose_Auslaender.
6. Auslaender, R. Ich spiele noch: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1987.
7. Serke, J. Rose Auslaender: Ein Portraet / J. Serke // Im Atemhaus wohnen: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1992.
8. Шлегель, К. Прогулки в Ялте и другие: пер. с нем. / К. Шлегель. – М., 2000.
9. Целан, П. Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008.
10. Hoelderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt. – Bd. 1. – Frankfurt a. M., 1969.
11. Баскакова, Т. После книги / Т. Баскакова, М. Белорусец // Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008. – С. 707 – 725.

Н.А. Рымарчук (Минск, БГУ)

ПОВЕСТЬ К. ВОЛЬФ О ЧЕРНОБЫЛЬСКОЙ ТРАГЕДИИ: ОСОБЕННОСТИ И СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ ХРОНОТОПА

В наш век, век обретений и потерь,
крайне трудно определить – кто ты есть,
где живешь и когда, в каком времени.

Эдуард Геворкя

Дзеліць мяне прастора, з'ядноўвае час.
Алесь Разанаў

Время и пространство являются, как известно, основными параметрами бытия мира и человека. Каждая культура по-своему осознаёт и трактует эти, по своей сути, универсальные понятия и способствует формированию у отдельных народов вполне конкретной картины мира. Таким образом, в сознании каждого формируется своеобразная координатная плоскость, определяющая, в свою очередь, поведенческую модель индивидуумов конкретного социума. Одновременно каждая отдельно взятая личность ощущает себя и свою жизнь сплетенными незримыми нитями существования с настоящим, прошлым и будущим, а свое пребывание «здесь» – с происходящим «там».

Временные и пространственные реалии, запечатлеваемые в литературе, представляют собой специфическое единство, которое, вслед за М.М. Бахтиным, ученые называют хронотопом (от др.-гр. *chronos* – время и *topos* – место, пространство, в дословном переводе – «время-пространство»). «Хронотоп, – утверждал М. Бахтин, – определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [1]. Хотя собственно художественно-смысловые моменты не поддаются одним только пространственно-временным определениям, уяснение их смысла обязательно происходит через систему хронотопа.

Повесть известной немецкой писательницы Кристины Вольф (Christa Wolf, 1929–2011) «Авария. Хроника одного дня» (Störfall. Nachrichten eines Tages, 1987) – одно из первых западноевропейских произведений о Чернобыле. Формально оно повествует об одном дне из жизни некоей немецкой писательницы, внезапно узнавшей о взрыве на атомном реакторе, расположенном «где-то» на территории СССР. Однако объективно содержание произведения несводимо лишь к этому трагическому событию. В процессе его

осмысления главной героиней затрагиваются многочисленные темы, философские вопросы, безусловно, так или иначе сопряженные с трагедией в Чернобыле и, одновременно, наполняющие ее новыми смыслами; чтобы постичь их, необходимо, в числе других факторов, обратиться и к хронотопу повести.

В работе «Уроки чтения и письма» («Lesen und Schreiben», 1971) К. Вольф много размышляет о том, какими должны быть художественное пространство и время, об их роли и значении в произведении. При этом писательница подметила характерную для мироощущения современного человека относительность времени: «...и на какой-то срок он (человек. – *Н. П.*) делает вывод, что мгновение может растянуться чуть ли не до бесконечности и что оно чревато огромным количеством многослойных возможностей переживания, тогда когда пять минут продолжают оставаться все теми же скромными пятью минутами» [2]. Что же касается художественного пространства, то его автор рассматривает как нечто большее, чем отражение реального физического пространства: «Литература и действительность находятся не в тех отношениях, в которых находятся зеркало и то, что в нем отражается. Они сливаются воедино в сознании автора» [2]. Писатель у К. Вольф выступает свободным творцом реальности художественного целого. Экспериментируя с пространственно-временными координатами, он получает возможность расширить идейное наполнение своих творений.

Анализируя творчество К. Вольф, нетрудно заметить, что в большинстве ее произведений умело соединяются разные временные планы. Достаточно ярко эта особенность проявилась в «Московской новелле» (1961), «Расколотом небе» (1963), «Размышлениях о Кристе Т.» (1968), «Примере одного детства» (1976) и др. Разговор о категории времени в «Аварии» следует начать с очевидного: в произведении речь идет, по сути, об одном дне. В одном из интервью сама писательница отмечает: «Я обратила внимание, что в своих текстах – от ранних, например, от «Июньского полдня», до самых последних – с удовольствием прослеживаю структуру какого-нибудь дня. Каждый день – это отдельная история» [3]. В повести «Авария» благодаря сознательному ограничению описываемого временного пласта рамками одного дня автор получает возможность разложить на крупинки сознание отдельной личности, узнавшей о катастрофе в Чернобыле, личности, которой за промежуток времени длиной в один день довелось переосмыслить всю мировую историю: «Один день. Один день как тысяча лет. Тысяча лет как один день. Откуда знали это древние? Мельчайшие частицы материи, выпущенные на свободу, заставляют нас бережнее обходиться с мельчайшими частицами времени» [4].

Взаимодействием временных планов в «Аварии» К. Вольф, обратив особое внимание на использование различных грамматических времен в ткани новеллы, занимался немецкий литературовед и писатель Юрген Некам, в частности, он писал: «Уже в самом начале книги наблюдается «неразбериха» в употреблении времен: с одной стороны – Презенс, с другой – нетипичный и редко употребляемый Футур II» [5]. Далее он приводит цитату из текста повести: «Eines Tages über den ich in der Gegenwartsform nicht schreiben kann, werden die Kirschbäume aufgeblüht gewesen sein» [6] («В тот день, о котором я не могу писать в настоящем времени, все вишни уже расцвели» [4]), сопровождая ее замечанием о том, что «подобная смесь временных форм буквально пронизывает все произведение. Помимо таких времен, как Перфект, Презенс и Футур II, встречается употребление Конъюнктива I» [5]. Литературовед делает вывод: «С помощью Презенс (Настоящего времени) подчеркивается актуальность описываемого, замена Имперфекта (Прошедшего времени) Перфектом в качестве времени для «рассказывания» приближает стиль повествования к разговорному; Футур II (Будущее завершенное) показывает связь прошлого и будущего, выражая невозможность существования одного без другого. В Конъюнктиве (сослагательном наклонении) писательница говорит о том, что сегодня все возможно, даже утопическое. Утопическое, которое в середине 80-х стало негативно утопическим» [5].

Добавим, что Настоящее время (Презенс) употребляется в основном там, где главная героиня обращается к своему брату, в ее воображаемых беседах с ним. Это общение в Настоящем времени, на наш взгляд, позволяет читателю почувствовать значимость такого феномена, как сопричастность. Писательница размышляет над тем, что в данный момент жизнь ее брата уже не принадлежит ему, она в руках врачей, которые его оперируют. В процессе чтения повести становится понятно, что брат писательницы связан с атомной энергетикой, он – ученый-физик и, видимо, совсем недавно от его работы зависели судьбы других людей, может, даже тех же врачей. Таким образом, Настоящее время показывает читателю, насколько тесен мир, в котором отдельный человек, так или иначе, связан с окружающими. Постоянно сменяющиеся друг друга научно-технические открытия внедряются в сферу деятельности почти каждого, будь то врач или инженер. Люди пользуются услугами друг друга и, значит, в определенной степени доверяют кому-то свою жизнь. В одном из эпизодов главная героиня думает о хирургах, оперирующих мозг ее брата: «Признаю, меня несколько беспокоит тот факт, что эти люди, как и все специалисты, не могут преисполниться вместе с нами, дилетантами, священным ужасом перед безднами их профессии; что они, стало быть, обладая неизбежным профессиональным опытом, потеряли присущее тебе и мне благоговение перед вмешательством в ту сферу, в которой определяется, какие мы – такие или эдакие; узнаем ли мы себя после хирургического вмешательства» [4]. Писательница показывает огромную ответственность,

которую несут представители любых современных профессий как перед отдельным человеком, так и перед обществом в целом, ответственность, о которой тем более нельзя забывать, когда речь идет о сфере атомной энергетики.

Как упоминалось выше, Ю. Некам обращает внимание на присутствие в повести разговорного стиля, который создается за счет употребления Перфекта. Это можно оценить как стремление К. Вольф приблизить свое произведение к читателю, вступить с ним в диалог. В целом повесть является сложной для восприятия, так как ее содержание отражает многогранность мышления главной героини, проявляющуюся через соотношения эмоционально-чувственного, наглядно-образного, формально-логического и интуитивного. Чтение и понимание этого произведения значительно облегчаются не только благодаря частому употреблению Перфекта, но и за счет физического перемещения главной героини в пространстве дома, сада, деревни, то есть – непосредственного ее соприкосновения с предметами и объектами окружающей действительности, обстановкой, знакомой каждому читателю, сферой, которая имеет место не только в сознании писательницы, но и в реальной жизни всякого человека.

Ю. Некам в своем исследовании предлагает схему различных пространственно-временных планов в повести «Авария», основываясь на наличии трех поколений в этом произведении. Эта схема выглядит так:

пожилой мужчина и женщина (его племянница) – прошлое,
рассказчица – настоящее,
дочь и внуки рассказчицы – будущее.

По моему мнению, к первой группе стоит также отнести старика Генриха Плаака. Прошлое, а именно – Вторая мировая война со всеми ее горестями и тяготами особым образом отразилась на судьбе этого, теперь уже пожилого, человека, которого рассказчица представляет читателю как идеального крестьянина, работающего и скромного человека. «Жизнь Генриха Плаака длится уже семьдесят лет и была прекрасна, наполненная заботами и трудом, но она не научила его говорить не то, что он действительно думает» [4]. Рассказчица ставит его в пример современному поколению, в том числе людям, по вине которых население не сразу узнало правду о чрезвычайной опасности Чернобыля. Переживая судьбу этого мужчины, читатель вместе с главной героиней переступает пространственно-временную грань между настоящим и прошлым и «попадает» во времена гитлеризма. В своих рассказах о войне старик подчеркивает жестокость немецких солдат, порой доходящую до изуверства. Его воспоминания о военных событиях исполнены невыразимой боли, гнева, растерянности и стыда за многих представителей своего поколения (например, история с молодым русским солдатом, которого один «негодяй из роты Генриха Плаака» [4] заставил снять сапоги в сильнейший мороз). Сама же писательница, находясь в так называемом «настоящем», имеет возможность сопоставить два события, первое из которых относится к недавнему прошлому, – это война, развязанная фашистами; второе же – атомная катастрофа – стоит на повестке дня. Анализируя обе эти трагедии, главная героиня приходит в отчаяние от того, что людьми до сих пор движет «наслаждение от раздоров, разрушений, огня и взрывов» [4]. Голод и эпидемии, как известно, были не только признаками, но и последствиями войны. Автор, вероятно, хотела подчеркнуть, что любая общечеловеческая трагедия, будь то военная или «атомная», не проходит бесследно. Ведь как бы мы ни отмахивались от постоянных отголосков подобных событий, как бы ни желали их окончательного исчезновения из нашей жизни, они снова и снова будут напоминать о себе: «В тот вечер по многим каналам телевидения показали впервые чертеж потерпевшего аварию реактора, схему, которая со временем наверняка также запечатлется в нашем мозгу, как и символ атомного гриба» [4] (аллюзия на атомную бомбардировку японских городов Хиросимы и Нагасаки).

Ко второй группе персонажей отнесем не только рассказчицу, но ее брата, подругу-писательницу, а также лондонскую корреспондентку и психолога Шарлотту Вольф. Эти люди представляют пространственно-временную координату «настоящего». Они в некоторой степени являются связующим звеном между прошлым и будущим. Образ рассказчицы весьма сложен, ее «Я» трется, терзается, нагружается новыми идеями; оно, конструируя со взглядами других, в конце концов остается подвижным и открытым» [7], – пишет немецкий филолог Ева Кауфман. В образе главной героини реализуется эстетическая категория «третьего измерения», впервые сформулированная К. Вольф в эссе «Уроки чтения и письма»: «...у повествовательного пространства есть четыре измерения: три фиктивные пространственные координаты вымышленных персонажей и четвертая, «подлинная», координата рассказчика. Это координата глубины, чувства времени, неизбежной сопричастности, определяющая выбор не только сюжета, но и его окраски» [2]. В соответствии с этим героев, относящихся к различным временным группам, следует рассматривать в сопоставлении с рассказчицей. Так, например, брат главной героини – ее полная противоположность. В контексте чернобыльской трагедии перед нами вырастают две полярные фигуры: Сестра и Брат. Здесь, как и во многих других произведениях К. Вольф, человечность и благоразумие показано с помощью женского образа, а безответственность и самоуверенность – мужского. Противопоставление женщины-писательницы её брату-ученому в повести К. Вольф позволяет понять, что давно пора начать

работать над установлением гармонии между чувством и рассудком. Если человечество будет продолжать руководствоваться лишь последним, оно допустит ошибки, которые приведут к новым трагедиям.

В начале данной статьи мы упоминали о сложности собственно пространственной структуры повести. Российский литературовед Александр Косоруков в статье «В поисках истины» приводит яркий пример преодоления главной героиней территориальных границ ее местонахождения. Узнав об аварии на АЭС, писательница мысленно произносит: «Да, услышала я, как подумал некто во мне, почему всегда только японские рыбаки. Почему хоть раз не мы» [4]. Для того чтобы понять смысл этого раздумья, достаточно вспомнить, что «японские рыбаки, начиная с Хиросимы, не раз становились жертвами радиоактивного излучения, исходившего от взрывов атомных и водородных бомб» [8]. В данном эпизоде в сознании писательницы возникает образ Европы, население которой, попавшее под воздействие чернобыльской радиации, разделило участь этих рыбаков. Здесь выражена мысль о том, что с учетом стремительного развития ядерной индустрии в условиях человеческой безответственности и равнодушия в мире никто не застрахован от ситуаций отрицательного воздействия атома.

Владение определенной информацией, а также богатое воображение позволяют главной героине, условно говоря, побывать в самом очаге взрыва или рядом с местом происшествия: «Теперь человек, в двух тысячах километрах от нас, засыпает песком и свинцом раскаленное ядро наших запретных желаний» [4]; «...в Киеве матери и бабушки начинают с детьми покидать город» [4] и т. п. Этот прием позволяет приблизить самого читателя к осознанию истинного трагизма аварии в Чернобыле.

В многочисленных эпизодах стремительный поток мыслей писательницы переносит нас в Америку, в стены Ливерморской лаборатории, где мы знакомимся с молодыми учеными, разрабатывающими ядерное оружие. Согласно К. Вольфу, на сегодняшний день это духовно бедные люди, интересующиеся только компьютерами: «в чем они знают толк, так это в их машине» [4]. Перечисляя приметы их образа жизни, куда входят питание «фастфудом», полная добровольная изоляция от родственников, отсутствие друзей и подруг, писательница намекает на то, что этих юнцов остается только пожалеть, и с ужасом отмечает, что непосредственно от фантастических идей таких вот никчемных по своей сути людей зависят наши судьбы.

«Расширение» пространственных координат происходит также во время мысленных обращений главной героини к больному брату. Несмотря на то, что она находится у себя дома, а он лежит на операционном столе, неподвластные контролю механизмы сознания позволяют писательнице переместиться в пространство больницы, достаточно четко представить себе врачей и сам процесс операции на головном мозге близкого ей человека. Такое перемещение позволяет задуматься над тем, что сегодня, в век прогрессивного развития техники, атомной энергетики, медицины, как мы уже говорили, особенно остро ощущается причастность людей друг к другу, которая повышает уровень ответственности, возлагаемой на каждого представителя определенной профессии.

Диалог главной героини с больным братом – это своего рода беседа писательницы со всем человечеством. По этому поводу А. Косоруков замечает: «По смыслу подтекста беседа с Больным Братом раскрывается как один из важнейших путей спасения человека, находящегося в критической фазе развития» [8]. Сестра беседует с братом, призывает его преодолеть недомогание и усталость, выздороветь, одним словом – пытается вернуть его к жизни. Помощь и моральная поддержка со стороны сестры, близкого и родного человека, – образное воплощение единения рода человеческого, «спасительного братства между людьми» [8], которое только и способно уберечь мир от гибели. Именно эту мысль, как мы уже говорили, К. Вольф и пытается донести в своем произведении, призывая людей всего мира объединиться, приложив совместные усилия не только в борьбе с последствиями конкретной ядерной катастрофы, но и для предотвращения любых бедствий подобного рода. При этом в новелле наблюдается слияние локальных пространств «Я», «Ты» в глобальное «Мы»: «Я» главной героини повести встраивается в «Ты» ее больного брата, образуя «Мы». При этом не только «Я» и «Ты» входят в это «Мы», но и другие народы, все человечество: «In **unserem** Jahrhundert sei nur ein hauchdünnes Wändchen zwischen einer gedachten technischen Phantasie und ihrer Verwirklichung?

Doch aus diesem Stoff sind die Sünden nicht, die **wir uns**, die **ich mir** vorzuwerfen hätte. Nicht zuviel – zuwenig haben **wir** gesagt, und das Wenige zu zaghaft und zu spät. Und warum? Aus banalen Gründen. Aus Unsicherheit. Aus Angst. Aus Mangel an Hoffnung. Und, so merkwürdig die Behauptung ist: auch aus Hoffnung» [6]. (В **наш** век есть ли хоть малейшая преграда между фантастическими техническими идеями и их осуществлением?)

Но не из этой субстанции грехи, в которых **мы** себя, в которых **я** себя могла бы упрекнуть. Не слишком много – слишком мало **нами** сказано, а то малое – слишком робко и слишком поздно. Почему? По самым банальным причинам. Из-за неуверенности. Из-за страха. Из-за недостатка надежды. А также, как ни удивительно это утверждение: из-за надежды» [4]).

Знаменитый роман великого классика немецкой литературы Т. Манна «Волшебная гора» – произведение, которое многие литературоведы называют «романом о времени», как раз начинается с философских размышлений: «Что такое время? Бесплотное и всемогущее – оно тайна, непременное условие мира

явлений, движение, неразрывно связанное и слитое с пребыванием тел в пространстве и их движением. Существует ли время без движения? Или движение без времени? Неразрешимый вопрос! Есть ли время функция пространства? Или пространство функция времени? Или же они тождественны? Опять вопрос!.. ведь «прежде», постоянно повторяется в «теперь», «там» – в «здесь» [9]. О повести К. Вольф можно сказать, что это в некотором смысле «повесть о времени», поскольку внимание автора приковано одновременно к размышлениям о времени как о философской категории, о времени как эпохе, в которой мы живем, а также само время и неотделимое от него пространство являются уникальными способами и средствами формирования художественной формы этого произведения. Хронотоп повести, отличающийся необыкновенной масштабностью, всеохватностью, ведет за собой читателя по просторам разных стран, событий и лет, которые так или иначе переплетаются со случившемся в Чернобыле, что позволяет взглянуть на трагедию с разных сторон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* / М.М. Бахтин // Poetica. Материалы по теории языка и литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>. – Дата доступа: 28.01.2009.
2. Вольф, К. *Уроки чтения и письма* / К. Вольф // *Избранное* / К. Вольф. – М., 1979. – С. 515 – 549.
3. Вольф, К. «Каждый день – это отдельная история» / К. Вольф // *Культурапортал* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=469&rubric_id=100423&rubric_id=209&pub_id=448983. – Дата доступа: 15.02.2008.
4. Вольф, К. *Авария. Хроника одного дня* / К. Вольф; перевод И. Каринцевой // *Иностранная литература*. – М., 1987. – № 12. – С. 12 – 57.
5. Neckam, J. *DDR-Literatur der 80er Jahre, 2. Teil* / J. Neckam // *Christa Wolfs «Störfall. Nachrichten eines Tages»* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.geocities.com/neckam2/6DDRLit80er-Jahre2Wolf.htm>. – Дата доступа: 14.03.2009.
6. Wolf, Chr. *Störfall. Nachrichten eines Tages* / Chr. Wolf. – Berlin und Weimar, 1987. – 118 S.
7. Kaufmann, E. *Unerschrocken ins Herz der Finsternis. Zu Christa Wolfs «Störfall»* / E. Kaufmann // *Wolf Chr. Ein Arbeitsbuch: Studien, Dokumente, Bibliographie* / Herausgegeben von Angela Drescher Luchterland. – Frankfurt am Main, 1990. – S. 252 – 269.
8. Косоруков, А. *В поисках истины* / А. Косоруков // *Иностранная литература*. – М., 1988. – № 1. – С. 223 – 228.
9. Манн, Т. *Волшебная гора* / Томас Манн. – Т. 2.: Манн Т. (1875–1955). – 508 с.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

О.О. Ленюкова (Минск, БГУ)

ОСОБЕННОСТИ ЭПИСТОЛЯРНОГО РОМАНА В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ («Моя жизнь с Моцартом» Э.-Э. Шмитта)

В последние годы в отечественном литературоведении заметно возрос интерес к вопросам развития и функционирования жанров, их дифференциации и взаимодействия, к феномену жанрового синкретизма (В.П. Рагойша, С.Я. Гончарова-Грабовская, А.Н. Андреев, О.Ф. Жилевич и др.). При этом самые значительные трансформации претерпел роман, который, по выражению Бахтина, «находится в процессе становления и не имеет законченного вида» [1], соединяясь с мифом, утопией, антиутопией, эпистолярным романом.

Следует отметить, что проблема современного французского эпистолярного романа изучена недостаточно как в отечественном литературоведении, так и во французской науке. В связи с этим наше обращение к настоящей теме представляется закономерным и научно перспективным. Актуальность темы обусловлена потребностью в теоретическом обосновании феномена современного французского эпистолярного романа и необходимостью рассмотрения творчества признанных писателей современности, создавших его художественные образцы. Эрик-Эмманюэль Шмитт (Eric-Emmanuel Schmitt, р. 1960), являясь одним из самых востребованных авторов Франции, который смело экспериментирует с жанрами и жанровыми формами, затрагивает табуированные современным обществом темы. Произведение «Моя жизнь с Моцартом» (*Ma vie avec Mozart*, 2005), до сих пор не переведенное ни на русский, ни на белорусский языки, представляет особый интерес в первую очередь из-за трудности его жанрового определения. Написанное в эпистолярной форме, самим автором оно названо автобиографией, при этом с успехом поставлено на французской сцене как монопеса. В контексте же данной работы произведение интересует нас именно как своеобразный эпистолярный роман.

По мнению исследователя русского эпистолярного романа О.О. Рогинской, произведения данной жанровой разновидности, являясь художественными текстами, занимают промежуточное место между художественной и документальной литературой. Литературовед также считает, что эпистолярный роман – это роман «в эпистолярной форме и одновременно роман с эпистолярным сюжетом: история о переписке героев рассказана в форме писем. Каждое из писем в составе романного целого одновременно является и «настоящим» письмом (для героев), и художественной формой (для автора)» [2]. Такая двойственность, лежащая в основе эпистолярного романа, предоставляет автору возможность сформировать уникальную художественную действительность.

Каждый эпистолярный роман обладает присущими только ему художественными особенностями, что обусловлено своеобразием творческой манеры автора, его эстетической концепцией, философской позицией, временем создания произведения. Обращаясь к истории этой жанровой разновидности, следует отметить, что возникновение первых ее образцов в европейской литературе относится к XVII веку. В XVIII веке эпистолярный роман познает расцвет, формируется его жанровый канон. Многие наиболее знаменитые романы в это время написаны в эпистолярной форме («История сэра Чарльза Грандисона» С. Ричардсона, «Юлия или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте, «Опасные связи» Ф. Шодерло де Лакло и др.). Далее, в XIX веке, роман в письмах пошел на убыль – наблюдается некоторый его упадок. Развиваясь на основе исторического повествования, эпистолярный роман все чаще включает в себя значительные драматические элементы, из-за чего панорама общественной жизни уже не укладывается в рамки исключительно формы переписки. При этом письма все еще занимают значительное место в структуре произведений Ж. Санд, О. де Бальзака, Ф. Стендаля, А. де Мюссе, Ч. Диккенса. В XX веке существование эпистолярного романа как самостоятельной жанровой разновидности остается под вопросом. Существуют мнения как о его «смерти», так и о его возрождении. Во всяком случае, есть основания говорить о том, что в современной французской литературе существуют различные модификации эпистолярного романа, и эта ситуация лишней раз подтверждает наличие в нем больших потенциальных возможностей для дальнейшего развития.

Использование эпистолярной формы, т. е. формы письма и переписки, дает автору возможность показать окружающую его действительность совершенно особым, уникальным образом, создает своеобразную модель мира. Именно эпистолярную форму все чаще использует в своих произведениях Э.-Э. Шмитт, многогранность таланта которого раскрывается от произведения к произведению, а глубина философских поисков легко познается благодаря внешней простоте их изображения. Драматург, романист, эссеист, свое призвание он видит в том, чтобы дарить людям надежду в исполненном разочарований мире. Он

сумел доказать, что писатель способен обрести широкую популярность и вместе с тем оставаться глубокой и сложной личностью. Творчество писателя отмечено рядом премий, среди которых театральная премия «Мольер» (1994), премия Французской академии за совокупность его произведений (2001), литературная премия Ротари (2005). Некоторые из его произведений были экранизированы («Распутник», «Оскар и Розовая Дама» и др.).

В белорусском и российском литературном пространстве Шмитт появился сравнительно недавно (начало нынешнего столетия), однако его творчество сразу же завоевало внимание читателей. Успех произведений этого писателя в мире несравним с их теоретическим осмыслением. Немногочисленные исследования как в Европе, так и в России осуществлялись в основном за рамками литературоведения. Главным образом анализировались философские аспекты его произведений. Мы отмечаем, что произведения автора имеют не только философскую, но и филологическую ценность. Однако в качестве объекта литературоведческих исследований творчество Шмитта привлекалось весьма редко (например, диссертация на соискание ученой степени кандидата наук А.С. Сорокиной «Творчество Э.-Э. Шмитта: философия детства»). Произведения писателя относятся к тем редким феноменам, когда автор обладает своим собственным, не похожим ни на какое другое видением жизни и мироздания, причем оптимистическим, что совершенно необычно для современной французской литературы, в последние годы все чаще уходящей в сторону депремизма (от франц. *déprime* (f) – тоска, депрессия). Здесь имеются ввиду установка Шмитта на позитивное мышление, принцип «любования жизнью» с принятием тяжести существования, попытка автора ухватить неуловимый смысл бытия, его истину. М. Мейер в этой связи отмечает, что Шмитт – «глубоко философский писатель: по его мнению, нужно согласиться с идеей, что все значительные проблемы человеческого существования не имеют в действительности одного решения, а только множество решений» [3].

Оговоримся, что произведения Э.-Э. Шмитта в жанровом отношении невозможно определить однозначно. Творческая свобода, открытая XX веком, и в частности – постмодернизмом, сделала актуальной эклектику стилей и гибридизацию жанров. Учитывая это, произведению «Моя жизнь с Моцартом» мы условно даем жанровую дефиницию эпистолярной автобиографии. В целом свою прозу и драматургию писатель условно разделил на жанры (романы, рассказы, новеллы, эссе, драмы), а также выделил несколько тематических циклов. Некоторые из последних имеют свои названия (например, «*Cycle d'invisible*», в который к данному моменту входит пять произведений). Книга «Моя жизнь с Моцартом» самим автором обособлена от других его произведений в раздел «*Le bruit qui pense*» («Шум, который думает»). В 2010 г. в него же Шмитт включил произведение «*Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant se crétiens vivent*» («Когда я думаю о том, что Бетховен умер, в то время как столько дураков еще живет»). Обе книги, очевидно, посвящены великим композиторам и музыке.

В начале книги «Моя жизнь с Моцартом» читатель знакомится с измученным, психически неуравновешенным подростком – потерянным и разбитым: «В то время я протестовал против жизни как таковой. В 15 лет, как у большинства подростков, у меня не было желания существовать в этом мире» [5] (здесь и далее перевод наш – О. Л.). В переломный момент своей жизни мальчик, которому автор дает свое имя – Эрик, случайно попадает на репетицию «Женитьбы Фигаро», одного из известнейших произведений Моцарта. Он слышит арию графини Альмавива, исполняемую божественным голосом внешне некрасивой оперной певицы. Мальчик воспринимает эту музыку как знак, посланный ему гениальным композитором, как письмо, призванное открыть ему другой мир. Моцарт спасает жизнь подростку, последний же, в свою очередь, понимает, что не стоит покидать мир, который, оказывается, может быть полон духовного богатства и красоты. «*En entendant cette musique de Mozart, c'est tout cela que j'ai compris et qui m'a remis sur le chemin de la vie*» [5] («Слушая музыку Моцарта, я понимал, что она постепенно возвращает меня к жизни»). С того момента герой-рассказчик и гениальный композитор больше не расставались никогда: «*Il est devenu mon maître de sagesse, m'enseignant des choses si rares, l'émerveillement, la douceur, la sérénité, la joie*» [5] («Он стал моим наставником благоразумия, побуждая меня испытывать такие редкие чувства, как восхищение, нежность, безмятежность, радость»).

Полный восхищения, признательности и любви, Эрик-Эмманюэль Шмитт дарит нам свою книгу, самую личную и откровенную. После ее выхода один французский журналист интернет-портала «www.yahoo.fr» заметил: «Впервые Шмитт пишет книгу от первого лица, отказываясь от маски» [4].

«Моя жизнь с Моцартом» – это очень искреннее повествование, автобиография, рассказанная посредством «бумажно-музыкальной» переписки, т. е. общения, которое осуществляется между героем-рассказчиком (посредством написания писем, полных вопросов и недосказанности), и Моцартом (посредством музыкальных произведений, которые дают на эти вопросы не вербальный, а музыкальный ответ). Таким образом, это история превращения мальчика-подростка, находившегося на грани суицида и обуреваемого необузданными чувствами, в благоразумного, духовно богатого, вдумчивого и влюбленного в жизнь мужчину.

Письма Моцарта – это 16 превосходных фрагментов музыкальных произведений, их названия вписаны Шмиттом в текст романа, а для полного понимания произведения французское издательство Albin

Michel дополняет книгу лазерным диском с записью композиций, которые пронумерованы в порядке их появления в произведении. Синтез музыки и литературы, блестяще примененный автором, позволяет читать письма адресанта и одновременно слушать ответы адресата. Эти ответы неоднозначны, сложны, таинственны. Только тот, кто способен слышать сердцем, чувствовать душой, сможет найти в них не просто набор нотных композиций, а успокоение и истинную красоту. Как говорит сам писатель, «в этой книге я не говорю о музыке в контексте музыковедения. Я говорю о ней как о конструктивном элементе нашей духовной жизни. Это гуманистические послания» [4].

Шмитт говорит в своем интервью: «Если нет диалогической структуры, мне становится не по себе. Это и есть то, что делает возможным открытость, диалог, обмен, встречу, переход от одного ответа к другому, противоречие» [4]. Благодаря такой диалогической структуре реализуется единство противоположностей. Диалогическое начало позволяет разносторонне раскрыть тему и приблизиться к искомой автором истине. Исходя из того, что письмо по определению диалогично и в идеальном варианте подразумевает наличие как минимум двух собеседников, мы можем говорить о том, что эпистола в романе «Моя жизнь с Моцартом» является не только формальным, но и содержательным элементом повествования, работающим на воплощение творческой концепции писателя.

Если применить к художественному творчеству Э.-Э. Шмитта эпитет «эпистолярное», то объектами нашего исследования могли стать многие его произведения, поскольку автор нередко отдает предпочтение форме письма и переписки («Евангелие от Пилата», «Оскар и Розовая Дама», «Женщина в зеркале»). «Моя жизнь с Моцартом» – это синтез эпистолярного романа и художественной автобиографии. Обе жанровые разновидности представляют собой, по мнению Л.Я. Гинзбург, «человеческий документ», что позволяет говорить об их идейном единстве. Автобиография, кстати, выступает в анализируемом романе в своем идеальном виде, сохраняя главные черты жанрового канона (жизнь представлена как целое, начало события отделено от момента повествования временным промежутком, происходит не просто рассказ, а переосмысление описываемых событий сквозь призму прожитых лет), более того, может быть зафиксирована в качестве жанровой дефиниции данного произведения (во всяком случае, как мы уже говорили, сам Шмитт в предисловии называет свой роман именно автобиографией). Однако важным для нас является то, что это утверждение не разрушает внутреннюю целостность эпистолярного романа. И в автобиографии, и в эпистолярном романе основной конфликт обнаруживается не в сфере отношений человека с миром, а внутри самой личности. Здесь на первый план выходит вопрос о взаимодействии эпистолярной формы с формой воспоминаний (дневника), о функционировании автобиографического элемента в произведении.

Формально «Моя жизнь с Моцартом» – это типичная переписка, эпистолярное повествование, практически классический эпистолярный роман (своего рода отклик на «Персидские письма» и произведения XVIII века, в числе которых романы Руссо, Шодерло де Лакло и др.). Однако этот отклик весьма специфичен: письма Шмитта хотя стилистически и соответствуют этикету и культуре переписки, они современны, просты по манере, всегда с маркированным началом *Cher Mozart* (Дорогой Моцарт) и завершением *A demain* (До завтра), *Je t'embrasse* (Обнимаю тебя) вместо общепринятых у французов развернутых фраз-клише. В тоже время в каждом письме присутствует постскриптум – обязательный структурный элемент эпistolы. С другой стороны (и это самое важное), адресат физически недосыгаем, с ним нельзя поговорить в интерактивном режиме, он отвечает посредством музыкальных произведений, причем весьма нерегулярно (более того, ближе к концу произведения письма героя-рассказчика вообще носят односторонний характер – как письма никуда или письма самому себе). Данный прием демонстрирует нам, как Э.-Э. Шмитт, испытывая тенденции развития современного литературного процесса, косвенно размышляет и над жанровой константой эпистолярного романа, и над самой природой эпистолярной формы, и над типом отношений «адресат-адресант».

Еще одна существенная особенность произведения Шмитта дает о себе знать на тематическом уровне. Вместо традиционной для эпистолярного романа любовной тематики автор обращается к теме дружбы. Это чувство, которое при желании тоже можно назвать любовью – сына к отцу или ученика к наставнику, – изображается Шмиттом как бескорыстное и безвозмездное: герой от такой дружбы, формально не получая ни одного словесно оформленного совета или утешения, приобретает невероятно многое – желание жить: «Tu m'as appris la vie. Grâce a toi je suis en vie» [5] («Ты научил меня жить. Благодаря тебе я выжил»).

По большому счету, можно констатировать, что тема дружбы так же «удобна» для эпистолярного романа, как и тема любви, поскольку и она позволяет раскрывать душевные переживания, чувства героя.

Особенностью современного эпистолярного романа является тенденция к сокращению его объема. Произведение «Моя жизнь с Моцартом» тоже невелико (160 страниц), поэтому его скорее можно было бы отнести к средним повествовательным формам. Однако тенденция к уменьшению размеров произведения не доведена автором до логического завершения, т. е. не приводит к потере эпистолярной формы и к функционированию письма как вставного элемента в составе текста.

Разумеется, в смешении жанров и жанровых форм Шмитт не является новатором. Не только современная литература, но и достижения Эпохи Просвещения, художественным наследием которой восхищается писатель, вдохновили его на эксперименты с жанрами, поспособствовали утверждению эпистолярности как доминанты его творчества. Обогатив свою фантазию возможностями классического эпистолярного романа XVIII века и открытиями литературы и культуры XXI века, Э.-Э. Шмитт подменяет реального адресата вымышленным; усиливает автобиографический элемент повествования, используя совпадения имени автора и героя-рассказчика, обогащая и усложняя эпистолярный роман новой гаммой чувств и переживаний; осовременивает слог переписки; синтезирует музыку и литературу. В результате эпистолярный роман приобретает совсем иной облик. «Моя жизнь с Моцартом» является наиболее ярким примером современного французского эпистолярного романа, когда невозможно говорить о чистоте какой-либо жанровой разновидности. Э.-Э. Шмитт, творчеству которого свойственен жанровый синкретизм, предложил читателю органичный синтез разных романских разновидностей, полностью отвечающий его концепции художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Собр. соч. / М.М. Бахтин. – Т. 5: Работы 1940–1960 гг. – М.: Русские словари, 1996. – С. 159 – 206.
2. Рогинская, О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.08 / О.О. Рогинская. – М.: РГГУ, 2002. – 13 с.
3. Meyer, M. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées* / M. Meyer. – Paris: Albin Michel, 2004. – 160 p.
4. Le Site officiel d'Eric-Emmanuel Schmitt [Source électronique]. – Mode d'accès: http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/fr/news_fr.php?oesec_id=1. – Date d'accès: 18.04.2009.
5. Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ma vie avec Mozart* / Eric-Emmanuel Schmitt. – P., 2005.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В.И. Кучеровская-Марцевая (Минск, БГУ)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ
АНТОНИО ТАБУККИ

Появляется
 Но это не то.
 Называется
 И безмянным осталось.
 Свершается
 Но не начато.

Чеслав Милош

Творчество Антонио Табукки (Antonio Tabucchi, 1943–2012), который, по признанию известного критика Чезаре Сегре (Cesare Segre), является самым космополитичным и известным современным писателем Италии [см. 1], привлекает внимание читателей и литературоведов всего мира оригинально организованными нарративными ситуациями и проблематичным содержанием, задающим определенный модус прочтения и ставящим перед читателем сложные вопросы, которые трудно сформулировать в быстро меняющейся действительности. Проблематика произведений А. Табукки отражает поиски своего места в мире современным человеком, находящимся в состоянии необходимости преодоления кризиса, который связан с явлением безпространственности (*placelessness*), то есть с отсутствием Дома, характерным для ситуации постмодерна, где все труднее отличить одно место от другого. Помимо этого, географическая беспространственность является метафорой жизни, которую невозможно упорядочить, в которой невозможно выработать определенную систему ценностей, абсолютный эпистемологический фундамент и поставить какие-либо конкретные цели. Дом как «наш уголок мира», «наш первомир», «космос в полном смысле этого слова» [2, с. 27], как принцип укорененности человека во вселенной, сохраняющий свою сущность в любом обитаемом пространстве, утрачен ввиду разрыва связей с реальностью (поскольку, согласно наблюдению Пола Сметерста, «постмодернизм указывает на радикальное отсутствие различия между реальным миром – как историческим и географическим референтом – и образами реального мира» [3, р. 2]) и историчностью, то есть с единой признанной линейной историей. Как следствие, в конце XX – начале XXI веков обостряются экзистенциальные, онтологические и аксеологические вопросы, поставленные модернизмом. В таких условиях постмодернистская художественная литература, продолжающая традиции интеллектуального романа, приобретает особый статус: писатель исследует, рассуждает, помогает найти ориентиры тогда, когда наука бессильна. Постмодернистская поэтика в творчестве таких итальянских авторов, как Итало Кальвино (Italo Calvino), Сандро Веронези (Sandro Veronesi), Джузеппе Понтиджи (Giuseppe Pontiggia), Андреа Де Карло (Andrea De Carlo) и, разумеется, Антонио Табукки, является только формой для проблематичного содержания, что расширяет представление о литературе постмодернизма исключительно как искусстве игры и иронии. В автопредисловии к сборнику «Черный ангел» (*Angelo nero*, 1991) А. Табукки отмечает: «noi viviamo, o scriviamo, il che è lo stesso in questa illusione che ci conduce¹» [4, р. 10]. Иллюзорность реальности, неразличимость подлинного и повседневного бытия, проблемы экзистенции современного человека в целом находят отражение во всех произведениях писателя – от романа «Площадь Италии» (*Piazza d'Italia*, 1975) до последнего на сегодняшний день опубликованного сборника «Рассказы с картинками» (*Racconti con figure*, 2011).

Герои А. Табукки в силу тех или иных обстоятельств оказываются в пограничной ситуации, ощущая необходимость выхода из неподлинного бытия, то есть бытия, сосредоточенного на настоящем, поглощенного повседневностью. Горизонт бытия, осознание конечности жизни, неожиданно оказывается неопределенным, затерянным в будущем, а настоящим, сегодняшним. Типичного героя А. Табукки можно определить как *homo melancholicus*, а доминирующее во всех произведениях чувство как *saudade*, то есть, по словам писателя, «ностальгию по будущему» [5, р. 170], которое не состоялось в силу совершенных «маленьких ошибок, приведших к абсолютно непоправимому положению вещей» [6, р. 16].

Состояние экзистенциальной тревоги, характерное для персонажей А. Табукки, трансформирует воспринимаемое ими время и пространство. Согласно М. Хайдеггеру, временность как время, переживаемое человеком, так называемое «первичное время», характеризуется следующими свойствами:

¹ мы живем, или пишем, что одно и то же в иллюзии, которая нами управляет. (Здесь и далее перевод с итальянского наш. – В. К.-М.)

1) конечностью, подразумевающей конечность человеческого существования;
 2) экзистенциальностью, одновременным существованием прошлого, настоящего и будущего;
 3) горизонтальностью, представляя собой не процесс развития, а бесконечные повторения, повторные переживания в настоящем моментов прошлого, которое, в свою очередь, утрачивает статичность и поддается изменениям, обусловленными особенностями человеческой памяти; воспоминания подчиняются актуальному состоянию индивида и продолжаются в гипотетическом будущем.

Каждое произведение А. Табуки можно рассматривать как внутреннюю драму, конфликт между сознанием и воспринимаемой им действительностью, в результате которого персонаж оказывается отчужденным от объективного мира, застывая в физическом, «вторичном», времени, останавливая стрелки часов. Таким образом, первостепенное значение приобретает внутренний мир персонажа со специфическим восприятием времени (нехронологичным, нелинейным, обратимым; например, «измерения столкнулись, то, что было только воспоминанием, стало настоящим, а то, что я есть или должен бы быть, моё предполагаемое сейчас, стало виртуальным, и я вижу его издалека, как в перевернутый бинокль» [7, р. 36]) и пространства, расширяющегося под влиянием сознания и памяти до бесконечного и теряющего сходство с реально существующими местами. Среди доминирующих хронотопов произведений следует выделить хронотоп ожидания (поезда, встречи, смерти), характеризующийся остановкой реального времени (существование героя неподвижно относительно объективной действительности) и максимальной насыщенностью субъективного времени. Данным хронотопом определяется погруженность нарратора в свой внутренний мир, это хронотоп саморефлексии, анализа событий прошлого, выстраивания гипотетического будущего, которое бы наступило, если бы нарратор поступил не так, а иначе.

Согласно философии экзистенциализма, динамика человеческой экзистенции рассматривается через отношения с другими людьми, с различными объектами, временами и местами. Раскрытию экзистенции персонажей А. Табуки препятствует отсутствие возможности встречи с Другим и, как следствие, невозможность познать Другого. Несостоявшиеся встречи являются лейтмотивом романа «Становится все позднее» (*Si sta facendo sempre più tardi*, 2001), который, по словам автора, представляет собой «книгу, созданную из провалов, отсутствий... это отсутствие ответов... как будто поезд уже ушел» [8]. Э. Левинас определил время как «связь субъекта с другим» [9, с. 23]. Невозможность установить связи с другим (что подчеркивает отсутствие имен адресатов всех 17 писем и неизбежно возникающее из повествования ощущение, что их уже нет в живых) отменяет время, а если вслед за М. Хайдеггером рассматривать время как человека и необходимое условие его существования, то личность растворяется в ничто. М. Бланшо определяет такое состояние как безвремяе: «В безвремяе то, что ново, ничего не обновляет, настоящее – вовсе не настаивает на своей действительности, представленное – ничего не представляет, но само представляется отныне и вовеки веков принадлежит возвращению» [10, с. 22]. Встреча с другим представляется как часть иной реальности, выходящей за рамки нынешней земной жизни нарраторов: «Addio mia cara Amica, o magari arriverci in un'altra vita che certo non sarà la nostra. Perché i giochi dell'essere, come sappiamo, sono proibiti da ciò che dovendo essere è già stato. E' il minuscolo eppure invalicabile Forbidden Game che ci impone il nostro Attuale²» [7, р. 50]. «Застывание» настоящего момента в жизни персонажей означает паузы в существовании: жизнь становится подобной смерти, что тревожит больше, чем хаотичность окружающего мира: «Se il mondo è paradossale niente è più paradossale della vita che si sposa con la morte³» [7, р. 176]. Разрешением жизни в смерти не может быть самоубийство, поскольку в состоянии экзистенциального бдения, согласно Э. Левинасу, «ничто невозможно, и потому самоубийство – эта последняя возможность овладеть бытием – не может осуществиться» [9, с. 35]. Тревога, связанная с Dasein персонажей, бесконечна и неразрешима, как абсурд.

Пребывая в «мертвом настоящем» (согласно М. Бланшо, это невозможность овеществить некое присутствие, присутствующая невозможность, которая существует тут, как то, что удваивает всякое настоящее, тень настоящего, каковое последнее имеет и таит в себе [10, с. 22]), персонажи произведений А. Табуки погружаются в прошлое, пытаются путем анализа каждого фрагмента найти критическую точку, сделавшей невозможным настоящее и, следовательно, будущее, отменив встречу с другим, что привела бы к раскрытию подлинного бытия. Таким образом, прошлое становится доминирующим модусом экзистенции, что, в свою очередь, вызывает у персонажей чувство непреодолимого одиночества и заброшенности в мир: «Ah, il passato, pensò, sono stanca del passato, sono stanca dei prodromi, tutto questo appartiene alla mia preistoria, ma la mia storia non comincia qui, se dovessi scriverla non comincerei mai da questo punto⁴» [4, р. 58].

² Прощайте, моя дорогая подруга, или, возможно, до встречи в какой-нибудь другой жизни, которая определенно не будет нашей. Потому что игры бытия, как известно, запрещены тем, что должно быть и уже было. Это очень маленькая, однако непреодолимая Forbidden Game, которую возлагает на нас наше Настоящее.

³ Если мир парадоксален, то нет ничего более парадоксального, чем жизнь, соединяющаяся со смертью.

⁴ О прошлое, подумала она, я устала от прошлого, я устала от предисловий, все это относится к моей предыстории, но моя история начинается не здесь. Если бы я должна была ее написать, я бы никогда не начала отсюда.

Образ черного ангела, давший название одному из сборников А. Табуки, выступает как метафора прошлого, отягченного виной и сожалением: «*Gli angeli sono esseri impegnativi, specie quelli della razza di cui si tratta in questo libro. Non hanno soffici piume, hanno un pelame raso, che punge*⁵» [4, p. 9]. Если невидимое присутствие такого «ангела» ощущает каждый персонаж, то в рассказе «*Staccia burrata*» «ангел» становится частью объективной реальности в восприятии героини, появляясь в зеркальном отражении: «*Era un piccolo angelo custode che, alle spalle di una donna nuda inginocchiata, teneva le ali spalancate in segno di protezione. E quell'angelo aveva il volto di una bambina con gli occhi grandi e le treccine scure. Ma il volto era di una bambina vecchia, e le ali non avevano piume, ma un pelame scuro e raso come quello di un topo*⁶» [4, p. 69]. (Видение человечества как обессилевшего, постаревшего от собственных ошибок и избыточных рациональных знаний воплощается и в образах больных, например, в рассказе «Кап-кап» из сборника «Быстрое старение времени» и особенно в романе «Тристан умирает».)

Обращенность персонажей к прошлому означает отсутствие перспективы, реально возможного будущего как условия развития. В самом известном романе А. Табуки «Утверждает Перейра» (*Sostiene Pereira*, 1994) доктор Кордосу вслед за Ницше настаивает на необходимости преодоления прошлого: «*lei ha bisogno di elaborare un lutto, ha bisogno di dire addio alla sua vita passata, ha bisogno di vivere nel presente, un uomo non può vivere come lei, dottor Pereira, pensando solo al passato*⁷» [11, p. 157]. Перейра – один из немногих персонажей, кому удастся вырваться из ловушки «мертвого настоящего» и начать «посещать будущее» [11, p. 158].

Большинство героев А. Табуки анонимны: их индивидуальность не идентифицирована именем, а следовательно, их чувство затерянности, одиночества, невозможности ухватить реальность целиком отражает разорванность, разомкнутость сознания современного человека, особенно на фоне реальных событий, как в романах «Утверждает Перейра», «Тристан умирает», «Быстрое старение времени». Осознание фрагментарности объективной действительности, свойственное эпохе постмодернизма, неизбежно приводит к обострению ощущения заброшенности в мир: персонажи не могут понять, ни кто они есть, ни какое место им отведено в действительности. Все, что им принадлежит, – это фрагментарное прошлое, в котором им предстоит схватить ускользающее подлинное бытие. «Целое нам недоступно, – пишет А. Табуки в своем полемическом сочинении «*Osa al passo*», – но мы можем познать достаточно частей целого, чтобы лучше понять, удастся ли нам их соединить между собой, составить вместе фрагменты событий, которые случаются и подаются нам без хронологии, логики, палиндромно» [12, p. 8]. Сосредоточенность персонажей на прошлом подразумевает под собой своего рода акт переписывания, изменения порядка деталей, песчинок, событий, казавшихся когда-то незначительными, а при повторном пересмотре повлиявшими на всю жизнь: «Конечно, мы те, кто выжил после XX века. Так же, как и мои персонажи, которые пишут, словно собирая плавающие на поверхности обломки кораблекрушения» [8]. В то же время А. Табуки переоценивает категорию будущего, словно пытается переориентировать читателя от повседневного его восприятия, призывает соотносить будущее не с конечным земным существованием, а с вечностью. Утрата человечеством сознания длительности в понимании А. Бергсона – одна из причин онтологической тревоги писателя: «*Il futuro, il futuro! E' la nostra cultura, basata su ciò che potremmo essere... perché di noi sarà il Regno dei Cieli, tempo futuro, insomma, l'avvenire, visto che il passato è un disastro e il presente non ci basta mai*⁸» [7, p. 28].

Максимально обостренное столкновение бытия и ничто является определяющим для повествовательной ситуации романа «Тристан умирает» (*Tristano muore*, 2004, – название, раскрывающее проблематику романа), в котором пограничная ситуация – агония нарратора Тристана – длится целый месяц август 1999 года. На протяжении всего повествования, представляющего собой «поток сознания», герой осознает парадоксальность своего существования: парадоксальность по отношению к Истории, к Другим и к самому себе. Символично и вышеуказанное время действия романа: вместе с Тристаном погружается в небытие непростой и трагический XX век. Август последнего года века – своего рода порог, символ перехода человечества в новое состояние; в нем заключено окончание одного и начало другого исторического этапа. В «вот-присутствии» Тристана модус будущего исключается, поскольку жизненный проект героя уже завершён: «все остановилось... и я чувствую себя остановившимся среди застывшего

⁵ Ангелы – существа занятые, особенно ангелы того вида, о которых идет речь в этой книге. У них нет мягких перьев – они покрыты гладкой колючей шерстью.

⁶ Это был маленький ангел-хранитель, который за спиной коленопреклоненной обнаженной женщины раскинул крылья в знак защиты. И у этого ангела было лицо девочки с большими глазами и темными косичками. Однако лицо это принадлежало постаревшей девочке, и на крыльях были не перья, а темная гладкая шерсть, как у мыши.

⁷ Вы должны преодолеть траур, должны сказать «прощай» своей прошлой жизни, должны жить в настоящем, человек не может жить так, как Вы, доктор Перейра, жить, думая только о прошлом.

⁸ Будущее, будущее! Вся наша культура сосредоточена на том, кем мы могли бы быть... ибо нашим будет Царствие Небесное, будущее время, одним словом, грядущее, поскольку прошлое – это катастрофа, а настоящего нам всегда мало.

времени, как будто меня в одно мгновение перенесли в другой мир» [12, р. 98]. Повествование лишь очерчивает круг умирания нарратора. За каждым фрагментом жизни героя Второй мировой войны угадывается тень черного ангела – символа экзистенциальной озабоченности, дискомфорта существования, вины за совершённое и несовершённое. Роман «Тристан умирает» – это история развенчания мифа о современном Тесее, рассказ о превращении героя Тристана в антигероя, невольного предателя самого себя и Других.

Реальность существования – центральный объект анализа А. Табуки. Тревога персонажей его произведений проникает в сознание читателя, что способствует, по мнению писателя, выполнению литературой ее главной функции – функции вопрошания: «В отличие от СМИ, дающих ответы, литература должна ставить вопросы, вызывать подозрения, тревожить сознание. Возможно, так, тревожа, литература может продолжать обеспечивать бдительность разума и души» [13]. Финал произведений А. Табуки открыт: сюжет выходит за отведенные ему формальные рамки. Результат поисков, осуществляемых персонажами на протяжении повествования, неизвестен, но, как подчеркивает сам писатель, главное – это искать, а не находить, то есть пребывать в сильном экзистенциальном напряжении и постоянном самовопрошании [13].

Вовлеченность читателя в экзистенциальные поиски персонажей приводит к выявлению в повседневном существовании критических точек, то есть вопросов, без преодоления которых невозможно «бытие-вперед-себя», проектирование себя в будущее и, следовательно, поиски ответов на которые будут способствовать созданию эпистемологического и аксеологического фундамента и выходу современного человека из состояния неопределенности, беспрозрачности и безвременности, скованности страхом перед ничто.

ЛИТЕРАТУРА

1. Segre, C. Tabucchi. Lettere d'amore perdute / C. Segre // Corriere della Sera [Risorsa elettronica]. – 2001. – Modo di accesso: http://archiviostorico.corriere.it/2001/marzo/16/TABUCCHI_Lettere_amore_perdute_co_0_0103169099.shtml. – Data di accesso: 29.04.2012.
2. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Smethurst, P. The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction / P. Smethurst. – Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2000. – 335 p.
4. Tabucchi, A. Angelo nero / Tabucchi A. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991. – 160 p.
5. Tabucchi, A. Viaggi e altri viaggi / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2010. – 272 p.
6. Tabucchi, A. Piccoli equivoci senza importanza / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1985. – 160 p.
7. Tabucchi, A. Si sta facendo sempre più tardi / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2001. – 232 p.
8. Palieri, M.S., Tabucchi, A. Quest'Italia non ci rappresenta / M.S. Palieri, A. Tabucchi // Edicola [Risorsa elettronica]. – 2002. – Modo di accesso: http://www.ilportoritrovato.net/html/salon_duLivre4e.html. – Data di accesso: 28.04.2012.
9. Левинас, Э. Время и другой / Э. Левинас. – СПб.: Высшая религиозная школа, 1998. – 265 с.
10. Бланшо, М. Пространство литературы / М. Бланшо. – М.: Логос, 2002. – 288 с.
11. Tabucchi, A. Sostiene Pereira / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1994. – 216 p.
12. Tabucchi, A. Tristano muore / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004. – 162 p.
13. Tributo ad Antonio Tabucchi // Ubik Live [Risorsa elettronica]. – Modo di accesso: <http://ubikfoggia.blogspot.com/2012/03/tributo-ad-antonio-tabucchi.html>. – Data di accesso: 25.04.2012.

ГІСТОРЫЯ Ў РАМАНЕ АНТОНІА ТАБУКІ «ХУТКАЕ СТАРЭННЕ ЧАСУ»

На мяжы XX–XXI стагоддзяў, ва ўмовах, якія вызначаюць сучаснае штодзённае жыццё (глабалізацыя, тэхнакратызацыя, бесперапынны навуковы прагрэс, што быццам бы паляпшае існаванне чалавека, а насамрэч уяўляе сабой новыя формы падпарадкавання волі людзей), пераасэнсаванне гісторыі набывае асаблівую важкасць: нягледзячы на вонкавы дабрабыт развітой Еўропы, сляды былых падзей рэхам аддаюцца ў сённяшнім часе і вызначаюць яго.

У адносінах да гісторыі і ейнай інтэрпрэтацыі ў 70-я гады была распрацавана тэорыя мікрагісторыі, дзякуючы якой у сваю чаргу ствараецца Гісторыя. Ейны сэнс – у адмаўленні ад «колькаснага даследавання дадзенага перыяду» [1, р. 224], што можа пераблытаць факты і стварыць няслушную выяву мінулага. Карла Гінзбург і Карла Поні прапануюць у якасці альтэрнатывы зыходзіць са звяртаннем да прадстаўнікоў ніжэйшых класаў (у параўнанні з уладай) і прыняць у якасці адпраўнага пункта асобнага чала-

века. Такім чынам, жыццё індывіда і ёсць той архіў, які неабходна даследаваць, менавіта мікрагісторыя з'яўляецца больш праўдзівым сведчаннем мінулых падзей. Джэймс Уілкінсан сцвярджае, што Гісторыя – гэта не ўсё тое, што адбылося ў мінулым, гэта тое, што гісторыкі прапануюць нам ў якасці мінулага [гл. 2].

Такая з'ява (альбо тып сучаснага светаўспрыняцця), як постмадэрнізм, таксама адмаўляецца ад аднабокай інтэпрэтацыі Гісторыі, бо ўсё залежыць ад суб'ектыўнага пункта гледжання. Плюралізм і абсалютны рэлятывізм характарызуюць стаўленне да гістарычнага працэсу. Гэта знаходзіць адлюстраванне ў тэорыі метанаратываў Жан-Жака Ліатара і недаверу да ўсіх тлумачальных сістэм, якія арганізуюць сучаснае грамадства і з'яўляюцца сродкам яго нага самаапраўдання [гл. 3]. Ф. Джэймсан надае расповеду статус эпістэмалагічнай катэгорыі. Любая спроба інтэпрэтацыі свету ёсць расповед, толькі так чалавек спазнае свет [гл. 4].

Такім чынам, гісторык – гэта той жа пісьменнік, а мастацкія творы, выдуманая дзеянне ў якіх разгортваецца ў кантэксте рэальных падзей мінулага, – гэта паўнаватаснае сведчанне. Пісьменнік знаходзіць асобу, цікавую тым, што ў вялікай Гісторыі для яе не знайшлося месца, і праз ейнае светаадчуванне стварае варыянт мінулага, інтэпрэтуе яго. Карла Гінзбург называе такі метады «paradigma indiziario», альбо « доказыная парадыгма», гэта значыць «рэканструкцыя жыцця, вераванняў, сацыяльных стасункаў праз ускосныя доказы» [5, р. 29]. Даследчык мікрагісторыі «ўлоўлівае згубленыя гісторыі мінулага і ажыўляе іх так, як гэта робіць пісьменнік»⁹ [5, р. 30]. Для сучаснай гісторыяграфіі памяць асобнага чалавека – гэта таксама сведчанне мінулага, нягледзячы на тое, што «яна можа мяняцца з часам і часта ўяўляе сабой інтэпрэтацыю падзей з боку відавочцаў» [5, р. 32].

Джаванні Леві вызначае сем істотных характарыстык мікрагісторыі: паменшаны маштаб, неадназначнае стаўленне да рацыянальнасці, ужыванне мінімальнага доказаў у якасці навуковай парадыгмы, спецыфічнае вызначэнне кантэксту, функцыяналізм і фрагментарнасць, супярэчлівае і плюралізм пунктаў гледжання, засяроджванне ўвагі на дэталі альбо асобных выпадках і выкарыстоўванне іх у якасці адпраўнага пункта. Навукоўца падкрэслівае, што мікрагісторыя займаецца ў першую чаргу не разгляданнем дробязей, а вывучэннем аб'екта праз мікраскоп [гл. 1, рр. 224 – 225]. Адзін з тэарэтыкаў мікрагісторыі Зігфрыд Кракаўэр азначае, што «для таго каб папоўніць прабелы ўласнымі ўяўленнямі і здагадкамі, гісторыку патрэбна даследаваць свет дробных падзей» [цыт. па: 6, с. 200].

Зварот пісьменніка да гісторыі сведчыць перш за ўсё пра адчуванне адказнасці за тое, што адбываецца зараз, у сучасную эпоху, калі свет зноўку паўстае як хаос і трэба вызначаць нейкія новыя арыенціры духоўнага жыцця і каштоўнасці, якія не дазваляць чалавецтву знікнуць. У якасці вывучэння гісторыі ў мастацкім творы выкарыстоўваюцца прыёмы, уласцівыя мікрагісторыі. У гэтых адносінах цікавы досвед сучаснага італьянскага пісьменніка, аднаго з самых сур'ёзных прадстаўнікоў літаратурнага постмадэрнізму, Антонія Табукі. Ва ўсёй ягонай творчасці знаходзяць адлюстраванне ўзаемаадносін паміж індывідуумам і гістарычнымі падзеямі, мікрагісторыяй і вялікай Гісторыяй. Найбольш паказальнымі з'яўляюцца такія творы, як «Плошча Італіі» (*Piazza d'Italia*, 1975), «Згубленая галава Дамашэну Мантэйру» (*La testa perduta di Domasceno Monteiro*, 1993), «Сцвярджае Перэйра» (*Sostiene Pereira*, 1994), «Трыстан памірае» (*Tristano muore*, 2003), у якіх праз прызму свядомасці наратора аўтар інтэпрэтуе гісторыю Італіі і Партугаліі, краін вызначальных у лёсе Табукі. Раман «Хуткае старэнне часу» (*Il tempo invecchia in fretta*, 2009) сведчыць пра пашырэнне вобласці даследаванняў пісьменніка: месцы дзеяння ахопліваюць такія краіны, як Швейцарыя, Германія, Венгрыя, Грэцыя, Польшча, Косава, Румынія, Гішпанія, ствараючы своеасабліваю мастацкую мапу сучаснага свету. Падзаглавак да рамана – «Дзевяць гісторыі» (*Nove storie*) – адразу засяроджвае ўвагу на шматзначнасці слова «гісторыя» (што падцвярджае змест кнігі): гэта гісторыя асобнага чалавека; гісторыя краіны, дзе ён жыве; зманлівае афіцыйнай гісторыі, што працяўляецца толькі сёння; гісторыя ўсяго чалавецтва. Мэта пісьменніка відавочная: знайсці ў мінулым тое, чым вызначаецца сённяшняе жыццё, прааналізаваць адносіны мікрагісторыі і Гісторыі, растлумачыць паводзіны чалавека ў тых ці іншых умовах.

Форма рамана – асобныя гісторыі – падкрэслівае бачанне гісторыі не як адзінага, суцэльнага працэсу, а як чарады фрагментаў, якія, здаецца, складваюцца адвольна, але невядома, які фрагмент трымае разам усе астатнія. На першым плане – жыццё індывідуума, якое вонкава стабільнае толькі да пэўнага моманту. Толькі ў гэты канкрэтны момант, які можна ўмоўна абзначыць як крытычную кропку, чалавек атрымлівае магчымасць разгледзець фрагменты свайго жыцця паасобку, па-за межамі штодзённых правілаў. Напрыклад, наратар першай гісторыі, «Кола» (*Il cerchio*), саракагадовая жанчына падчас сямейнага свята пачынае разважаць пра тое, чаму ў іх з мужам ніколі не было дзяцей. Гэта толькі падстава для самапаглыблення ў свядомасць. Жыццё прадстае ў вобразе паветранага шара, а час – гэта паветра, якое яго напаўняе. Дастаткова маленькай дзірачкі – і шар жыцця робіцца непатрэбным: «Il tempo era aria e lei

⁹ Тут і далей пераклад з італьянскай мовы наш. – В. К.-М.

L'aveva lasciata esalare da un forellino minuscolo di cui non si era accorta¹⁰» [7, p. 20]. Успаміны вызначаюць цяперашні час, але яны таксама набываюць зменлівы характар: тое, што падавалася памяццю, стварала фундамент існавання, становіцца фальшывым; тое, што ўспрымалася як уласныя ўспаміны, ператворваецца ў памяць іншых людзей, нікому незнаёмых. Наратар гэтай гісторыі ўзгадвае хлеў бабулі, а насамрэч не было ні бабулі, ні хлева ў пустэльні. Немагчымасць завесці дзіця тлумачыцца гісторыяй, у прыватнасці недахопам вады, бо продкі наратара жылі ў пустэльні. Вада паўстае першаасновай жыцця: «Le sembrò di capire che tutto dipendeva dall'acqua e non poté fare a meno di chiedersi se al suo corpo mancasse l'acqua, se anche lei non potesse sottrarsi al destino delle sue genti che per secoli avevano lottato contro il deserto...¹¹» [pp. 21 – 22]. Гады жыцця прадстаюць у вобразе коней, якія ва ўяўленні наратара акрэсліваюць кола вакол яе, нібы падводзячы вынік мінуламу і цяперашняму. Кола – гэта форма жыцця і гісторыі. Адно замкнулася, і невядома, ці пачнецца новае. Шлях чалавека – гэта пошукі ісціны, няўлоўнай і неспазнавальнай, як і сэнс жыцця. Застаецца толькі назіраць, як гэтае кола замыкаецца вакол цябе: «...l'orizzonte era circolare, era l'unica cosa che riusciva a pensare, che l'orizzonte era circolare, era come se il cerchio disegnato dai cavalli se fosse dilatato all'infinito trasformandosi nell'orizzonte¹²» [p. 25]. Так жыццё асобнага чалавека, ягоная памяць і нават гены злучаюцца з бясконцасцю сусвету.

Тэма дзяцей, распачатая ў першай гісторыі, з'яўляецца паказальнай і вызначальнай для рамана. Дзеці симбалізуюць не толькі працяг жыцця, але і тыя вытокі, на каторыя забываецца чалавек пад прыгнётам штодзённасці, што не дазваляе пражываць быццё наяўнае. У гісторыі «Clop, clop, clopette» (імітацыя гуку падаючых кропель вады ці ў гэтым канкрэтным выпадку лекаў з кропельніцы) дзяўчынка без валасоў у інвалідным вазку ведае, што ёсць «самая цудоўная рэч у свеце» [p. 51], а наратар, сталы пісьменнік, не. Між іншым ён павінен напісаць кнігу для дзяцей. Панутраючыся ва ўспаміны пра сваё дзяцінства, наратар узгадвае гульню, якая калісьці дапамагала яму бавіць час: «...гульня ў “што, калі...” карысная для ўяўлення, асабліва ў некаторыя дажджлівыя дні» [p. 45]. Па прыцыпе гэтай гульні ён пачынае пісаць і ў дзевяці напісаных сказах бачыць праект паўнавартастнага рамана.

У спробах знайсці саміх сябе героі гісторый Табукі здзяйсняюць вандроўкі, вяртаючыся ў месцы, дзе яны калісьці былі і з якімі яны на ўсё жыццё звязаныя ўспамінамі. У апавяданні «Я закахаўся ў паветра» (*Yo me enamoré del aire*) вяртанне героя ў гішпанскі горад – гэта не столькі вандроўка па знаёмых месцах, колькі блуканне ў лабірынце памяці. Замест мапы – успаміны і старэнны фотаздымак, дзіўныя і зменлівыя спосабы ўвасаблення жыцця. Паветра і вятры застаюцца такімі, якімі яны былі шмат гадоў таму, менавіта паветрам вымярае ўласнае існаванне наратар: «Aria, pensò, la vita è fatta d'aria, un soffio e via, e del resto anche noi non siamo nient'altro che un soffio, respiro, poi un giorno la macchina si ferma e il respiro finisce¹³» [p. 118]. Стан героя адлюстроўвае ўсеагульную разгубленасць сучаснага чалавека, неабходнасць па-іншаму адказаць на пытанні, адказаў на якія не існуе. Усведамленне свайго прызначэння, калі мінулае і цяперашняе набываюць сэнс, адбываецца з дапамогай таго ж паветра, напоўненага гукамі знаёмай песні.

Большая частка (дакладна пяць) апавяданняў-гісторый прысвечана аналізу гісторыі краін былога Усходняга блоку, краін, якія пасля разбурэння сацлагера вымушаны будаваць новую гісторыю. Ейнае станаўленне разглядаецца не ў маштабе той ці іншай дзяржавы, а праз светаадчуванне аднаго чалавека, які быў вымушаны пераадоўваць мяжу паміж мінулым і цяперашнім часам.

У гісторыі «Аблокі» (*Nuvole*) расповед пабудаваны ў форме дыялогу паміж былым ваенным-міратворцам і дзяўчынкай падчас адпачынку ў Косава. Гэтая размова – свайго кшталту супрацьпастаўленне светапогляду дзвюх асобаў: адна з іх, мужчына, які пакутуе ад наступстваў радыёактыўнага апраменьвання («Я чакаю ўздзеянняў абедненага ўрану, а каб іх дачакацца, патрэбна цярплівасць» [p. 71]), выказвае пэўны недавер да ўсіх стэрэатыпаў, якімі разважае ягоная юная суразмоўніца (напрыклад, «Кока-кола і МакДональдс – гэта пагібель для чалавецтва» [p. 61] альбо «Гэта першакласны гатэль, ён вельмі дарагі, бо я бачыла цэны» [p. 67]). Дзяўчынка Ізабэла верыць у ідэалы, якія не даюць чалавецтву знікнуць, аднак яна яшчэ не можа ведаць, што нават тыя, хто прапаведвае нацызм і фашызм, маюць свае ідэалы. Кожны сам для сябе вызначае каштоўнасці, і ўся гісторыя – гэта «дзве вайны, якія ідуць паралельна, адна з іх справядлівая, а другая не, і немагчыма іх адрозніць... важна зразумець, якім будзе канец абедзвюх, якой будзе іх будучыня» [p. 75]. Пераходны ўзрост чалавецтва ніколі не заканчваецца, свет падаецца аблокамі,

¹⁰ Час быў паветрам, і яна дазволіла яму выйсці праз малюсенькую дзірачку, якую яна не заўважыла. (Тут і далей раман Антонія Табукі «Хуткае старэнне часу» цытуецца па выданні: Tabucchi, A. Il tempo invecchia in fretta / Antonio Tabucchi. – Milano: Feltrinelli, 2009.)

¹¹ Яна, здавалася, зразумела, што ўсё залежыла ад вады, і яна не магла не запытацца ў сябе, што, можа, яе цэлу бракавала вады, што, можа, і яна не пазбегла лёсу продкаў, якія на працягу стагоддзяў змагаліся з пустэльніямі...

¹² ...далягляд быў круглы, гэта была адзінае, пра што яна магла думаць, што далягляд круглы, ён быў як кола, якое начарцілі коні і якое быццам пашырылася да бясконцасці і стала даляглядам...

¹³ Паветра, падумаў ён, жыццё складаецца з паветра, адзін подых – і ўсё, і ўрэшце мы таксама ёсць толькі подых, дыханне, потым аднойчы машына спыняецца, і дыхання больш няма.

якія змяняюцца ўвесь час, і гэтыя змены-сымбалі кожны інтэрпрэтуе па-свойму. Немагчыма звесці рэчаіснасць да нейкага аднабаковага тлумачэння. Кока-кола, у параўнанні з небяспечнымі ідэаламі, якія некаторыя людзі лічаць слушнымі, не такая ўжо небяспечная: «Кока-кола і МакДональдс нікога не адаслалі ў Аўшвіц, у гэтыя лагеры смерці... у адрозненне ад ідэалаў» [р. 62]. У гэтую гульню, якая ў дадзенай гісторыі-апавяданні завецца «nefelomanizìa» (ад грэцкіх слоў «nefelos» – «воблака» і «manzia» – «здагадвацца»), то ёсць «мастацтва прадказваць будучыню, назіраючы за аб'ектамі» [р. 72]) гуляюць усе – ад дзяцей і звычайных людзей да тых, хто імі кіруе і маніпулюе. Галоўнае – не страціць здольнасці трактаваць змены аб'ектаў па-свойму, інакш войны і нязгоды набудуць характар бяскончых з'яваў.

Падпарадкаванне агульнапрынятай інтэрпрэтацыі жыцця агулам і гісторыі ў прыватнасці заўсёды абарочваецца апасля гульнёй супраць сябе самога, бессэнсоўным мінулым і непатрэбнасцю сёння. Напрыклад, у чацвёртым апавяданні рамана, «Мерцвякі за сталом» (*I morti a tavola*), сэнсам мінулага жыцця героя было сачэнне за рознымі асобамі, вядомымі і не вельмі, вызначэнне тых людзей, якія не згодны з існуючай сістэмай. У цяперашнім часе былому шпіёну застаецца толькі стома і бруд наваколля («I giornali stancano... le notizie stancano, il mondo stanca. Il mondo stanca perché è stanco <...> la città era già sporca. Tutto era sporco¹⁴» [р. 86]), бо тое, што спарадкоўвала ягонае жыццё, надавала яму вонкавую стабільнасць і ісціннасць, ужо разбурана (напрыклад, Берлінская сцяна), а тыя, за кім ён сачыў, памерлі. Вобраз сцяны набывае ў дадзеным кантэксце сымбалічную напоўненасць: сцяна – гэта не толькі мяжа, якая аддзяляе адных людзей ад іншых, тых, хто сочыць, ад тых, за кім сочаць, але і створаны палітычнай сістэмай фундамент свядомасці чалавека, паколькі «дзякуючы сцяне чалавек належыць да чагосьці, знаходзіцца тут альбо там, сцяна – гэта як бок свету, тут усход, там захад, ты ведаеш, дзе ты» [р. 87]. Невыпадкова гэтай гісторыі папярэднічае эпіграф – радкі з вершу Луі Арагона «Але ж людзі так жывуць...»: будаванне замкаў з пяску і ажыўленне ўспамінаў напаўняюць жыццё. Цяпер у мінулае можна толькі гуляць: герой адшуквае сабе падыходзячы «аб'ект» і пачынае за ім сачыць, каб забіць нікому не патрэбны час. Ведаючы ўсё пра іншых, адстаўны шпіён даведаўся пра дваццацігадовую здраду жонкі толькі два гады таму, пасля рассакрэчвання архіваў. Не толькі чалавек стварае гісторыю, але і гісторыя стварае чалавека, падпарадкоўвае ягонае жыццё, складаючы на ўсіх сакрэтных карткі. Такім чынам, губляецца тая вонкавая самастойнасць учынкаў, дзеянняў, якой калісьці вызначалася жыццё героя. Калі гісторыя раздзяляе людзей пасрэдніцтвам разнастайных мураў, то смерць і вечнасць ураўноўваюць усіх: «Cosa fanno le persone importanti in un cimitero? Dormono, anche loro dormono uguale uguale alle persone che non contarono un cazzo. E tutti nella stessa posizione: orizzontali. L'eternità è orizzontale¹⁵» [р. 96].

Індывідуальная гісторыя – гэта толькі падстава, каб знайці ўніверсальныя законы існавання чалавечтва і растлумачыць іх прыроду. Напрыклад, гісторыя «Сярод генералаў» (*Fra generali*) уяўляе сабой вельмі кароткі варыянт біяграфіі венгерскага афіцэра, які падчас уваходу ў краіну савецкіх войскаў абараняў сваю краіну, іншымі словамі дзейнічаў у згодзе з тымі каштоўнасцямі і абавязкамі, якія выхавала ў ім ягоная радзіма. Пасля змены рэжыму ён не толькі не стаў героем, але на доўгі час трапіў за кратамі. Вобраз Лацла (вельмі распаўсюджанае венгерскае імя, што робіць героя ананімным удзельнікам гісторыі, як, дарэчы, і наратар у усіх апавяданняў) не падаецца схематычным дзякуючы апісанню ягоных пачуццяў, бо «altrimenti egli potrebbe sembrare un burattino vestito da militare e affidato a una storia che prevede la forza di volontà e la forza fisica ma esclude la forza misteriosa del muscolo cardiaco¹⁶» [р. 106]. Апасродкаванасць расповеду (у апавяданні прысутнічае наратар, які не мае дачынення да ўласна дзеяння) надае біяграфіі героя нерэальны, амаль казачны характар, падобны да агульнадаступных сведчанняў гісторыі. «Рэчаіснасць заўсёды пераўзыходзіць уяўленне» [р. 103], усё знаходзіцца ў ёй; кожны жыццёвы практ – гэта толькі фрагмент макрагісторыі: «Le storie sono sempre più grandi di noi, ci capitarono e noi inconsapevolmente ne fummo protagonisti, ma il vero protagonista della storia che abbiamo vissuto non siamo noi, è la storia che abbiamo vissuto¹⁷» [р. 103]. З цягам часу існаванне чалавека ператвараецца ў сымбаль, сімулякр: «...ягоная гісторыя – гэта эмблема забытанасці жыцця, ягоная краіна была занадта маленькай, каб там памерці» [р. 104]. Палітыка і іншыя метанаратывы набываюць небяспечны характар і выклікаюць давер зманлівымі добрымі намерамі, яны частка наваколля, і індывідуум не можа пазбавіцца ад іхняга прыгнёту:

¹⁴ Газеты стамляюць... навіны стамляюць, свет стамляе. Свет стамляе, бо ён стаміўся... горад ужо быў брудны. Усё было забруджана.

¹⁵ Што робяць важныя персоны на могілках? Спяць, спяць зусім як тыя, хто нічога не быў варты. І ўсе ў адным і тым жа палажэнні – гарызантальным. Вечнасць гарызантальная.

¹⁶ Інакш ён мог бы здацца марыянеткай, апранутай у ваенную форму і кінутую ў гісторыю, якая патрабуе сілы волі і фізічную моц, але выключае наяўнасць загадкавай сілы сэрцавай мышцы.

¹⁷ Гісторыі заўсёды больш за нас, яны здараліся з намі, і мы несвядома былі ейнымі галоўнымі героямі, але ж сапраўдны галоўны герой гісторыі, якую мы пражылі, – гэта не мы, а перажытая намі гісторыя.

«...i sistemi politici, così come gli organismi biologici, abbiano un'evoluzione, e che quel sistema piuttosto rozzo, fondato però su basi di buoni intenzioni¹⁸» [p. 108].

Палітычная сістэма падпарадкоўвае і змяняе асноўныя жыццёвыя арыенціры, напрыклад, такое паняцце, як справядлівасць, увогуле губляе сэнс і магчымасць рацыянальнага стаўлення да яго, што яскрава адлюстравана ў апавяданні «Фестываль» (*Festival*). Гісторыя адваката з Польшчы часоў існавання сацыялістычнага рэжыму падаецца мінулым, якое не было задакументавана, а было знята на відэакамеру без стужкі і засталася толькі ў архівах ягонай памяці. Праца адваката тых часоў складалася з таго, каб абараняць людзей з іншым, у параўнанні з афіцыйным, стаўленнем да актуальных падзей і адначасова звесці ўсё судовае працэс да кампрамісу ў разуменні Карла Гінзбурга («сустракаюцца выпадкі, калі ўдзяенне не можа прымусіць вядзьмарку адмовіцца цалкам ад сваёй волі, і ў выніку прызнальных сведчанні падсуднай – гэта своеасаблівы кампраміс паміж самой падсуднай і суддзёй» [8, с. 42]). Толькі выпадковая ідэя здымаць рэчаіснасць, зафіксаваць цяперашні час, каб змясціць яго ў архівы, выратаўвае падсудных ад больш жорсткага прысуду. Фестываль прысвечаны рэжысёру, які здымаў без плёнкі (яе часта не хапала ў краіне), разумеючы, што рэчаіснасць больш важная за кіно: «самы важкі ягоны фільм не застаўся на стужцы» [p. 137].

Гісторыя – гэта не толькі адносныя ідэалы, але і пастаяннае ўзаемадзеянне культуры маючых уладу і культуры прыгнечаных. Праявы гэтага працэсу застаюцца незаўважнымі і незадакументаванымі. Збегчы ад супрацьстаяння двух тыпаў культуры немагчыма, нават калі пакінуць краіну. Апавяданне «Бухарэст зусім не змяніўся» (*Bucarest non è cambiata per niente*) – напамін пра пераследванне габрэяў у Румыніі. Двум з іх пашанцавала выратавацца ад «светлай будучыні», якую абяцаў румынам «квялікі кандуктар», але недавер да розных метадаў кіравання чалавекам (напрыклад, лячэнне ў ізраільскім доме састарэлых) застаўся: «quelli <i>medici</i> pretendono di lustrarti la memoria come uno specchio, questo è il punto, farla funzionare non come vuole lei ma come vogliono loro... loro te la vogliono trigonometrizzare... ti pare che la memoria sia un dado?¹⁹» [p. 146]. Герой апавядання знаходзіць толькі адну магчымасць не згубіць сувязь са сваёй роднай краінай, з народнай памяццю: ён адмаўляецца ад лекаў; гэта дае магчымасць вярнуцца пасрэдніцтвам уяўлення і ўспамінаў з Тэль-Авіва ў Бухарэст: «Sono contento che tu <i>figlio</i> sia tornato nel mio paese... In tutti questi anni Bucarest non è cambiata per niente, non trovi?²⁰» [p. 151].

Не ўсе апавяданні-гісторыі надаюць мікрагісторыі адно і тое ж значэнне. У апавяданнях «Кола», «Кап-кап», «Я закахаўся ў паветра» ўвага перш за ўсё засяроджваецца на здабыцці страчанага, на заканчэнні жыццёвага кола, на сэнсе духоўнага жыцця індывідуума; іншыя гісторыі, «Аблокі», «Мерцвякі за сталом», «Сярод генералаў», «Фестываль», «Бухарэст зусім не змяніўся», ставяць на першы план праблему суіснавання афіцыйнай гісторыі і прыватнай гісторыі аднаго чалавека. Апошнія апавяданне, «Controtempo», падводзіць вынік разважанням пісьменніка. Наратар, таксама пісьменнік, перш чым пісаць апавяданні, раскажаў іх сабе. Ягоны апошні твор тычыцца чалавека, які ляціць на востраў Крыт, нібыта на навуковую канферэнцыю. Падчас палёту ў нейкім часопісе перад ягонымі вачыма праходзіць сучасная гісторыя чалавецтва са ўсёй ейнай жорсткасцю і несправядлівасцю, дзе рацыю мае той, хто мацнейшы. Пасля прызямлення герой нечакана для сябе мяняе маршрут і накіроўваецца ў старажытны манастыр. Такім чынам, пасля асэнсавання падзей, якімі кіруецца жыццё людзей, герой апавядання ў апавяданні абірае добраахвотную ізаляцыю. Наратар-пісьменнік паўтарае шлях свайго героя, бо «ўяўленне прапаноўвала яму настолькі жывую рэчаіснасць, што яна падавалася больш жывой за тую, якую ён пражываў» [p. 169]. Антонія Табукі закрэпае тут тэму творчасці, праблему ўласна мажлівасці пісаць: «Era come se gli mancasse il principio di realtà per scrivere il suo racconto, ed era per questo, per vivere la realtà effettuale di ciò che era reale in lui ma che non riusciva a diventare reale davvero, che aveva scelto quel luogo²¹» [p. 169]. Калі С.М. Зенкін у артыкуле, прысвечаным даследванню мікрагісторыі ў супастаўленні з філалогіяй («Як і філалогія, мікрагісторыя культуры працуе па прычыпе сінекдахі, распрацоўваючы асобны фрагмент гістарычнай рэчаіснасці і робячы з гэтага высновы пра культуру агулам» [9, с. 366]), праводзіць мяжу паміж філалогіяй і гісторыяй, зыходзячы з таго, што першая займаецца спазнаннем прычын, а другая інтэрпрэтацыяй сэнсаў, то ў гэты частцы рамана Антонія Табукі гісторыя і філалогія зліваюцца: для абедзвюх дысцыплін галоўным становіцца асэнсаванне чыннікаў Гісторыі і вызначэнне месца чалавека ў новым Вавілоне.

¹⁸ ...палітычныя сістэмы, гэтак жа, як і біялагічныя арганізмы, па-свойму эвалюцыянуюць, і гэтая сістэма вельмі грубая, хаця і пабудаваная на добрых намерах.

¹⁹ Яны <урачы> жадаюць адпаліраваць тваю памяць, як люстэрка, вось у чым справа, прымуць яе функцыянаваць не так, як жадае яна, а так, як хочучь яны... яны жадаюць трыганаметрызаваць яе... табе падаецца, што памяць – гэта ігральная косць?

²⁰ Я рады, што ты <сын> вярнуўся ў маю краіну... За ўсе гэтыя гады Бухарэст зусім не змяніўся, згодны?

²¹ Гэта было так, быццам бы яму не хапала прынцыпу рэальнасці, каб напісаць сваё апавяданне, і ён абраў гэтае месца, каб пражыць сапраўдную рэальнасць таго, што было рэальным унутры яго, але не здолела стаць рэальным насамрэч.

Гісторыя і магчымасці ейнай інтэрпрэтацыі пашыраюцца ў мастацкіх творах, прысвечаных аналізу мікрагісторыі, і гэта дазваляе казаць пра вызваленне ад неабходнасці супрацьпастаўляць факты і вымысел.

ЛІТАРАТУРА

1. La forma del passato: Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta / a cura di Gola S. e Rorato L. – Brussels: Peter Lang, 2007. – 354 p.
2. Wilkinson, James. A Choice of Fictions: Historians, Memory, and Evidence / James Wilkinson // PMLA. – 1996. – Vol. III, № 1. – P. 80 – 92.
3. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
4. Ильин, И.И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.
5. Brizio-Skov, F. Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo / F. Brizio-Skov. – Cosenza: Pellegrini Editore, 2002. – 266 p.
6. Медик, Х. Микроистория / Х. Медик // THESIS. – 2004. – Вып. 4. – С. 193 – 202.
7. Tabucchi, A. Il tempo invecchia in fretta / Antonio Tabucchi. – Milano: Feltrinelli, 2009. – 176 p.
8. Гинзбург, К. Мифы – эмблемы – приметы / К. Гинзбург. – М.: Новое издательство, 2004. – 348 с.
9. Зенкин, С.Н. Микроистория и филология / С.Н. Зенкин // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. 2006. – М.: Наука, 2007. – С. 365 – 377.

ЛИТЕРАТУРА США

А.А. Никифоров (Новополоцк, ПГУ)

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ПОЭЗИИ США: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

«Старая ложь: Dulce et decorum est Pro patria mori»¹ – финальные строки самого известного анти-военного стихотворения, принадлежащие Уилфреду Оуэну, убитому незадолго до окончания Первой мировой, как нельзя лучше иллюстрируют поэзию США о Второй мировой войне. Эта война была «первой войной в истории Америки, когда полное крушение иллюзий предшествовало первому выстрелу» [цит. по: 1, р. xxvi] (*здесь и далее перевод наш – А. Н.*). Американцы, в том числе и поэты, встретили ее «неуверенными и напуганными», «застигнутыми врасплох, изумленными и возмущенными», без патриотической бравады, но полные скепсиса.

Перед поэтами, пошедшими воевать, встала задача «приспособиться к новым условиям существования одновременно как человеческим существам и как художникам. Это не могло быть легкой задачей для них» [2, р. 7]. Противоречия и проблемы внутри США определили поэзию гражданских поэтов о войне. То, с чем столкнулось американское общество отчетливо продемонстрировано в стихотворении «Перл Харбор» [3, р. 121 – 122] Робинсона Джефферса: «Война, которую мы так тщательно провоцировали годами / застигла нас врасплох, изумлённых и возмущённых. Наши боевые корабли расстреливают, / как сидящих уток, наши самолеты – как птенцов в гнезде, и оба наши побережья нелепо паникуют, / а наши лидеры толкают речи. Это – народ, / который надеется навязать всему земному шару / Американский мир» (The war that we have carefully for years provoked / Catches us unprepared, amazed and indignant. Our warships are shot / Like sitting ducks and our planes like nest-birds, both our coasts ridiculously panicked, / And our leaders make orations. This is the people / That hopes to impose on the whole planetary world / An American peace).

Война вторглась в судьбы многих поэтов, и им пришлось решать, как отобразить эту войну, каким языком, какие художественные средства допустимы. Пол Фассел, считает, что основная трудность заключалась в том, что «язык теперь казался обесцененным и неподходящим» для описания Второй мировой войны, так как Первая мировая война, по выражению Генри Джеймса, «исчерпала слова: они ослабли, они изнасились» [1, р. xxvi]. Гражданские поэты, такие как Джон Берриман, Марианна Мур, Кеннет Фиринг, Лэнгстон Хьюз, Гвендолин Брукс и другие, сформировавшиеся в 20-е – 30-е годы или ранее, пытались перенести свой литературный опыт на то, с чем они столкнулись во время войны. Творческая манера У.Х. Одена, как и многих гражданских поэтов, чувствуется в его военных стихотворениях, чему бы они ни были посвящены: беженцам или началу войны.

Иную категорию составляют военные поэты, военные в прямом смысле слова, поэты, принявшие непосредственное участие во всевозможных сражениях (война в воздухе, на суше и на море). Их творчество и рассматривается как «военная поэзия»²; стихи Ганса Юргенсена, Джона Чиарди, Говарда Немерова, Луиса Симпсона, Линкольна Кирстейна и многих других признанных писателей США, которым довелось воевать, составляют корпус батальной поэзии Америки. Особняком стоят поэты, которых нельзя назвать гражданскими, поскольку они служили во время войны, и также нельзя считать «военными поэтами» в полном смысле слова, поскольку им не довелось принять участие ни в одном сражении. Но это поэты, которым принадлежат лучшие образцы поэзии о Второй мировой войне, о войне вообще. Без стихов Рэндалла Джаррелла и Ричарда Эберхарта не обходится ни одна антология военной поэзии, редкий литературовед или критик, затрагивавший военную поэзию, обошел стороной «Смерть стрелка-радиота» Джаррелла и «Ярость авиа обстрела» Эберхарта.

В. Скеннелл, определяя характер военной поэзии, резюмирует, что в отличие от гражданских поэтов, перед «военными поэтами» не стоял вопрос «поиска объективного коррелята», их «не волновали обобщения и абстракции», они не были «озабочены литературными теориями, но тем, как отобразить это на бумаге, и отобразить правильно». Достоверность – главный критерий, определяющий качество поэзии о войне. «Когда Уилфрид Оуэн сделал свое знаменитое заявление: “Прежде всего, я не обеспокоен поэзией. Мой объект – война, война и сострадание, вызванное войной. Поэзия – в сострадании”, он имел в виду то, что поэту напрасно пытаться интерпретировать события; он должен просто записывать их настолько можно точнее, поскольку происходящее на войне, сами события заряжены такой напряженностью

¹ The old lie: Dulce et decorum est Pro patria mori (Оуэн обыгрывает строку Горация, буквально «сладко и прекрасно за родину умереть»).

² Принято разграничивать «военную поэзию», написанную людьми, принимавшими участие в войне, и «поэзию о войне». В настоящем исследовании эти понятия используются как синонимы.

страха, страдания, жертвенности, что поэтическое воображение должно уступить объективному взгляду и руке ремесленника» [2, р. 219]. Следствием подобного подхода к предмету явилось то, что, по мнению Б. Гарднера, «появился новый стиль: бесстрастный, спокойный, лаконичный» [4, р. хix]. В схожем ключе определяет общий модус военной поэзии П. Фассел. «Направленность поэзии о Второй мировой войне выражала всеобщий скептицизм в отношении прежнего языка славы, жертвенности и патриотизма. Уставшие от напыщенного стиля официальных разглагольствований для поднятия боевого духа, от лукавства военной пропаганды и рекламы, поэты предпочитали высказываться уклончивой недоговоренностью, заглядывая меньше в центр темы, больше – к ее периферии, двигаясь окольными путями, выражаясь более намеками, нежели открытыми, прямолинейными заявлениями» [1, р. xxv].

Охватить все творческое наследие американской поэзии о Второй мировой всех американских поэтов в одном исследовании не представляется возможным, поэтому из обширного корпуса поэзии о войне были выбраны те произведения, которые чаще других встречаются в антологиях, признаны выдающимися образцами военной поэзии.

Круг вопросов, поднимаемых в поэзии США о Второй мировой войне, значителен. В общей антивоенной настроенности поэты обращаются к массовым уничтожениям людей (причем сострадание жертвам нацизма сочетается с виной за бомбежки немецких и японских городов), к взаимоотношениям человека и государства (личные переживания солдата как бессмысленной жертвы), отношение к фашизму (как к немецкому, так и к отечественному аналогу, отчетливо показанному в афроамериканской поэзии). Эти темы включают в себя множество нюансов, специфически американских вопросов, поднимаемых поэзией, из которых в настоящем исследовании для изучения были выбраны три направления, характерные исключительно для литературы США и тем самым определяющие ее своеобразие в контексте мировой литературы о войне. Это особенности отношения к участию США во Второй мировой войне (солдат и государство, гражданин и государство), специфика поэзии о холокосте (ее американского варианта) и афроамериканская поэзия о Второй мировой войне.

В первую очередь, была выделена тема «человек на войне», тема несколько условная, так как речь идет не просто о солдате, сражающимся с врагом, не о жителе, находящимся под гнетом оккупации. Гражданин США столкнулся с неоднозначным (поначалу) отношением собственного государства к набирающей мощь нацистской Германии, политикой невмешательства. Собственно, рядовой американец еще не был вовлечен в войну, но те ожидания, прогнозы и выводы, относительно того, чем может обернуться для мира грядущая война, были художественно осмыслены в поэзии. Начало войны в Европе, позже нападение на Перл-Харбор стали поводом для размышлений о роли Америки в мире, поводом для переосмысления идеалов, провозглашенных США.

Отправившиеся на войну американские поэты запечатлели состояние потерянности, которое испытывает солдат, воспринимающий свою борьбу не как борьбу за Родину-мать, отчего государство предстает мачехой, а командование большим врагом, чем нацисты. В послевоенных стихотворениях раскрывается также то, что как государство США не вынесли уроков из Второй мировой, что наглядно подтверждается всей послевоенной историей Америки, несмотря на выразительные предупреждения поэтов.

Важным моментом для понимания психического состояния человека на войне является испытываемое чувство вины. Бомбежки городов с мирным населением, которое не вписывалось в образ врага, приводили к сильным переживаниям, попыткам оправдаться возможностью собственной гибели. В художественном осмыслении положения убивающих и убитых поэты прибегали к христианскому учению, наполняя свои произведения образностью, параллелями из Нового Завета.

Война поставила перед поэтами вопрос: как описывать то, с чем они столкнулись. Имея наследие поэзии о Первой мировой, в частности окопных поэтов, американские писатели (а многие из них стали непосредственными участниками боевых действий) понимали, что не могут пользоваться прежним языком поэзии для описания событий современной войны. С одними явлениями человек столкнулся впервые, другие явления приобрели небывалый масштаб.

Во-вторых, была выделена тема холокоста, выступившего как предмет литературы и поэзии, в частности. Холокост стал тем явлением войны, которое не коснулось американской нации непосредственно. Художественное осмысление этого феномена в американской поэзии, опосредованный отклик на массовое истребление людей в Германии и на оккупированных территориях стал одним из исследуемых вопросов, определяющих своеобразие американской поэзии о Второй мировой войне.

Так как холокост как историческое явление хронологически занимает период больший, чем Вторая мировая война, в ходе исследования привлекается широкий контекст антифашистской поэзии Европы и США как предвоенных и военных лет, так и послевоенных десятилетий. Учитывая отличный от европейских государств опыт восприятия нацистских зверств поэтами США, рассматривается своеобразие американской поэзии о холокосте, обусловленное двойным взглядом на многолетнюю трагедию. В первом случае это поэзия непосредственных участников (иммигрантов и военных поэтов), во втором – поэзия тех, кто, заочно засвидетельствовав фашистские преступления против человечества, из-за океана дал оценку

случившемуся в Европе, не забывая о ситуации в собственной стране и ее роли во Второй мировой войне. Но оба этих взгляда сводятся, в конечном счете, к единому с европейской поэзией холокоста корпусу стихотворений. Когда идет речь о европейской поэзии, поэзии жертв, мы имеем дело с поэзией холокоста, в случае с американскими авторами – это поэзия о холокосте.

Поскольку мировая поэзия холокоста значительно шире, чем осваиваемый в литературоведении США материал, настоящее исследование призвано заполнить некоторые лакуны в изучении литературы о холокосте (в частности, американской) и рассмотреть особенности военной поэзии США в контексте европейской поэзии о Второй мировой войне. Поэтому, употребляя понятие холокост применительно к поэзии США изучаемого периода, мы говорим о том широком явлении, которое эта поэзия охватывала именно в этот период. Рассматривая осмысление нацистских зверств исключительно в диахроническом ключе, можно показать многообразие тем и мотивов, которыми была наполнена американская поэзия о холокосте в военные и послевоенные годы. Изменение вектора, если угодно, сужение тематики этой поэзии – вопрос не осмысления, а переосмысления итогов Второй мировой войны в литературе начиная с 70-х гг. XX века.

В-третьих, в особое, исключительно американское литературное явление выделена афроамериканская поэзия о Второй мировой войне, точнее то направление, в русле которого эта война осмысливалась в произведениях афроамериканских поэтов. Афроамериканская поэзия о Второй мировой войне имеет под собой два источника, собственно антивоенную поэзию и поэзию протеста.

Американское общество предвоенных лет было сегрегировано. Вступление США во Вторую мировую войну добавило условий, при которых афроамериканская часть населения могла быть подвергнута дополнительной расовой дискриминации. Поэзия протеста, ставшая частью антивоенной поэзии, выражала надежду на изменения в национальном самосознании всех граждан США. Причиной тому стали успехи афроамериканских военнослужащих в боевых действиях. Антифашистская, точнее, антинацистская поэзия, расширялась до антирасистской, поскольку афроамериканцы, борясь с нацизмом, отождествляли себя с его жертвами. Афроамериканскую поэзию того времени можно назвать поэзией борьбы на два фронта: борьба с фашистами в Европе дополнялась борьбой с фашистами на родине.

Однако вопросы, поднятые в афроамериканской поэзии о Второй мировой войне, не стали исключительно предметом этнической литературы. Белые поэты-современники художественными откликами подчеркивали несостоятельность демократических принципов США, распространявшихся не на всех жителей Америки. Продолжение художественного осмысления Второй мировой войны в современной афроамериканской поэзии указывает на то, что проблемы поднятые предшественниками еще долгое время не были решены.

Существует несколько возможных подходов к изучению американской поэзии о Второй мировой войне: от непосредственного анализа образности и ее специфики, обусловленной совершенно новым историческим и литературным материалом, до историко-социального подхода, по мнению И.В. Шабловской, умаляющего ценность литературы о войне. «Эмоциональное отношение к проблематике и стоящим за ней событиям противится академическому литературоведческому анализу и в определенной мере сковывает научно-теоретический подход к теме. Литература о Второй мировой войне – объект сложный и неоднозначный: порою она провоцирует критико-публицистическое к себе отношение, одностороннее, историко-социальное, рассмотрение фактов. Идеологическая определенность такой литературы... воспринималась нередко как ее единственная ценность» [5, с. 4]. Учитывая замечание Шабловской, можно заключить, что, подходя к изучению литературы о войне, необходим широкий взгляд на факты, положенные в основу произведений, что однозначные суждения (в пользу той или иной идеологии) ограничивают исследователя.

А.Г. Бочаров, говоря об изучении военной прозы, в свою очередь отмечает необъятность литературы о войне и предлагает выделять определенные темы, направления изучения для достижения необходимой глубины исследования. «Вероятно, могут существовать несколько “просек” для освоения этого континента: анализ наиболее крупных, этапных, выдержавших испытание временем произведений; выявление сложных соотношений между художественной и исторической правдой, ибо воссоздание величественного и драматического хода войны неизменно было одной из побудительных причин творчества; характер изображения всенародного патриотического подвига; художественные принципы “специфически батальной” прозы; развитие наиболее крупных тематических циклов – “партизанский эпос”, “поколение двадцатилетних”, тыл во время войны и т. д. и т. п. Все это проблемы взаимосвязанные, но каждая из них столь объемна, что ее можно рассматривать отдельно – разумеется, не изолированно от других, но все-таки определив для себя, говоря военным языком, узкую полосу наступления» [6, с. 5 – 6]. Этот же принцип изучения тем, наиболее ярко подчеркивающих своеобразие поэзии США о Второй мировой войне, но без отрыва от контекста, был избран в настоящей работе.

В исследовании используется историко-контекстуальный метод, основные положения которого излагаются в ряде работ А.А. Гугнина [7; 8, с. 5 – 22, с. 133 – 176; 9, с. 200 – 227; 10]. Данный метод

представляется самым последовательным и продуктивным подходом к изучению своеобразия американской поэзии о войне. Последовательное исследование поэзии холокоста и афроамериканской поэзии предполагает анализ изученности поэзии и прозы США о Второй мировой войне в отечественном, советском, российском и американском литературоведении. Поскольку речь идет о военной поэзии определенного периода времени, специфика изучаемых художественных текстов определяется не только литературным, но и общественно-политическим контекстом того времени. Общественное восприятие порожденных второй мировой войной явлений нашло свое отражение в литературе, и в поэзии в частности.

Поэтапное изучение поэтического отображения событий холокоста от начала преследований нацистами неугодных граждан собственного государства до осмысления последствий геноцида народов Европы и Советского Союза для послевоенного мира является целью исследования. При этом анализируются общие для американской и европейской поэзии холокоста образы и мотивы. Согласно этому методу определением художественной ценности и места в литературном процессе поэзии холокоста военных лет можно и нужно заниматься только на стыке двух контекстов: в контексте антифашистской поэзии Европы и СССР, рассматривая произведения и общественно-политическую ситуацию тех лет, и в контексте развития литературы о холокосте. Поступательное изучение афроамериканской поэзии о Второй мировой войне предполагает поэтапное исследование восприятия войны в свете сегрегации, борьба с которой – основной мотив афроамериканской поэзии протеста.

Актуальность подобного исследования, как и любого исследования о войне, определяется непреходящей значимостью объекта. Злободневность изучаемого вопроса для отечественной науки обусловлена исторически.

Во-первых, злободневность изучаемого вопроса для отечественной науки обусловлена исторически. Знание литературы о Второй мировой войне другой страны расширяет перспективы взгляда на собственную историю и литературу, уточняет роль белорусского народа в Великой отечественной войне, а также место Беларуси на геополитической карте мира. То же относится и к значимости вклада белорусской литературы в наследие мировой литературы о войне.

Во-вторых, подавляющая часть литературоведческих исследований посвященных Второй мировой войне основывается на материалах прозы. Несмотря на то, что изображение войны при всем его эпическом характере лучше укладывается в такие жанры как роман, повесть, рассказ, документальная хроника, публицистика и прочие, военная поэзия не должна рассматриваться в качестве приложения к корпусу прозаической литературы о войне, что можно наблюдать во многих работах по этой теме. В работах по американской литературе о Второй мировой войне (О.Е. Оссовский, А.С. Мулярич, А.М. Зверев и др.) в качестве предмета исследования избирают американский военный роман. Тем не менее, признавая безусловную значимость прозаической литературы по данной теме, необходимо детальное изучение немаловажного вклада поэзии для составления полного представления об американской литературе, посвященной Второй мировой войне.

В-третьих, характер военной поэзии, чьим преимуществом перед прозой является возможность немедленного художественного отклика, реакции «по горячим следам», позволяет уловить нюансы восприятия и осмысления того или иного феномена войны конкретным автором, передать событие и его выражение в художественном тексте предельно точно: подавляющая часть романов о Второй мировой войне стала появляться спустя некоторое время после войны.

В-четвертых, избранные направления исследования (отражение специфического опыта США, американская поэзия о холокосте и афроамериканская поэзия о Второй мировой войне) позволяют взглянуть не только на военную сторону американской поэзии, но также продемонстрировать внутренние противоречия, характерные для общественно-политической, культурной и литературной жизни США. Западные исследователи американской поэзии о Второй мировой войне (Л. Голденсон, В. Скеннел, Д. Вон и др.) не предлагают комплексного взгляда на круг вопросов, поднятых поэтами США.

Новизна подобного исследования заключается в том, что изучение специфики и своеобразия американской поэзии о Второй мировой войне является особым ранее не проводившимся исследованием. Понимание роли, характера участия США в военных конфликтах, отношения американского гражданина, в том числе и военнослужащего, к этим конфликтам остается неполным без оценки осмысления этих вопросов в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Fussell, P. Introduction / P. Fussell // *Articles of War. A Collection of Poetry about World War II* / Ed. by Leon Stokesbury. – The University of Arkansas Press, 1990. – P. XXIII – XXIX.
2. Scannell, V. *Not Without Glory. Poets of the Second World War* / Vernon Scannell. – London: The Woburn Press, 1976. – 245 p.

3. Jeffers, R. Pearl Harbor / R. Jeffers // The double Axe & Other Poems. – New York: Random House, 1948. – P. 121 – 123.
4. The Terrible Rain. The War Poets 1939 – 1941 / Ed., selected and arranged by Brian Gardner. – London: Magnum Books, 1966. – P. XVII – XXV.
5. Шабловская, И.В. Проза европейских социалистических стран 60–70-х годов о Второй мировой войне. Общее и особенное : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И.В. Шабловская. – Москва, 1988. – 44 с.
6. Бочаров, А.Г. Человек и война. Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне / А.Г. Бочаров. – М.: Советский писатель, 1978. – 478 с.
7. Гугнин, А.А. Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней / А.А. Гугнин. – Москва, 1997. – 224 с.
8. Гугнин, А.А. Серболужицкая литература XX века в славяно-германском контексте / А.А. Гугнин / отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – 180 с.
9. Гугнин, А.А. Введение в анализ поэтического текста / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы: Сб. статей. Вып. 17 / Науч. центр славяно-германских исслед.; отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополюк: 2003. – С. 200 – 227.
10. Гугнин, А.А. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славяно-германском контексте. Научный доклад на соискание степени доктора филологических наук / А.А. Гугнин. – М., 1998. – 77 с.

Е.В. Большакова (Новополюк, ПГУ)

ДЖОН СТЕЙНБЕК: МЕЧТАТЕЛИ В МИРЕ ОДИНОЧЕСТВА (ПО ПОВЕСТИ «О МЫШАХ И ЛЮДЯХ»)

Изначально Джон Стейнбек задумывал повесть «О мышках и людях» (1937) как исследование того, «о чем мечтает каждый человек» [1, с. 61. – Здесь и далее при отсутствии ссылки на русское издание перевод наш. – Е. Б.]. И в самом деле, в произведении представлена настоящая смесь из совершенно разных людей, каждый из которых мечтает или, по крайней мере, пытается мечтать в период, когда любая мечта находилась под запретом, а человек был всего лишь орудием в руках другого человека. Причина, по которой этим мечтам не суждено сбыться, частично раскрывается самим автором в его романе «И проиграли бой»: *«It seems to me that man has engaged in a blind and fearful struggle out of a past he can't remember, into a future he can't foresee, nor understand. And man has met and defeated every obstacle, every enemy, except one. He cannot win over himself»*¹ [2, p. 45]. Романы Джона Стейнбека проникнуты обреченностью и пессимизмом. Многие в мире происходят в соответствии с законом джунглей: выживает сильнейший, он же становится обладателем заветной мечты. Стейнбек, напротив, в своих работах делает акцент на слабейшего, который становится жертвой мечты других людей. Книга «О мышках и людях» это книга об Американской Мечте, которая является живым мифом современности, мечтой, которая должна осуществиться, если только в нее верить. Герои повести – это люди, которые свято верят в этот миф, приобретающий самые разнообразные формы в их умах. В частности, автор выделяет 5 персонажей, каждый из которых лелеет свою мечту.

Герои повести Ленни и Джордж мечтают об одном: обзавестись небольшим уютным домиком, но в то же время каждый из них имеет свою сокровенную мечту. Ленни мечтает разводить разноцветных кроликов, а Джордж мечтает освободиться от Ленни: *«God a'mighty, if I was alone I could live so easy. I could get a job an' work, an' no trouble»*² [3, p. 11]. Но мечта Джорджа не настоящая, потому что, по сути, они с Ленни неотделимы друг от друга, *«they can be seen as two parts of a single being <...>»*³ [4, p. 78]. Они не могут существовать порознь, потому что, как говорит Ленни: *«I got you to look after me, and you got me to look after you»*⁴ [3, p. 14].

Еще одна вечная проблема человечества, которая находит свое отражение в повести – проблема одиночества, от которого страшно страдает каждый ее герой. Единственные, кому повезло несколько

¹ Мне иной раз кажется, человек занят страшной яростной борьбой, которая тянется из забытого прошлого в неведомое и непонятное будущее. И человек упрямо преодолевает все препятствия, побеждает всех врагов, кроме одного – Он не в силах победить себя [5, с. 339]. (Здесь и далее перевод взят из издания Стейнбек Д. Собрание сочинений Текст.: в 6 т. Т. 2. Квартал Тортилья-Флэт: повесть; И проиграли бой: роман; О мышках и людях: повесть; Рыжий пони: сборник рассказов / Д. Стейнбек; перевод с англ. М.: Правда, 1989).

² О господи! Я бы горя не знал, ежели б ты не висел у меня на шее. Как бы мне хорошо жилось [5, с. 411].

³ ...они две части единого целого.

⁴ ...потому что ты присматриваешь за мной, а я присматриваю за тобой [5, с. 416].

больше – это Ленни и Джордж, все-таки они путешествуют вместе. Болезненное одиночество, одиночество рядового работника ранчо, выражается простыми, но страшными словами: «*Guys like us, that work on ranches are the loneliest guys in the world. They got no family. They don't belong no place. They come to a ranch an' work up a stake and then they go into town and blow their stake, and the first thing you know they're poundin' their tale on some other ranch. They ain't got nothing to look ahead to*»⁵ [3, p. 13 – 14]. Кажется, что у наших героев есть будущее, они мечтают о доме, безопасном месте, в котором можно было бы укрыться от окружающего зла. В этой форме Американской Мечты мы видим символ дома, пристанища, которого жаждет каждый. Своего рода убежищем выступает пещера, в которой готов спрятаться Ленни, в случае, если Джордж бросит его. Здесь пещера выступает архетипом материнской утробы, неким истоком, а, следовательно, безопасным, по мнению Ленни, местом. Он подсознательно стремится туда как к исходной точке, к которой они с Джорджем вернутся, если им не удастся обрести Рай в виде собственного домика. Отождествление дома с Эдемом четко проявляется, когда Джордж неоднократно описывает их с Ленни будущее жилище: «*We'll have a cow", said George. "An' we'll have maybe a pig an' chickens... an' down the flat we'll have a... little piece alfalfa*»⁶ [3, p. 106]. Это стремление к миру и благополучию, характерное для всех людей в целом, здесь, в «О мышах и людях», является частью Американской Мечты, потому что, во-первых, сама суть этой мечты заключается в стремлении из бедного обездоленного человека превратиться в богатого и могущественного, а, во-вторых, все герои повести лелеют подобную мечту, что отражает дух времени.

В то же время на ранчо есть еще два работника, Огрызок и Горбун, «*who both attach themselves to George's and Lennie's Adamic dream*»⁷ [1, p. 61]. Вот что говорит Огрызок: «*S'pose I went in with you guys. That's three hundred and fifty bucks I'd put in. I ain't much good, but I could cook and tend the chickens and hoe the garden some. How'd that be?*»⁸ [3, p. 59]. Негр Горбун, несмотря на свое желание тоже присоединиться к мечте, более скептичен. Его слова также заставляют читателя воспринимать дом как недостижимое райское место: «*I seen hunderds of men come by on the road an' on the ranches, with their bindles on their back an' that same damn thing in their heads. Hunderds of them. They come, an' they quit an' go on; an' every damn one of 'em's got a little piece of land in his head. An' never a God damn one of 'em ever gets it. Just like heaven. Everybody wants a little piece of lan'. I read plenty of books out here. Nobody never gets to heaven, and nobody gets no land. It's just in their head. They're all the time talkin' about it, but it's jus' in their head*»⁹ [3, p. 74].

Как уже говорилось выше, Джордж и Ленни путешествовали вместе из-за нужды и одиночества. Даже город, в котором происходит действие, называется Соледад (Soledad), «*an abbreviation for Our Lady of Loneliness (as Los Angeles is short for Our Lady of the Angels) <...>*»¹⁰ [4, p. 86]. Эта болезнь поражает всех героев повести. Возьмем, к примеру, негра Горбуна, который выступает представителем угнетаемого черного населения страны. Он говорит не только об одиночестве, которое произрастает из самого факта его принадлежности к афроамериканцам, но и об одиночестве как общечеловеческом бремени. Человек появляется на свет в одиночку и умирает тоже в одиночку: «*A guy goes nuts if he ain't got nobody. Don't make no difference who the guy is, long's he's with you. I tell ya. <...> I tell ya a guy gets too lonely an' he gets sick*»¹¹ [3, p. 73].

В какой-то момент создается впечатление, что Ленни живет скорее в своем выдуманном, а не в реальном мире. Каждый раз, когда с ним кто-то заговаривает, он заводит беседу о домике, о котором мечтает и о кроликах, которых будет там разводить. Даже, когда жена Кудряша приходит в сарай к Ленни, чтобы поделиться своей мечтой, все заканчивается как обычно: «*Don't you think of nothing but rabbits?*» – «*We gonna have a little place*», – *Lennie explained patiently. "We gonna have a house an' a garden and a place for alfalfa, an' that alfalfa is for the rabbits, an' I take a sack and get it all fulla alfalfa and then I take it to the*

⁵ Люди, которые батрачат на чужих ранчо, самые одинокие на свете. У них нет семьи. Нет дома. Придут на ранчо, отработают свое, а потом – в город, денежки промывать, и глядишь, уж снова на другое ранчо подались. И в будущем у них ничего нет [5, с. 416].

⁶ У нас будет корова, – сказал Джордж. – И еще, пожалуй, свинья и куры... а на лугу... мы поседем люцерну... [5, с. 481].

⁷ ...которые оба хотят присоединиться к райской мечте Джорджа и Лени.

⁸ Может, возьмете меня? Моя доля – триста пятьдесят долларов. Само собой, пользы от меня немного, но я могу стряпать, смотреть за курами да копать в огороде. Ну, как? [5, с. 448].

⁹ Я видывал, как сотни людей приходили на ранчо с мешками, и головы у них были набиты таким же вздором. Сотни людей приходили и уходили, и каждый мечтал о клочке земли. И ни хрена у них не вышло. Ни хрена. Всякий хочет иметь свой клочок земли. Я здесь много книжек перечитал. Никому не попасть на небо, и никому не видать своей земли. Все это одно только мечтанье [5, с. 458].

¹⁰ Что является аббревиатурой для Богородицы Одиночества (Our Lady of Loneliness) подобно тому, как Лос-Анжелес выступает аббревиатурой Богородицы Ангелов (Our Lady of Loneliness).

¹¹ Человек сходит с ума, если у него нет никого. И даже не важно, кто рядом. Главное, что он с тобой. Говорю тебе, говорю, человеку становится одиноко и он заболевает [5, с. 457].

rabbits»¹² [3, с. 89]. Жена Кудряша, чья мечта, разрушилась по ее собственной вине, испытывает адскую усталость от одиночества. Ее жизнь сплошь полна неудач: сначала ее соблазнил и обманул проезжий актер, а теперь она жена Кудряша, человека, которого она не просто не любит, но всем сердцем ненавидит. Она является типичной представительницей американских мечтателей в повести: «*Well, I ain't told this to nobody before. Maybe I oughtn't to. I don't like Curley. He ain't a nice fella. <...> Could a been in the movies, an' had nice clothes- all them nice clothes like they wear. An' I coulda sat in them big hotels, an' had pitchers took of me. When they had them previous I coulda went to them, an' spoke in the radio, and it wouldn't a cost me a cent because I was in the pitcher*»¹³ [3, р. 89].

Все обитатели ранчо считают жену Кудряша «пустышкой» и на то есть свои основания. Все же она не может не вызывать жалость, так как является жертвой черствости собственного мужа и окружающих. Одиночество проникло в нее и причиняет невыносимые страдания: «*I get lonely. <...> You can't talk to people but I can't talk to nobody but Curley. Else he gets mad. How'd you like not to talk to anybody?*»¹⁴ [3, р. 87 – 88]. Она – «*The Eve who occasions the destruction of all the men's hopes*»¹⁵ [1, р. 61]. В повести у этой женщины даже нет имени, что сделано, безусловно, нарочно, ибо тем самым Стейнбек отразил достаточно унижительное положение женщин в тот период в США: ее можно называть только с помощью имени мужа, которому она принадлежит целиком и полностью.

Если имя жены Кудряша символично своим отсутствием, то имена других героев несут в себе различные смысловые коннотации. К примеру, второе имя Джорджа – Мильтон, может рассматриваться как аллюзия к Джону Мильтону, автору «Потерянного рая». Второе имя Ленни – Смол (Small) имеет двойное значение: с одной стороны, это ирония по отношению к человеку, который поневоле является обладателем огромного тела и маленького ума, с другой стороны, это имя ставит его в один ряд с мелкими животными, которых он так любит, с мышами, щенками, кроликами.

Несмотря на тот факт, что жена Кудряша разрушила мечту Ленни, они связаны самым непосредственным образом, потому что оба являются чужими в этом мире и их судьбы идут рука об руку. Жена Кудряша нужна была Ленни, чтобы закончить его невыносимую жизнь на земле и отправить его в вожделенный им Рай, Ленни же нужен был женщине, чтобы оборвать ее никчемную жизнь во власти нелюбимого мужа. Таким образом, они освобождают друг друга, взаимно жертвуя при этом своими мечтами.

Потеряв Ленни, Джордж не может оставаться прежним. Он обретает свободу, которой так жаждал, но вместе с ней и осознание того, что все, о чем они мечтали: ранчо, домик и благополучие, все это превратилось в прах.

Данное произведение, как и другие ранние работы автора, кажется неоправданно пессимистичным, создается впечатление, что единственными спутниками человека по жизни выступают Несчастье и Одиночество. Безусловно, автор, никогда не оставшийся равнодушным к чужому горю и всю жизнь занимавший активную гражданскую позицию, имел на то свои мотивы. Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, это о ярком таланте Джона Стейнбека, который на примере, казалось бы, бытовой истории, показал трагедию не просто американского, но и общечеловеческого масштаба.

ЛИТЕРАТУРА

1. Watt, F.W. Steinbeck / F.W. Watt. – New York: Chip's Bookshop Inc., 1978.
2. Steinbeck, J. In Dubious Battle / J. Steinbeck. – Penguin Group USA Inc, 1992.
3. Steinbeck, J. Of Mice and Men / J. Steinbeck. – New York: Penguin Books, 1993.
4. Lisca, P. John Steinbeck, Nature & Myth / P. Lisca. – New York: Thomas Y. Crowell Company, 1978.
5. Стейнбек, Д. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 2: Квартал Тортилья-Флэт; И проиграли бой; О мышках и людях; Рыжий пони / Д. Стейнбек. – М.: Правда, 1989.

¹² – Неужто ты ни об чем, кроме кроликов, думать не можешь? – сердито спросила она.

– У нас будет маленькое ранчо, – терпеливо объяснил Ленни. – Будут сад и луг, а на нем люцерна для кроликов, и я буду брать мешок, набивать люцерной и кормить кроликов [5, с. 469].

¹³ Я не люблю Кудряша. Он плохой. Я могла бы жить в роскошных отелях, и за мной гонялись бы фотографы. И я ходила бы на все просмотры и выступала по радио, и это не стоило бы мне ни цента, потому что я была бы киноактрисой. И носила бы красивые платья, как все они. Недаром же тот человек сказал, что я – самородок [5, с. 469].

¹⁴ Я одинока, – повторила она. – Ты можешь разговаривать с кем хочешь, а я ни с кем, кроме Кудряша. Иначе он бесится. Как думаешь, весело это – ни с кем не разговаривать? [5, с. 467].

¹⁵ Та самая Ева, по чьей вине произошло крушение всех людских надежд.

Е.Н. Гражеская (Полоцк, ПГУ)

КОНЦЕПЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ В ПОЭЗИИ СИЛЬВИИ ПЛАТ

Поэзия Сильвии Плат (1932 – 1963) проникнута высокой степенью эмоциональности. Предельная интенсивность эмоциональных переживаний Сильвии Плат охватывает все лирические произведения поэтессы, независимо от тематики и от авторского отношения к рассматриваемой проблеме. Высокая степень эмоциональности во многом определяется особенностями самого характера и отношения к окружающему миру поэтессы, относящейся многими исследователями к исповедальной поэзии, что немаловажно для понимания концепта эмоциональности в рамках поэзии Сильвии Плат. Экспрессия стихов поэтессы обусловлена не установкой на поэтическую трактовку автобиографического, не слиянием жизни и поэзии, а глубоким осознанием литературной традиции и мастерским владением поэтическим языком.

Поэтесса, претворяя неповторимое духовное состояние в художественный образ, придаёт ему широко обобщённое значение; она как бы предлагает читателям, переживающим аналогичное состояние, готовые формы его выражения. Для достижения этой цели Сильвия Плат искусно использует все «лирическое пространство», отведенное для того или иного события, воспоминания или же наболевшей проблемы того времени не только на личностном, но и на общественном уровне. Поэтессой используется многообразие приемов для полного раскрытия всего потока эмоций, вызываемого той или иной тематикой. Можно выделить характерные особенности создания «эмоционального мира» в поэзии Сильвии Плат, что прослеживается на конкретных примерах.

Так как поэзия Сильвии Плат по праву относится к исповедальной поэзии, то выражение эмоций занимает здесь ведущее положение. Как истинный представитель исповедальной поэзии, Сильвия Плат писала о собственных переживаниях, ощущениях, страхах. Среди тем её лирики были семья, женская судьба, природа, смерть. Эти темы наиболее остро переживались поэтессой, что ярко подчеркнуто в лирическом материале Сильвии Плат рвущимися из сердца строками. Это удивительно живые стихи о пережитом, не просто о выстраданном – о потрясшем. И в них всегда было и есть дыхание. В самом прямом смысле: слышно, как поэтесса дышит тождеством между личностью, жизнью и словом [1, р. 39].

Одной из особенностей построения «эмоционального мира» некоторых лирических произведений Сильвии Плат является не постепенное нарастание эмоций по мере раскрытия проблематики, а хаотичность в их реализации. Примером является стихотворение *Love Letter*, где можно четко проследить сначала плавное раскрытие чувства досады, печали и сожаления с кульминационным завершением:

You didn't just tow me an inch, no-
Nor leave me to set my small bald eye...

а затем строки спокойствия и тишины: *That wasn't it. I slept the silence, say.* Но спокойное эмоциональное состояние резко сменяется бурей эмоций и переживаний и резкостью в их выражении:

I shone, mice-scaled, and unfolded
To pour myself out like a fluid
Among bird feet and the stems of plants.
I wasn't fooled. I knew you at once.

Поэтесса как будто дает читателю время на переживание выраженных эмоций, но затем снова не может справиться с их бурным потоком и вновь высказывает наболевшее. Во многом такое построение «эмоционального контекста» создает подобие хаоса, порой складывается впечатление, что поэтесса сама не может точно определиться в доминирующей константе, то ли это тоска, то ли гнев, то ли просто временный порыв злости. Такого рода хаос достаточно труден для восприятия и для его понимания необходимо переживать что-то похожее. В стихотворении *Spinster* поэтесса описывает свою лирическую героиню, как охваченную страданием, обидой, подчеркивая это яркими экспрессивными метафорами и сравнениями:

By this tumult afflicted, she
Observed her lover's gestures unbalance the air.

Но через несколько строк образ лирической героини наполнен полностью другими эмоциями, безразличием, холодом и равнодушием:

Ice and rock, each sentiment within border,
And heart's frosty discipline
Exact as a snowflake.

Порой такой «эмоциональный хаос» может напоминать поток сознания, присущий модернистской литературной традиции. «Поток сознания», являющий себя в стихах Сильвии Плат, может быть определен как психотический тип речи. Модернизм любит психозы; прибегает к игре «психологических альтернатив».

В предельной интенсивности эмоциональных переживаний Сильвии Плат (в одном из своих лучших стихотворений она сама определяет это состояние как «лихорадку») с самой чувственностью происходит метаморфоза, которая на первый взгляд может показаться странной: чувственность утрачивает глубину, стремится к поверхностности. В данном случае относительная утрата глубины – это всего лишь «компенсация» за предельно актуализированное внешнее проявление эмоции [1, p. 45].

Внутренний мир Сильвии Плат в её стихах выглядит «вывернутым наизнанку»: всё то, что находится в глубине, в сокрытости, в невидимости, – то, по отношению к чему весь классический поэтический дискурс может быть опознан всего лишь как техническая операция «извлечения», «поднятия из глубин», теперь перемещается «наружу», «на поверхность»; не просто «перемещается», а «выплёскивается», «выбрасывается», и, как следствие, неизбежно резко воздействует на того, кто в данный момент оказался рядом, и наиболее близким человеком здесь является читатель. В наиболее ярких произведениях Сильвии Плат эмоциональная напряжённость её речи стремится к предельным уровням интенсификации; это «зашкаливающее» напряжение, «взрывающая» целостный образ реальности, превращая его в осколки, стремится к «силловому» снятию тех изначальных экзистенциальных и психологических противоречий.

Наряду с «эмоциональным хаосом» Сильвии Плат присуще и линейное построение своего собственного «эмоционального мира». По мере нарастания интенсивности эмоционального напряжения возникает ситуация взрыва. *Fever-103* – яркое проявление такой взрывной природы поэтики Плат: отдельные образы – это и есть фрагменты сознания-чувственности, смешанные в сферу потока – в стихию поэтической речи. Пик эмоциональности Сильвия Плат придерживает до конца, держа читателя в напряжении и предельной сконцентрированности, желая быть выслушанной и понятой до конца:

By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean.
Not you, nor him.

Not him, nor him
(My selves dissolving, old whore petticoats) –
To Paradise.

Анализ некоторых наиболее эмоционально насыщенных лирических произведений наталкивает на мысль, что предельная интенсивность проявления чувственности является самоценностью и самоцелью для поэтессы. В итоге эта чувственность утрачивает и всякого рода конкретность значений, выходит из-под власти определений. Горечь, обида, страх, ненависть, разочарование, гнев – всех этих чувств слишком мало для того, чтобы определить такую чувственность в целом; всё это, даже вместе взятое, оказывается меньше того эмоционального потока, что являет себя в поэтике Плат. Поэтому поэтесса создаёт «свою индивидуальную чувственность», лишённую каких-либо границ и свободную от всего конкретного. Для создания такого рода чувственности недостаточно существующего набора лексических единиц, способных указать на ту или иную переживаемую эмоцию. Для раскрытия своего эмоционально богатого мира Сильвии Плат недостаточно взять готовые классические образы, она создает свои и вкладывает в них частичку своей страдающей души. Поэтесса прибегает к использованию ярких экспрессивных тропов, чтобы читатель попытался проникнуть в авторское неистовое переживание. В качестве стилизованных лирических доминантов в художественной речи Сильвии Плат можно выделить огромное количество ярких сравнений и метафор, которые помогают поэтессе «выплескивать» свои эмоции и переживания. Например, сравнения:

Inert as a shoelace; dead (Medallion)
The sheets grow heavy as a lecher's kiss
Greasing the bodies of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in (Fever 103).
Hunched like a faun, he hooded
From grove of moon-glint and fen-frost (Faun)
Riding the tide of the wind, steady
As wood and formal, in a jacket of ashes (A Winter Ship)
Mother Medea in a green smock
Moves humbly as any housewife through
Her ruined apartments, taking stock (Aftermath)

Метафоры:

But a thin silence.
 Wrapped in flea ridden donkey skins (Thin People).
 This park is fleshed with idiot petals.
 White catalpa flowers tower, topple,
 Cast a round white shadow in their dying (Moonrise)
 Summer grows old, cold-blooded mother. (Frog Autumn).

Для большей детализации переживаемых чувств и эмоций Сильвия Плат использует ряд синтаксических стилистических фигур, простых по композиции, но достаточно эффективных с точки зрения экспрессии и смысла передаваемых эмоций и переживаний: повторения (*The sin. The sin; Get back, though, soon, Soon: be it by wakes, weddings, So many of us! So many of us!*), параллельные конструкции (*Riddled with ghosts, Deadlocked with them; Darling, all night I have been flickering, off, on, off, on*; риторические вопросы (*Is it difficult to imagine how fury struck – Dissolved now, smoke of an old war?*), обращения (*Lemon water, chicken Water, water make me retch*). Используя синтаксически неоправданные паузы в середине строки, поэтесса дает возможность читателю эмоционально подготовиться к новому всплеску чувственности:

Your body...
 Hurts me as the world hurts God...
 I am a lantern

Несмотря на хаотичность в воспроизведении пережитого и прочувствованного, поток изображенных эмоций имеет четкую направленность в своем движении. Этот поток себя проявляет как знак страдания, либо как свидетельство осуществляющегося саморазрушения, то есть мы можем сказать, что этот поток несет в себе деструктивную наполняющую. Большинство лирических произведений представляют собой избавление от душевных страданий, боли, одиночества. Именно поэтому темы, затронутые Сильвией Плат, проникнуты высокой степенью пессимизма и досады, разочарования. Даже если и есть минутные проблески надежды и веры во что-то светлое и легкое, это быстро сменяется грузным потоком страха, разочарования, граничащего с гневом из-за безысходности. Внутренний мир Сильвии Плат наполнен страданием, – страданием, проявляющим себя в предельно яркой – катастрофической форме (*Fever 103*); страданием усталым, – после эмоционального взрыва в сознании утверждается атмосфера некоего безразличия, склонного к внешне нейтральным, отстранённым смысловым констатациям. Даже тема любви для Сильвии Плат стала поэтическим пространством для выражения страданий и негодования, чьи разнообразные формы располагаются «где-то посередине» между полюсами эмоционального взрыва и эмоционального опустошения. Поэтесса боится выходить за рамки своей внутренней реальности, не может преодолеть господствующее состояние боли и страха. Поэтому, смерть – разрешение этого психологического, внутреннего напряжения, что возникает в процессе интенсивного переживания внутреннего конфликта. Мотивы смерти довольно часто становятся «посредниками» между выраженным состоянием и избавлением от него:

The fountains are dry and the roses over.
 Incense of death. Your day approaches (The Manor Garden).
 In my grandmother's sand yard. She is dead,
 Whose laundry snapped and froze here, who
 Kept house against (Point Shirley)

Поэзия Сильвии Плат, будучи ярким примером предельной интенсивности чувственности и эмоциональности, является неисчерпаемым источником новых образов, новых традиций и парадоксальных лирических явлений. Как представительница исповедальной поэзии поэтесса полностью использовала поэтическое пространство для выражения чувств и эмоций, переполнявших ее душу посредством экспрессивных стилистических фигур, ярких образов. Сильвия Плат имеет свой собственный неповторимый «эмоциональный мир», представленный то как хаос, то как четкая линейная конструкция, имеющая логическое завершение в образе смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kyle, B. *Sylvia Plath, a Dramatic Portrait* / B. Kyle. – HarperCollins, 1977.
2. Lane, G. *Sylvia Plath: New views on the poetry* / G. Lane, Ed. Baltimore. – Johns Hopkins University Press, 1979.
3. Plath, S. *The Colossus & Other Poems* / Sylvia Plath. – New York, 1962. – 104 p.

И.С. Круштон (Минск, МГЛУ)

ЭДНА МИЛЛЕЙ: В ПОИСКАХ ИДЕАЛА И КРАСОТЫ

Американская литература в конце XIX – начале XX веков выдвинула ряд выдающихся писателей и поэтов, которые в своем творчестве органично сочетали национальные и общекультурные традиции, стремились к обновлению, развитию уже существовавших литературных направлений, течений и школ и созданию новых, экспериментальных. Представители американской литературы создавали новый тип духовной культуры, который основывался на принципе критического переосмысления многовекового человеческого опыта, существующих представлений об искусстве, национальном характере, слове, Боге, мире. Новый культурный контекст потребовал нового типа художественного восприятия действительности, в соответствии с которым задача художника – «не описывать, запечатлевать объективно существующую действительность, а, исходя из своей собственной художественной вселенной, вступать в отношения с этой действительностью, создавая чисто субъективное искусство» [2, с. 460]. Американская литература стремилась расширить рамки традиционного опыта и, в частности, продвинулась от созерцания к действию.

Эдна Миллей (Edna St. Vincent Millay, 1892–1950) принадлежит к числу американских поэтов США первой половины XX века, поэзия которых отличается своеобразным авторским стилем. Литературный дебют американской поэтессы Э. Миллей проходил в период, когда неустанно декларировался и подтверждался на практике разрыв с эстетикой натурализма. Литературная традиция Новой Англии и общество *Penobscot Bay*, духовная поддержка матери поэтессы и окружающая природа стали основополагающими факторами в становлении Э. Миллей как поэта. Ее четверостишие *My candle burns* стало гимном 20-х годов XX века, так как в полной мере соответствовало духу и настроению эпохи. Для поэзии Э. Миллей характерны особая атмосфера чувств и страстей, искренность и непосредственность эмоций, поэтика неожиданных сопоставлений, параллельное сочетание разнородных деталей, скрепленных единым лирическим чувством. Вдохновляли поэтессу поэтические произведения английских романтиков У. Вордсворта, П.Б. Шелли и Дж. Китса. Сильное влияние на творчество американской поэтессы оказало и античное литературное наследие, которое проявилось в многочисленных цитатах и аллюзиях, в реминисценциях и мотивах. Э. Миллей проявила способность подчинять художественные достижения своих европейских предшественников задачам своего творчества.

В отличие от большинства американских поэтов первой половины XX века, Э. Миллей не соблазнилась кажущейся произвольностью свободного стиха и не изменила традиции, обращаясь к таким мало популярным в тот период формам как классический сонет, элегия, баллада. Т. Гарди заявил, что в США есть две достопримечательности – небоскребы Нью-Йорка и сонеты Э. Миллей. Р. Фрост признавал талант поэтессы и говорил о Э. Миллей как одном из значительных поэтов периода. Имя поэтессы входит в список наиболее продуктивных американских сонетистов (она является автором 181 сонетов), ее поэтические произведения включены во все национальные антологии.

Э. Миллей была хорошо знакома с работами своих современников, при этом сознательно избегала использования техники современных ей школ: имажистов, модернистов, объективистов. Американский литературный критик Д. Эпштейн (D. Epstein) отметил, что «-измы», которые получили широкое распространение в искусстве начала XX века, никогда не были «гостеприимны» по отношению к Э. Миллей: «Модернистский темперамент <...> ускользнул от излишней поэтессы [3, р. 8]. Э. Миллей не разделяла и господствовавшей в американской литературе основной постулат *make it new* (обновляй), который выражался в попытке представителей американской литературы отказаться от европейской поэтической традиции, прежде всего, тесно связанной с английской литературой, так как для них важно было создать собственную – национальную традицию.

Поэзия Э. Миллей в американской литературе 20–30-х годов XX века в большей мере соотносится с поэзией Р. Фроста, Э. Робинсона, А. Маклиша, которые использовали традиционные стихотворные формы и техники, тем самым в некоторой степени противопоставили себя представителям модернизма – Т. Элиоту, Э. Паунду, У. Уильямсу.

Основные темы поэтического творчества Э. Миллей – горько-сладкая любовь, неизбежность перемен, смерть и природа, поэт и его творчество. Э. Миллей в своем творчестве следует английским образцам сонетного искусства, что можно объяснить, во-первых, восхождением традиций американской литературы к английской, во-вторых, особой привлекательностью произведений У. Шекспира и Д. Донна для Э. Миллей. Сонеты поэтессы, согласно исследованию американского литературоведа Л. Стернера (Lewis Sterner) отличаются «строгостью без помпезности; великолепием без показной роскоши; образами без тщеславия, глубиной чувства, страстью, а не эротикой» [6, р. 35].

Э. Миллей в своих сонетах модифицирует традиционное тематическое наполнение, не нарушая строгости эстетических правил и канона. Э. Миллей использует пятистопную строфу, в центр внимания помещает приключение между ограниченным числом героев, чьи имена можно определить с помощью

писем поэтессы и других источников биографических данных. Сонеты Э. Миллей можно противопоставить поэтическим произведениям Э. Браунинг, в которых, не смотря на высокую степень субъективности, представлен традиционный подход к содержательному наполнению. Использование американской поэтессой формы сонета имело цель не столько передать определенное содержание, сколько представить попытку критического, а иногда и иронического, отношения к традиционному идейно-тематическому наполнению, условности формальных признаков и характеристик определенного поэтического жанра.

Основной темой сонетов Э. Миллей является любовная, которая искусно дополняется онтологическими мотивами и этико-эстетическими рассуждениями. «Я следую красоте» – заявляет Э. Миллей в своей переписке, комментируя содержание своих поэтических произведений [4, р. 67]. Красоту она находила в человеческой натуре, музыке, поэзии, творчестве. Истинная красота значила для нее больше, чем общественная (традиционная) мораль.

В сонете *Love is not blind* (сборник *The Harp-Weaver and Other Poems*, 1923) Э. Миллей ставит под сомнение устоявшееся утверждение «любовь слепа», что определяет основную тему размышления автора. Поэтесса анализирует традиционное понимание и восприятие чувства любви, а также описывает портрет возлюбленной, который содержит сравнение некрасивой женщины с традиционными представлениями о женской красоте. Автор сонета проводит параллель между женским портретом, представленным в пред-романтической, романтической поэтике и тем, что появилось на рубеже веков (...*I see with single eye / Your ugliness and other women's grace. / I know the imperfection of your face, / The eyes too wide apart, the brow too high / For beauty*) [5]. В данном сонете Э. Миллей продолжает идею сонета 130 У. Шекспира *My mistress' eyes are nothing like the sun*, но отличие заключается в том, что У. Шекспир иронизирует над стандартом красоты, представленным в сонетах Петрарки, а Э. Миллей высказывает беспокойство по поводу невозможности сломать стереотип, существующий со времен Петрарки (...*Well I know / What is this beauty men are babbling of; / I wonder only why they prize it so*) [5]. В сонете ставится под сомнение возможность существования в литературе единого подхода к образцам женской красоты и единой интерпретации чувства любви, так как поэтесса придерживается другого взгляда и отстаивает свое право на личное мнение. Э. Миллей приходит к выводу, что у поэта есть два пути: либо находиться в рамках определенной традиции либо иметь смелость полностью отказаться от нее, что может сделать только поистине талантливый поэт.

В сонете *Euclid has looked on beauty bare* (сборник *The Harp-Weaver and Other Poems*, 1923) автор представляет свое понимание истинной красоты и идеального. На примере Эвклида, отца геометрии, поэтесса отдает должное интеллектуальной красоте, которая всегда находит выражение в материальном воплощении, и интеллектуальная красота, по мнению автора, доминирует над материальной или физической. Автор иронизирует над теми современниками, которые занимаются «болтовней» о красоте (*Let all who prate of Beauty hold their peace / And lay them prone upon the earth ...*) [5], понимает, что современное ей общество и культура находятся в состоянии кризиса (*O blinding hour, O holy, terrible day*) [5], при этом высказывает надежду, что существуют те, кто знаком с образцами истинной красоты, и они окажутся способными ее воплотить в жизнь.

В сонете *As men have loved their lovers in times past* (сборник *Wine from These Grapes*, 1934) Э. Миллей также затрагивает вопросы идеала и красоты: проводит параллель между отношением человека к ценностям жизни в прошлом и настоящем. Автор приходит к выводу, что по мере взросления человеческой цивилизации, произошла утрата многих ценностей, в частности справедливости, а некоторые (красота) из них недоступны для понимания современного человека (*Yet shall be seen no more by mortal eyes / Such beauty as here walked and here went down... / Though she be dead now, as indeed we know*) [5].

Центральным для творчества Э. Миллей является мотив поиска и обретения гармонии личности, которую поэтесса ценила в себе и других: достижение цельности личности, самопознание – идеал, к которому стремилась поэтесса в жизни и творчестве. В характеристике поэтического наследия Э. Миллей, отмечается, что поэтесса – «королева культа личности» [3]. Большинство произведений выстраиваются на системе мотивов, характеризующие лирическую героиню как неустанно ищущую путь к постижению окружающего мира и самой себя.

В ключевой для творчества поэме «Возрождение» (*Renaissance*, 1912) Э. Миллей описала мистический путь человека в поисках смысла жизни, своей индивидуальности, путь самопознания, в ходе которого лирическая героиня получила знание о смерти, а затем возродилась, обретя невинность и знание Бога через объекты природы. В поэме условно можно выделить три части, которые описывают этапы пути лирической героини. Следует отметить синтезирующий характер пути лирической героини: в начале поэмы он осуществляется в земном пространстве («горизонтальной протяженности»), затем – в загробном и божественном мирах («вертикальной протяженности») посредством души [1, с. 259 – 260]. Цикличность – характеристика пути в поэме: преодолевая новый этап, лирическая героиня возвращается к предыдущему этапу, вспоминает или анализирует те или иные жизненные ситуации, поступки, стремится к самооценке и расширению знания. Для нее важно пройти все стадии, чтобы приобрести необхо-

димые для жизни качества (веру, сострадание, страдание, уверенность, храбрость, радость) и способность адекватно оценивать окружающий мир и себя в нем. Автор акцентирует внимание на возможностях души, а не тела, которая способна понять окружающий мир и обрести смысл жизни. Таким образом, с одной стороны, поэма «Возрождение» – это путешествие лирической героини в поисках своей индивидуальности во внешнем и внутреннем мирах, с другой – результат рефлексии поэтессы на тему собственного предназначения и поэтического призвания. Основная интенция автора – освобождение от пространственно-временных рамок, от рамки тела, что подчеркивает значимость духовного в жизни человека (*The world stands out on either side / No wider than the heart is wide; / Above the world is stretched the sky, / No higher than the soul is high*) [5].

Основные пороки человека, которые поэтесса осуждает в своих поэтических произведениях, – безвкусица, посредственность, вульгарность, излишнее благоразумие и самообман. Например, в стихотворении *The Penitent* (сборник *A Few Figs from Thistles*, 1922) сексуальная инсинуация и игривый тон – это то, что помогает Э. Миллей выразить свое отношение к крайностям пуританского благоразумия и неискренности чувств. Стихотворение *The Return* (сборник *Wine from These Grapes*, 1934) повествует о человеке, распродавшего себя по частям, чтобы достичь состояния «иллюзорного» комфорта и воссоединения с природой (*Who, marked for failure, dulled by grief, / Has traded in his wife and friend / For this warm ledge, this alder leaf: / Comfort that does not comprehend*) [5].

Пейзажная лирика Э. Миллей достаточно часто описывает чувство страха от потери собственной индивидуальности. Картины природы в лирике поэтессы передают напряженные психологические размышления, становясь медитативным фоном для раскрытия жизненных идеалов и устремлений. Американская поэтесса принимает красоту природы, о чем свидетельствуют многочисленные образные ряды, приветствует изменения, происходящие в природе, однако заключает, что в самой природной красоте нет ничего особенного, значительного, т. к. сама жизнь не имеет значения, если она не наполнена значимым духовным смыслом (*Life in itself is nothing, an empty cup, a flight of uncarpeted stairs*). В стихотворении *Spring* (сборник *Second April*, 1921) поэтесса рассматривает прекрасные качества природы, проявляющиеся весной, как ложь, иллюзию (*Beauty is not enough. What does it signify?*) [5], так как истинная красота – это духовная красота, носителем которой является человек. Природа наполняется лишь тогда красотой, когда человек способен ее понять, осмыслить.

Таким образом, поэтическое наследие поэтессы можно рассматривать как систему литературно-эстетических ценностей, которые отражают систему взглядов на окружающую действительность, социальные проблемы и на место человека в обществе первой половины XX века. Эдна Миллей стремится в своих произведениях найти формулу, определение, которое сразу бы объяснили часто противоположные факторы и явления жизни человека и окружающего его мира. Творчество поэтессы отличается единством стремлений души и разума, поиском идеала, свободы, духовной красоты и борьбой с искажениями в жизни общества. В творчестве Э. Миллей имеет место как обновление идейно-художественной парадигмы литературы, так и трансформация литературных традиций на новом этапе развития художественного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука. – 1983. – С. 227 – 284.
2. Ховардсхолм, Э. Модернизм: Исследование понятия в историко-философском плане / Э. Ховардсхолм // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 458 – 462.
3. Epstein, D.M. What Lips My Lips Have Kissed: The Loves and Love Poems of Edna St. Vincent Millay / D.M. Epstein. – New York: Henry Holt, 2001 – 264 p.
4. Millay, Edna St. Vincent. Letters of Edna St. Vincent Millay / E. Millay / ed. by A.R. MacDougall. – New York: Harper, 1952. – 384 p.
5. Millay, Edna St. Vincent. Poems / Edna St. Vincent Millay // The World's Poetry Archive [Electronic resource]. – 2008. – Mode of access: http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/edna_st_vincent_millay_-2004_9.pdf. – Date of access: 15.12.2008.
6. Sterner, L.G. The sonnet in American literature / L.G. Sterner: thesis of Ph. D. – University of Pennsylvania, 1930. – 168 p.

В.А. Гембицкая (Полоцк, ПГУ)

СТРАХ В РОМАНЕ НОРМАНА МЕЙЛЕРА «НАГИЕ И МЕРТВЫЕ»

Спустя три года после завершения Второй мировой войны в США вышел роман «Нагие и мертвые», который принес 25-летнему Норману Мейлеру славу и признание. Роман описывает вымышленную тихоокеанскую операцию вооружённых сил США против японских войск с целью освобождения острова Анапопей. Одновременно в произведении происходит глубокое осмысление существования человека и в процессе размеренной жизни, и в ситуациях «или-или», иллюстрируется подлинность и неподлинность жизненного выбора, рисуются человек экзистенциальный и человек экзистирующий.

Первая часть романа («Wave», что переводится как «подъем волны») композиционно связана с последней («Wake», что вбирает в себя игру значений «след от волны» и «последствия»), рисунок подъема-спада становится еще более очевидным, если учесть, что экзистенциальным испытанием для разведгруппы стала безуспешная попытка покорить гору Анака. На эту кривую линию переживаний нанизаны картины военных действий и армейских будней. Неудивительно, что психические состояния выписаны мастерски – автор сам принимал участие в Филиппинской операции, имевшей место в конце Второй мировой. Особое место в романе «Нагие и мертвые» принадлежит страху как одной из доминирующих эмоций.

Страх на протяжении истории человечества осмысливался по-разному. Его сущность определялась через включение в оппозицию с атараксией (натурфилософский период античной мысли), с мужеством и героизмом (классический период античной философской мысли), с надеждой (эпоха Просвещения). У шотландского философа Дэвида Юма находим: «Достоверное событие породило бы печаль или радость, а вероятное или недостоверное – страх или надежду» [1, с. 13]. Людвиг Фейербах называет страх перед неизвестным единственной причиной религии. Георг Гегель рассматривает страх как одно из условий развития бытия, таким образом, страх и бытие взаимообусловлены. Мартин Хайдеггер считает страх «активной, фундаментальной настроенностью человеческого бытия, средством познания человеком собственной экзистенции» [1, с. 53]. В современной психологии страх – это эмоциональный процесс, «психическое отражение в форме непосредственного переживания жизненного смысла явлений и ситуаций, обусловленного отношением их объективных свойств к потребностям субъекта» [2, с. 166]. Причиной страха является реальная или воображаемая опасность. Страх имеет амбивалентную сущность, так как, с одной стороны, его без сомнения относят к негативным эмоциям, а с другой, «страх также связан с выживанием и наряду со стыдом способствует регуляции разрешительной агрессивности и утверждению социального порядка» [2, с. 166].

Текст романа «Нагие и мертвые» буквально пестрит словами, выражающими тревогу, испуг, страх, ужас, и производными от этих слов. Опосредованно страх показан через натуралистичное описание его физиологических проявлений: изменения мимики, увеличения частоты сердцебиений, расширения зрачков, усиления потоотделения, снижения тонуса мышц желудочно-кишечного тракта и так далее. С первой страницы романа автор погружает читателя в атмосферу длительного и тягостного ощущения беспокойства через описание бессонницы и всеобщей раздражительности, чуть позже, во время непосредственного столкновения с опасностью и смертью, Норман Мейлер неоднократно зарисовывает переживания внезапного, парализующего страха и ужаса, когда герои его произведения не отдавали себе отчет и с изумлением обнаруживали, что, например, выкрикивают какие-то фразы (неистовое «я сдаюсь!») и «прекратите!» Роя Галлахера, «не надо!» Хеннеси, «Боже, спаси меня, ты должен спасти меня!» Минетты, неконтролируемый крик лейтенанта Роберта Хирна). Людей ужасала вероятность физической и нравственной смерти, пугала жестокость командиров, пугали дикие джунгли, огромные открытые пространства вселяли в них неуверенность, некоторых постоянно мучил страх божественного наказания за слабость воли, людей выводило из равновесия то, что они находятся под пристальным наблюдением противника. Самое главное, что их пугало будущее («Даже если они уцелеют и вернутся домой, лучше не будет. Что произойдет, если и удастся когда-нибудь уволиться из армии? И вне ее рядов будет то же самое»). Их пугала свобода, пугал выбор, пугала ответственность, которую неизбежно придется нести за свой выбор... С другой стороны, в испытании страхом происходила и мобилизация физических и душевных сил. У человека появлялась реальная возможность познать самого себя.

Концепция Хайдеггера делит страх на страх-боязнь, который характеризуется сумятицей, и страх-ужас – «оцепенелый покой, когда можно хладнокровно рационализировать» [1, с. 58], именно ужас подводит человека к пограничной ситуации, когда он осознает свою экзистенцию, проверяется на человечность. Кстати, Норман Мейлер называет свой роман «Нагие и мертвые» символичным, подчеркивая, что главной темой в нем выступает «борьба между животным и провиденческим в человеке» [3, с. 507]. Писатель подводит своих героев к совершению морального выбора, обнажая их сущность, стремление к активному выражению своей позиции, к самоутверждению и самовыражению, способность к состраданию, готовность к самопожертвованию. Так, в фокусе произведения оказываются и истории жизни, и

истории из жизни людей, и эти истории занимают в произведении больше места, чем описание военных действий. Герои романа – выходцы из различных слоев общества, представители разных национальностей. Используемый автором прием «машины времени», который напоминает кинематографический принцип монтажа, позволяет проанализировать жизнь солдат и офицеров до и во время войны. Жизнь до войны у героев – это часто либо борьба за выживание, либо просто бесцельное времяпрепровождение. Вспоминая знаменитый эксперимент физиолога И.П. Павлова, Норман Мейлер начинает повествование о мексиканце Мартинесе, которого сначала пугал звук разрывающегося снаряда, потом «любой неожиданный звук вызывал в нем страх и панику». Писатель показывает, что сильный физически мексиканец оказывается слабым духовно. С детства Мартинес осознает свою неполноценность, так как маленький мексиканский мальчик «никогда не станет белым протестантским парнем, твердым и решительным». Его жажда легкой наживы, боязнь ответственности, точная исполнительность приказов, слепое повиновение тому, кто наградит его пусть даже мелким признанием, уходит корнями в неуверенность и ощущение себя второсортным человеком. Безропотно воспринимает все христианин Риджес, не столько из-за религиозного мировоззрения, сколько из-за того, что чувство страха у него попросту атрофировалось: «бури и штормы занимали особое место в его жизни; сначала он боялся их, потом научился мириться с их неизбежностью и принимать как должное». Еврей Джо Голдстейн хотя и убежден, что рожден страдать, но постоянно думает о семье, которая для него являет собой смысл жизни, поэтому, несмотря на страх и постоянные обиды, он «держится на ногах крепко» и «идет навстречу ветру». Ред Волсен с шахт Монтаны впервые на войне осознал, что сильно скучает по дому и семье, хотя до этого родной дом воспринимался им как неудобное место, где каждый чувствовал себя чужим по отношению к другому.

Миннета из обеспеченной семьи вообще не мог принять «чертову жизнь, когда не чувствуешь себя в безопасности». Страх перед перспективой снова отправиться на фронт вселил в него «приятные» (!) мечты о том, как бы остаться без ноги, в конце концов, заставил его притворяться душевнобольным.

Кажется, что исключением в романе выступают бесстрашные сержант Сэм Крофт из Западного Техаса и генерал Эдвард Каммингс. Стержнем их мировоззрения «становится философия Ф. Ницше и ее основные концепты: Сверхчеловек, воля к власти» [4, с. 31]. У Сверхчеловека нет никаких иллюзий, он умеет жить в бессмысленном мире, манипулировать слабыми, постоянно усиливая свою власть. Генерал Каммингс понимал, что «страх, который они [подчиненные] испытывали перед ним, уважение, которым он пользовался, были осмысленными, основанными на признании его силы и власти, возможности наказать их, но этого было недостаточно», он грезил о страхе, «заставлявшем считать неповиновение ему святотатством». На самом деле, сержант по-настоящему пугался – хотя и старался не подавать виду – когда видел, что солдаты пытаются ему перечить и оказать сопротивление. Генерал боялся проявлений характера своего адъютанта лейтенанта Хирна, неповиновение которого он расценивал, как «если бы на него поднял руку солдат». Эдвард Каммингс был убежден в единой природе организации общества и армии, которые идеально могли функционировать только, если «вы боитесь человека, стоящего над вами, и относитесь презрительно и высокомерно к подчиненным».

Для нонконформиста Роберта Хирна наивысшей ценностью оставалась свобода, он боялся стать таким же, как Крофт и Каммингс, хотя чувствовал, что подсознательно ему все же нравится и хочется играть судьбами людей. Как только идеалист Хирн полностью осмыслил эти внутренние желания, он ощутил «острое и глубокое отвращение к самому себе, состоянию, близкое к шоку: слабость, душевная боль и страх», для лейтенанта истинные человеческие ценности не утратили своего значения, для себя он решил не отступать от высокой морали. Хирн был убит вследствие предательства аморального сержанта Крофта, который жаждал стать командующим в данной разведоперации, для него разведка и покорение горы были вызовом самому себе, он ощущает страх, инстинктивно чувствуя, что выполнение этой задачи приведет к самопостижению. Во время подъема в гору солдатам и самому Крофту пришлось пережить нечеловеческие испытания, «они были лишь сосудами, до краев наполненными страданием». Гнездо шершней заставило повернуть обессиленных людей назад, Крофту не удастся покорить гору, он погружается в отчаяние. Эндрю Гордон, изучавший роман «Нагие и мертвые» в психоаналитическом русле, считает, что «напрасная и тщетная попытка взобраться на гору Анака была вызвана иррациональной потребностью во всемогуществе» [5, р. 63], а пик горы символизирует не что иное, как отцовскую власть. Проблемы с отцом читатель романа наблюдает у генерала Каммингса. Так, философско-эстетические взгляды Нормана Мейлера формировались под влиянием идей Ницше и Фрейда, «поэтому, с одной стороны, писатель предупреждает об антигуманности и опасности подобных теорий для личности и для общества, а с другой – объясняет их особенностями биологической природы человека» [6, с. 7].

Миссия разведыванием не выполнена, после спуска с горы изможденные солдаты узнают, что их разведывательная операция, которая унесла жизни людей, вообще была нецелесообразной, и без нее исход был предрешен: случайно был застрелен японский генерал Тойяку, и японцы давно уже сдались. Страх и горе способствуют сближению людей, так, бессмысленный подъем на гору, помог солдатам узнать друг друга. Высокоморальный, способный к самопожертвованию еврей Голдстейн, который по-

стоянно терпит нападки из-за расовых предрассудков, в конце обретает друзей. При этом попытки сопротивления генералу Каммингсу и сержанту Крофту не заканчиваются успехом, не находя широкой поддержки. Срабатывает викарное подкрепление: солдаты боятся наказания, забыв, что происходило с теми, кто пытался ослушаться. Таким образом выкристаллизовываются деструктивные и конструктивные свойства социального страха.

Для американских войск, высадившихся на остров Анапоей, эта гора Анака являлась одновременно маяком ориентиром и пугающим великаном. Вообще, гора представляет собой древний архетип: «возвышаясь над местностью, владея господствующей там высотой, человек получал определенное превосходство над теми, кто оставался внизу, взирая на них буквально сверху вниз» [7, с. 104]. Пусть подъем в гору разведывающего, даже эпизод встречи солдат с шершнями частично автобиографичен, о чем Норман Мейлер рассказывает в своем интервью 2004 г. [8], но восхождение на Анаку – это не просто преломление собственного опыта автором и не просто воссоздание похожего ландшафта, но, несомненно, символично и связано с духовными исканиями героев произведения. Между прочим, модель иерархии отношений в армии также имеет геометрическую форму пирамиды-горы. Амбициозное желание генерала Каммингса взойти на вершину власти в армии, а сержанта Крофта взойти на вершину Анаки сопровождалось угнетением индивидуальности всех их подчиненных, ведь человек (или Сверхчеловек) на вершине горы, или на вершине пирамиды-армии, или на вершине пирамиды-общества волен воплощать все свои идеи. С одной стороны, путь-возвращение на исходную или отправную точку в пространстве романа олицетворяет абсурдность бытия, но, с другой стороны, в четырехмерном континууме, где к трехмерной системе координат пространства добавляется время, главной характеристикой которого является анизотропность, бессмысленный путь-возвращение превращается в путь-развитие, в любом случае движущийся только вперед. Эта дорога – путь душевных и физических переживаний, через которую человек возвращается к самому себе. Солдат Рот, которому «казалось, что он находится на пороге глубокого понимания самого себя, на пороге каких-то таинственных открытий, как будто обнаружил в однообразном и ровном течении своей жизни неведомые доселе бухточки и мосты», срывается в пропасть от бессилия, повергая в ужас сослуживцев, и не успевает полностью пережить экзистенциальный момент обретения самого себя. Некоторым солдатам все же открывается подлинное существование, спокойно-трагическое для глубоко религиозного Голдстейна и безнадежно-трагическое для, например, потерявшего веру в Бога Риджеса («Какой же это бог, если в конце концов он всегда обманывает тебя? Обманщик и насмешник!»). Ред Волсен с шахт Монтаны впервые на войне осознает мощную силу, гармонию и нравственное начало дома и семьи, такой чужой для него ранее.

Страх часто делал солдат беззащитными. Осознание (через страдание и страх перед смертью) абсурдности бытия размывало жизненные ориентиры и открыло им истину: люди неспособны противостоять действительности и беззащитны перед случайностью, они обнажены перед будущим, перед жизнью вообще. Участвовавшие в операции на острове Анапоей разделились на две группы: мертвые и нагие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрусенко, В.А. Социальный страх (опыт философского анализа) / В.А. Андрусенко. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. – 172 с.
2. Карпов, А.В. Общая психология: учебник / под общ. ред. проф. А.В. Карпова. – М.: Гардарики, 2005. – 232 с.
3. Андреев, Л.Г. Зарубежная литература XX века. Учебное пособие / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 559 с.
4. Бутырчик, Г.М. Асоба і грамадства ў рамане Н. Мэйлара «Безабаронныя і мёртвыя» // *Вестник БДУ*. Сер. 4. Філалогія, журналістыка, педагогіка. – 2007. – № 1. – С. 28 – 34.
5. Gordon, A. *An American Dreamer: A Psychoanalytic Study of the Fiction of Norman Mailer* / A. Gordon. – Madison: Fairleigh Dickinson Univ Press, 1980. – 234 p.
6. Шлямович, Л.А. Творческая эволюция Нормана Мейлера: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.05 / Л.А. Шлямович. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 24 с.
7. Морозов, И. Основы культурологии. Архетипы культуры / И. Морозов. – Мн.: «ТетраСистемс», 2001. – 608 с.
8. Norman Mailer Interview: *Living a Literary Life Academy of Achievement* (Chicago, Illinois), 12 June 2004 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.achievement.org/autodoc/page/mai0int-1>. – Дата доступа: 12.02.2011.

В.А. Радзійская (Мінск, БДУ)

МАТЫЎ ДВАЙНІКОЎ У РАМАНЕ ЛЕСЛІ МАРМАН СІЛКА «АЛЬМАНАХ МЁРТВЫХ»

Раман сучаснай амерыканскай пісьменніцы індзейскага паходжання Леслі Марман Сілка (Leslie Marmon Silko, 1948) «Альманах мёртвых» (*Almanac of the dead*, 1991) уяўляе сабой выдатны прыклад твора этнічнай літаратуры ЗША ў сітуацыі мультыкультуралізму. Раман пабудаваны на памежжы дзвюх літаратурных традыцый – амерыканскай (жанравыя характарыстыкі, выкарыстанне англійскай мовы, сюжэтно-кампазіцыйныя асаблівасці) і вуснай індзейскай (прыём расповеду, сімволіка, хранатоп, наратыўныя стратэгіі). У творы пісьменніца звяртаецца да пласту індзейскай культуры, якая адкрывае шлях да дыялогу цывілізацый (англа-амерыканскай, іспанскай, індзейскай), выяўляе адметнасці светаўспрыняцця сучасных індзейцаў, уплывае на жанр, кампазіцыю, вобразную сістэму рамана. Спалучэнне вуснай спадчыны карэннага насельніцтва ЗША і сучаснай літаратурнай формы адбываецца перадусім у вобразнай сістэме раманаў. Культурная сімволіка індзейцаў вызначае адметнасці кампазіцыі і вобразнай сістэмы праз комплекс матываў. Адным з найбольш частых у творчасці Л.М. Сілка з’яўляецца матыву двайнікоў. Такім чынам, мэтай дадзенага даследавання ёсць мастацкае ўвасабленне і трансфармацыя матыву двайнікоў у рамане «Альманах мёртвых».

Матыву двайнікоў заўсёды быў папулярным у літаратуры ад дапісьмовай яе формы да сучаснай. Каранямі гэтага матыву лічацца «міфы пра блізнятаяў», якія падзяляюцца на міфы пра блізнятаяў-братоў (супернікаў ці хаўруснікаў), блізнятаяў – брата і сястру, блізнятаяў-андрагінаў і зааморфныя міфы [1, с. 174]. З’ява блізняцовасці насіла сакральны характар: блізнякам прыпісвалася ўлада над прыродай [2, с. 75], яны фігуравалі ў якасці культурных герояў і сваякоў татэмных жывёлаў племені [1, с. 175]. З тэмай блізнятаяў звязаны феномен двайнікоў, што спалучаўся з тэмай смерці [3, с. 210] і ў анімістычных вераваннях розных народаў выяўляўся ў суаднесенасці чалавека з яго душой, якая магла прымаць розныя формы (чалавечка, звера (душа-птушка), ценю, адбітку ў люстэрку ці вадзе) [2, с. 193 – 209]. Семантыка двайніка ўключае ў сябе паняцці «рабства» (двайнік героя – яго слуга) або «глупства» (кароль і блазен) [3, с. 210], а таксама «трыкстарства» (трыкстэрам з’яўляецца брат ці другая постаць культурнага героя) [4, с. 39].

Мастацкая інтэрпрэтацыя Л.М. Сілка матыву двайнікоў у рамане «Альманах мёртвых» адбываецца ў накірунку ад агульнага да прыватнага (ад міфу да ўласна рамана) з дапамогай алузіі: 1) *міфалагічнай*, што звязвае герояў блізнятаяў (Лечу і Зэту, Тача і Эль Фэа) са старажытнымі міфамі пра братоў-валяроў ахаюта [5, с. 312], якія ў індзейскіх легендах выводзяць людскі род праз чатыры падземныя светы на Зямлю, а таксама з вобразамі пары дэміургаў; 2) *культурнай*, якая атаясамлівае герояў рамана (Лечу, Зэту, Сіз і Алягрыю, К. Маркса) з індзейскімі фальклорнымі постацямі – Жоўтай Жанчынай, Жанчынай-Павучыхай, Кецалькоатлем; 3) *унутрыраманнай*, што суадносіць у межах твора не звязаных сюжэтам герояў Лечу і Лі Блу, Стэрлінга і Менарда. Трансфармуючы першапачатковы матыву двайнікоў праз алузію і пародыю, пісьменніца ўзбагачае яго культурнымі і ўласнымі (унутрыраманнымі) канатацыямі.

Праз *міфалагічную алузію* героі рамана (Леча і Зэта, Тача і Эль Фэа) суадносяцца з індзейскімі блізнякамі-валярамі ахаюта. У міфах пуэбла легендарныя браты выводзяць людзей праз тры (або чатыры) падземныя светы ў цяперашні чацвёрты (або пяты). Героі Леча і Зэта – блізнятаты, жанчыны сталага ўзросту, змешанага паходжання (мексікана-індзейскага). Яны маюць ранча ў горадзе Тусон (штат Нью-Мексіка, ЗША), дзе жывуць разам з сынам Лечы Фэра і наёмнымі працаўнікамі, гандлююць зброяй. Задачай сясцёр ёсць дэшыфраванне старажытнага альманаха, які спакон веку перадаецца людзям з неардынарнымі магчымасцямі. Героі Тача і Эль Фэа – блізнятаты, індзейцы, якія разумеюць пасланні свету багоў (праз папугаяў) і духоўна накіроўваюць пазбаўленых зямлі людзей да лепшага грамадства. Адпаведнасць герояў рамана міфалагічным братам-блізняткам падкрэсліваецца праз указанне на касмаганічнасць вобразаў, зааморфнасць, выключнасць і праз кампазіцыю рамана.

Касмаганічнасць блізнятаяў. У культуры чалавецтва існуе вялікая колькасць касмаганічных міфаў, звязаных з парай брат-сястра ці парай блізнятаяў. Так, у культуры пуэбла, стваральніцамі свету з’яўляюцца сёстры Неба і Зямля, якія, паводле Л.М. Сілка, пасля прыходу еўрапейцаў набылі выгляд Бацькі-Неба і Маці-Зямлі [6]. Праз «вертыкальную суаднесенасць» і адпаведную колеравую сімволіку можна ўбачыць кампліментарнасць і адпаведнасць вобразаў Лечы і Зэты міфалагічным першастваральнікам (Небу і Зямлі): пастаянны колер Лечы – блакітны (неба), Зэты – карычневы (зямля); Леча асацыюецца з птушкай (крэсла з намаляванай павай, узгадка пра сокала падчас працы над альманахам), Зэта звязана са змеямі – вестунамі падземнага свету, мову якіх яна разумее. У пары блізнятаяў Тача і Эль Фэа падкрэсліваецца іх «вертыкальнае размяшчэнне» – Эль Фэа выходзіць у гарах (mountain clan), у той час як Тача – унізе, у вёсцы каля мора (coastal clan). У пары Тача і Эль Фэа захоўваецца адпаведная колеравая сімволіка: Тача суадносіцца з блакітным колерам праз блакітна-жоўтых папугаяў, Эль Фэа – з карычневым праз дачыненні да рэвалюцыянеркі Анхэлты Ла Эскапіі, чым адзіным і асноўным колерам з’яўляецца карычневый.

Зааморфнасць блізнятэў. У рамане дачыненні герояў-блізнятэў да жывёльна-татэмнага свету маюць устойлівы характар. Так, Леча суадносіцца з птушкай, Зэта – са змеямі. Сёстры дэшыфруюць сшыткі старажытнага альманаха, які ўтрымлівае гісторыі і прароцтвы ацтэкскага бога Кецалькоатля (Пярнатага Змея). Браты Эль Фэа і Тача слухаюць пасланні папугаяў ара, і Тача набывае сакральнае імя, дадзенае яму духамі. Новае імя героя – Wasah – захоўвае сувязь з назвай папугаяў.

Выключнасць блізнятэў. З’ява блізняцовасці ўспрымалася першапачаткова як ненатуральная, а потым як сакральная, таму аформіліся вераванні і абрады ў дачыненні да пары блізнятэў: аддзяленне саміх блізнятэў ці іх бацькоў ад племені, стаўленне да іх як да носьбітаў негатыўнай моцы, смяротная пагроза ад блізнятэў бацькам [1, с. 175]. Браты Тача і Эль Фэа ад нараджэння жывуць у розных вёсках, розных сям’ях і культурных асяроддзях, таму што «блізняты часта прыцягвалі небяспеку ад зайздросных чараўнікоў»¹ [7, р. 469]. Імя, якое свядома выбіраецца для аднаго з братоў, «Эль Фэа» (з іспанскай мовы перакладаецца як «пачварны, брыдкі») падкрэслівае жаданне маці абараніць вельмі прыгожага сына ад цёмных сілаў. Бабуля Ёэме раіць дачцэ пазбавіцца ад адной з унучак (Лечы або Зэты), бо «некаторыя лічаць блізнятэў нешчаслівым знакам» [7, р. 115].

На сюжэтным узроўні пары блізнятэў робяцца дзейным чыннікам: раман пачынаецца з гісторыі Лечы і Зэты – яны напрацягу твора дэшыфруюць старажытны альманах і разумеюць прароцтвы, якія ажыццяўляюцца пры дапамозе братоў Тача і Эль Фэа. На ідэйным узроўні браты Тача і Эль Фэа вядуць за сабой плямёны да волі і вяртання індзейскай ідэнтычнасці, выводзяць людзей з цемры культурнага і эканамічнага рабства. На фармальным узроўні легенда пра міфалагічных блізнятэў падкрэсліваецца праз падзел кнігі на шэсць частак, дзве апошнія з якіх называюцца «Пяты свет» і «Адзін свет, шмат плямёнаў» як ідылічнае бачанне аўтаркай наступнай фазы развіцця чалавецтва (пасля чацвёртага або пятага свету).

Такім чынам, міфалагічная алюзія, якая суадносіць першую групу герояў (пары Лечы і Зэты, Тача і Эль Фэа) з вобразамі міфалагічных блізнятэў ахаюта і дэміургаў (Бацькі-Неба і Маці-Зямлі), выяўляецца з дапамогай наступных прыёмаў: 1) указанні на касмаганічнасць герояў праз прасторавае размяшчэнне – дыхатамію верху, неба, гары (Леча, Эль Фэа) і нізу, зямлі (Зэта, Тача); праз адпаведную сімваліку колераў – блакітнага (Леча, Тача) і карычневага (Зэта, Эль Фэа); 2) акцэнта на зааморфнасць праз імя (Тача-Wasah), непасрэдныя дачыненні да татэму (Зэта да змеяў, Тача да папугаяў), рэчы інтэр’еру (Леча і крэсла з выявай павы); 3) выключнасці праз апісанне культурных забабонаў у дачыненні да блізнятэў (абедзве пары герояў), праз змену імя (Эль Фэа); 4) сюжэтна-кампазіцыйнай адметнасці: раман пачынаецца сюжэтнай лініяй Лечы і Зэты і заканчваецца сюжэтнай лініяй Тача і Эль Фэа; героям блізнякам надаецца выключная роля ў гэтым рамане – вывесці сваіх людзей з-пад белага няволі ў новы лепшы свет; падзел рамана на шэсць частак у адпаведнасці з бачаннем пісьменніцы развіцця міфу. Аднак ужо на этапе міфалагічнай алюзіі Л.М. Сілка трансфармуе матыў блізнятэў ахаюта, увасабляючы іх у жаночых вобразах – Лечы і Зэты і надаючы дадатковую канатацыю дэміургаў.

Культурная алюзія звязвае другую групу персанажаў (Лечы і Зэты, Сіз і Алягрыю, К. Маркса) з індзейскімі легендарнымі героямі – Жанчынай-Павучыхай, Жоўтай Жанчынай, Кецалькоатлем праз прыёмы частковага пераймання (у парах Лечы і Жанчыны-Павучыхі, К. Маркса і Кецалькоатля), частковай трансфармацыі (у пары сяцёр Лечы, Зэты і выратавальнікаў Жоўтай Жанчыны) і пародыі (у пары Сіз, Алягрыя і Жоўтая Жанчына).

Леча і Жанчына-Павучыха. Паводле легендаў пуэбла Жанчына-Павучыха Ts’its’tsi’nako разам з сёстрамі стварыла сусвет і «дала назвы рэчам, і як толькі яна што-небудзь называла, тое з’яўлялася» [8, р. 1]. Жанчына-Павучыха, або Жанчына-Думка «сядзіць у сваім пакоі і пра што ні падумае, тое з’яўляецца» [8, р. 1]. Як было адзначана вышэй, вобраз Лечы суадносіцца са светам духаў, багоў (связь з небам, птушкай, блакітным колерам). Леча дэшыфруе альманах, і як толькі ён будзе зразуметы, можна будзе ўбачыць, які лёс наканаваны свету. Цікавым сюжэтным ходам, што ў найбольшай ступені суадносіць гераіню з Жанчынай-Павучыхай, з’яўляецца сцэна, дзе Леча дадумвае лагічнае заканчэнне жыццёвых гісторый герояў: «калі яна слухала сваю кліентку, то пачала бачыць схемы жыцця кінематаграфіста і яго бліжэйшых сваякоў. Іх жыццё – гэта гісторыя-ў-працягу <...> Леча проста пачала распавядаць гісторыі канца іх жыцця» [7, р. 144].

Марк і Кецалькоатль. Цікавым з’яўляецца супастаўленне ў рамане вобразаў К. Маркса і Кецалькоатля: іх абодвух еўрапейская хрысціянская цывілізацыя атаясамлівала з д’яблам, і «вораг ворага» стаў хаўруснікам індзейцаў у вачах гераіні-рэвалюцыянеркі Анхэліты. К. Маркс набывае ў рамане рысы чалавека традыцыйнай культуры: «распавядальніка гісторый», «чалавека племені» (tribal man), асобы, якая разумела жыватворную энергію слоў і людскіх гісторый, клапацілася пра вяртанне адабранай зямлі. Абвінавачаная ў тым, што стала ахвярай магіі праз фатакартку, Анхеліта замілоўваецца фатаздымкам маладога К. Маркса: «польмя энергіі, уласцівае Марксу і толькі яму, усё яшчэ было бачна ў яго прамяністых вачах на фатаздымку; нават з паперы Анхеліта адчувала бляск гэтага святла» [7, р. 522].

¹ Тут і далей пераклад мой – В. Р.

К. Маркса з Кецалькоатлем суадносіць аблічча (белая або сівая барада), прыналежнасць да традыцыйнай культуры (вера ў магічную моц слова, роўнасць усіх людзей), неабходнасць у рэабілітацыі ідэй, звязаных з вяртаннем зямлі першапачатковым уладальнікам (К. Маркс пісаў пра беды рабочага класа, Кецалькоатль быў вымушаны пакінуць сваю зямлю праз захопнікаў), сувязь са святлом (Анхэліта адзначае магічны бляск святла, які ідзе ад фатакарткі К. Маркса; другое імя Кецалькоатля – Ранішняя Зорка).

Леча, Зэта і выратавальнікі Жоўтай Жанчыны. Сюжэтная лінія блізнятў Лечы і Зэты суадносіць іх з героямі легенды пра Жоўтую Жанчыну. У легендзе распавядаецца гісторыя пра тое, як Koshinako (Жоўтая Жанчына) была схопленая гігантам Estrucuo і вызвалена братамі-блізнятамі [6]. Падобным чынам у рамане Сіз (амерыканка, якая працуе на Лечу і дапамагае дэшыфраваць сшыткі альманаха ў надзеі на тое, што Леча экстрасэнсорна знойдзе выкрадзенае дзіця Сіз) выратоўваецца сёстрамі Лечай і Зэтай ад наркатыкаў і грамадскага неспакою. Першапачатковая легенда часткова трансфармуецца ў рамане: браты пераўтвараюцца ў сяспёр, а гігант набывае абстрактны выгляд наркатыкаў і грамадска-палітычных хваляванняў.

Сіз, Алягрыя і Жоўтая Жанчына. Вобразы Сіз і Алягрыі паводле колеравай сімволікі (устойлівая сувязь іх вобразаў з жоўтым колерам), выключнасці (яны чужыя ў культурна-этнічным наваколлі), падабенства сюжэтных ліній (абедзве добраахвотна падпарадкоўваюцца мужчынам, выратоўваюцца ад смерці сёстрамі-блізнятамі) не толькі суадносяцца паміж сабой, але атаясамліваюцца з вобразам Жоўтай Жанчыны. Аднак фармальнае падабенства вобразаў Сіз і Алягрыі да Жоўтай Жанчыны напаўняецца парадыйным зместам. Так, жоўты колер мае негатыўную семантыку для Сіз (звязваецца з абортам першага і стратай другога дзіцяці) і Алягрыі (жоўты колер робіцца прычынай смерці іншых персанажаў). У адным з варыянтаў легенды Жоўтая Жанчына пасля кахання з горным духам качына нараджае блізнятў, у рамане – Сіз губляе дзіця, Алягрыя толькі робіць выгляд, што цяжарная. Каханне Жоўтай Жанчыны да горнага духа парадзіруецца ў дачыненнях гераіняў рамана з мужчынамі: Алягрыя прыносіць смерць абодвум сваім мужчынам (мужу і каханку), Сіз страчвае мужа (гомасэксуаліста) і дзіця.

Такім чынам, праз культурную алюзію матыў двойнікоў набывае новыя сэнсы. Героі рамана суадносяцца з фальклорнымі персанажамі праз частковае перайманне (сімволіка блакітнага колеру і дзеяння (расповед) атаясамлівае Лечу з Жанчынай-Павучыхай; сюжэтная лінія і этас (жаданне вярнуць зямлю, расповед гісторый, скіраванасць на традыцыю) звязваюць вобразы К. Маркса і Кецалькоатля); праз частковую трансфармацыю (Леча і Зэта робяцца жаночым увасабленнем выратавальнікаў Жоўтай Жанчыны, а вобраз легендарнага гіганта ператвараецца ў абстрактнае паняцце); праз пародыю (вобразы Сіз і Алягрыі пры фармальным падабенстве да Жоўтай Жанчыны напаўняюцца негераічным зместам).

Далейшая трансфармацыя матыву двойнікоў адбываецца з дапамогай *унутрыраманнай алюзіі*, якая аддаляе вобразы герояў ад першапачатковага блізнецовага міфа за кошт саркастычнай пародыі. Вобразы двойнікоў у парах Леча – Лі Блу, Стэрлінг – Менарда больш блізкія да пары «герой – трыкстар». Аднак калі ў фальклоры трыкстар мае ў цэлым пазітыўную семантыку (трапляе ў смешныя сітуацыі, гарэзіць, робіць нешта карыснае ў культурным плане для чалавецтва), то ў рамане вобраз трыкстара (Лі Блу, Менарда) мае адмоўную канатацыю, ператвараецца ў негатыўную пародыю на трыкстара.

Леча і Лі Блу. Гераіня рамана Лі Блу – белая амерыканка, якая з дапамогай грошаў і аўтарытэта мужа-кілера намагаецца зрабіць з пустыні горад з каналамі нахшталь Вянецыі, разбураючы вельмі адчувальную экасістэму рэгіёна. Вобразы Лечы і Лі Блу супадаюць па колеравым аспекце (блакітны колер), сувязі са змеямі і вадой, дачыненні да альманаха. Аднак калі вобраз Лечы блізі да вобразаў культурных герояў, то ў вобразе Лі Блу падкрэсліваецца антыгераізм. Па-сутнасці, на сімвалічным узроўні Лі Блу (нашчадак англа-саксонскіх каланістаў) – антыпод Лечы (гераіні змешанага паходжання, якая адносіць сябе да індзейцаў). Леча мае сувязь са змеямі (праз сястру і альманах), з альманахам (яна яго захоўвае і дэшыфруе), праз блакітны колер атаясамліваецца з небам і вадой; Лі Блу – мае апасродкаваную сувязь з блакітным колерам (праз прозвішча мужа), з вадой (хоча зрабіць з пустыні горад з каналамі, але разбурае экасістэму), са змеямі (інтэр’ер яе каханка Трыга – у выявах драконаў), з альманахам (яна вымушаная чытаць пра амурныя дачыненні ў дзённіку Трыга).

Стэрлінг і Менарда. Герой рамана Менарда – уладальнік страхавой кампаніі, працуе з крымінальнымі аўтарытэтамі, гандлярамі зброяй, мафіёзнымі палітыкамі. Ён любым чынам хоча схваць сваё індзейскае паходжанне, за што атрымлівае мянушку «жоўтая малпа». Менарда загадвае свайму шафёру індзейцу Тача стрэліць у яго, каб здзівіць сяброў новым бронезылетам, і гіне. Стэрлінг – індзеец сталага веку, які працуе на Лечу і Зэту. Героя судзіць і выганяюць з рэзервацыі за тое, што праз яго недагляд галівудскія кінарэжысёры зняважлілі святых месцы племені. Сябруе з Сіз. У канцы рамана вяртаецца ў рэзервацыю.

Вобразы Менарда і Стэрлінга збліжае іх трыкстарская сутнасць, маргінальнасць, сувязь са змеямі. Аднак іх фармальнае падабенства мае адваротны ідэйны вектар: калі ў Стэрлінга гісторыя пачынаецца з трыкстарскага дзеяння (праз недагляд за галівудскай камандай, якая зневажае сакральныя месцы, Стэрлінга выганяюць з рэзервацыі), то гісторыя Менарда заканчваецца яго блазенскімі паводзінамі (жадаючы

прадэманстраваць бронезалет перад сябрамі, ён загадвае Тача стрэліць у яго); маргінальнасць у Стэрлінга – вымушаная (яму прысуджаюць выгнанне ў горад белых), у Менарда – маргінальнасць свядомая (ён робіць усё, каб пазбавіцца этнічных каранёў: форму сплюснутага індзейскага носу тлумачыць баксёрскімі бойкамі, радуецца смерці любімага дзядулі, які сваім паходжаннем мог нашкодзіць сацыяльнаму вобразу Менарда); сакральная каменная выява змяі робіцца прычынай выгнання Стэрлінга, але ён да яе вяртаецца і праз яе разумее пасланне духаў, Менарда ўвесь час бачыць змяю ў сне і няправільна інтэрпрэтуе знакі іншага свету – з-за гэтага і памірае.

Унутрыраманная алюзія збліжае герояў паводле сюжэтных ліній і фармальнага сімвалічнага падабенства (Лечу і Лі Блу, Стэрлінга і Менарда). Атаясамліваючы сюжэтна-вобразных двойнікоў рамана з міфалагічнай парай «герой – трыкстар», пісьменніца парадыруе трыкстарскую сутнасць герояў Лі Блу і Менарда праз напаўненне вобразаў адваротнай семантыкай. Сімволіка блакітнага колеру ў вобразе Лі Блу вядзе не да стварэння, але да разбурэння; сакральны альманах старажытных плямёнаў ператвараецца ў пошлы дзённік хворага чалавека; змеі (вестуны свету памерлых) у выглядзе казачных драконаў упрыгожваюць інтэр’ер Трыга. Вобраз Менарда парадыруецца праз кампазіцыю: сюжэтная лінія героя не пачынаецца, а сканчваецца трыкстарскім дзеяннем; праз іранічную мянушку – «жоўтая малпа»: як бы герой ні намагаўся пазбавіцца індзейскіх каранёў, у яго не атрымліваецца, а неразуменне сімволікі народнай культуры (змяі) прыводзіць Менарда да смерці ад рук індзейскага шафёра.

Такім чынам, матыў двойнікоў у рамане Л.М. Сілкі «Альманах мёртвых» атрымлівае яркае мастацкае ўвасабленне ў вобразах галоўных герояў. Пісьменніца трансфармуе матыў у накірунку ад яго міфалагічнага варыянта (блізняцовы міф) да ўласнага аўтарскага (сюжэтна-вобразныя двойнікі). Прыём алюзіі (міфалагічнай, культурнай і ўнутрыраманнай), які ўзбагачае вобразы двойнікоў дадатковымі сэнсамі, увасабляецца праз перайманне, частковую трансфармацыю, пародыю сімволікі міфалагічных, культурных і раманных герояў. Так, міфалагічная алюзія суадносіць блізнятаў Лечу і Зэту, Тача і Эль Фэа з індзейскімі легендарнымі братамі ахаюта і дэміургамі праз перайманне характарыстык міфалагічных вобразаў: 1) касмаганічнасці – з дапамогай сімволікі колераў (блакітнага і карычневага), прасторавага размяшчэння герояў (дыхатаміі верху – нізу); 2) зааморфнасці – праз паказальнае імя (Тача – *Wasah*), сувязь герояў з жывёламі (Зэты са змяямі, Тача з папугаямі), прадметы інтэр’ера (крэсла Лечы з павай); 3) выключнасці – у змене імя (Эль Фэа), апісанні культурных забабонаў. Кампазіцыйна – праз падзел кнігі на шэсць частак – аўтарка атаясамлівае раманных блізнятаў з міфалагічнымі. Культурная алюзія ператварае герояў у раманных двойнікоў індзейскіх фальклорных персанажаў (Жанчыны-Павучыхі, Жоўтай Жанчыны, Кецалькоатля) з дапамогай частковага пераймання праз сімволіку блакітнага колеру і дзеяння (Леча і Жанчына-Павучыха), этасу і сюжэтной лініі (К. Маркс і Кецалькоатль); частковай трансфармацыі (змена полу выратавальнікаў у вобразах Лечы і Зэты); пародыі Жоўтай Жанчыны ў негераічных вобразах Сіз і Алягрыі (бясплоднасць, негатыўная канатацыя жоўтага колеру, адсутнасць кахання). Унутрыраманная алюзія суадносіць герояў рамана (Лечу і Лі Блу, Стэрлінга і Менарда) праз пародыю трыкстарскай сутнасці персанажаў з дапамогай сімволікі блакітнага колеру, паказальнага імя (Лі Блу), індзейскіх культурных рэалій (альманаха, змяі), кампазіцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Иванов, В.В. Ближечные мифы / В.В. Иванов // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 174 – 176.
2. Фрэзер, Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж.Дж. Фрэзер. – М.: ООО «Фирма “Издательство АСТ”», 1998. – 784 с.
3. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; под ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
4. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 4. – М.: Издательство РГГУ, 1994. – 136 с.
5. Гулткранц, А. Религии коренных народов Северной Америки: сила видений и плодородия / А. Гулткранц // Религиозные традиции мира: в 2 т. / пер. с англ. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – С. 243 – 354.
6. Silko, L.M. *Yellow Woman and the Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today* / L.M. Silko. – New York: Simon and Schuster, 1997. – 208 p.
7. Silko, L.M. *Almanac of the Dead* / L.M. Silko. – New York: Penguin Books. – 1992. – 763 p.
8. Silko, L.M. *Ceremony* / L.M. Silko. – New York: Penguin Books, 1986. – 262 p.

Е.И. Благодарова (Новополец, ПГУ)

РОЛЬ «ТАИНСТВЕННОГО» ПОРТРЕТА В РАССКАЗАХ «ПРОРОЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ» И «ПОРТРЕТ ЭДУАРДА РЭНДОЛЬФА» Н. ГОТОРНА

Н. Готорн является признанным мастером американской прозы. Вместе с Э. По он способствовал не только развитию жанра рассказа, но также и американской готической литературы, что выразилось в большем внимании к эстетическому и эмоциональному отклику на страх и анализе мысленных процессов своих героев. Писатель включал готические элементы в свои произведения с целью исследования поступков человека и их последствий, а также воздействия греха на психику личности. Готический мир, созданный Готорном в его произведениях – мрачная атмосфера, таинственность, частое упоминание о смерти, исследование демонического, сверхъестественного – играл важную роль в достижении поставленных писателем целей, т. к. предоставлял больше возможностей показать темные стороны души человека. Искусно используя готические элементы, Н. Готорн изучал воздействие религиозного фанатизма, чувства вины, утраты иллюзий, изоляции от общества на личность. По мнению Н.Ф. Даблдея (N.F. Doubleday), три готических элемента, встречающихся во многих произведениях Н. Готорна, лучше всего показывают его особое отношение к готическим традициям [1, p. 252]. К ним относятся таинственные портреты, колдовство и тайные искусства или исследования, которые могли бы существенно продлить человеческую жизнь. В данной статье рассматривается значение «таинственного» портрета на примере избранных рассказов писателя.

Таинственный портрет – важный пункт в списке готических атрибутов и нужно заметить, один из наиболее убедительных – довольно часто встречается в произведениях писателей эпохи Романтизма. Среди американских романтиков, обратившихся к мотиву «мистического» портрета помимо Н. Готорна, можно назвать В. Ирвинга [2] и Э. По [3]. А. Вулис предполагает, что идея «таинственного» портрета могла зародиться на основе легенд о тождестве зеркала и души либо преданий о гении, который продал душу врагу рода человеческого (нечистой силе). В своей работе «Литературные зеркала» он указывает на то, что *«портрет имеет тенденцию устанавливать со своими прототипами роковые связи, проанализировав которые мы обязательно докопаемся до зеркальной функции, санкционированной мифологией. Портрет в романной действительности станет инобытием души... То ли главного героя, отождествляемого с первым лицом, то ли постороннего, “чужого”, того, кто первому лицу угрожает. Но в любом случае портрет будет носителем таинственной, подспудной жизни, исполненной драматизма, напряжения, будет электрическим разрядом чудовищной потусторонней потенции»* [4].

Сюжеты двух рассказов Н. Готорна «Пророческие портреты» (*The Prophetic Pictures*, 1837) и «Портрет Эдуарда Рэндольфа» (*Edward Randolph's Portrait*, 1838) основаны на «таинственных» портретах, а портрет полковника Пинчена является неотъемлемым элементом романа «Дом о Семи Фронтах» (*The House of the Seven Gables*, 1851). Идея написания «Пророческих портретов» пришла к писателю после прочтения «Истории зарождения и развития декоративных искусств в США» (*A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, 1834) У. Данлэпа (W. Dunlap), в которой упоминается художник, запечатлевший на холсте первые признаки зарождающегося сумасшествия своего натурщика [5, p. 113]. Н. Готорн разрабатывает данную идею в готическом стиле. Главному герою рассказа, талантливому художнику, прототипом которого стал известный портретист, один из основателей американской живописи, Гилберт Чарльз Стюарт (Gilbert Charles Stuart, 1755–1828), удается *«разглядеть во тьме будущего страшную тайну»* [6, с. 143], роковое событие, которое должно произойти в жизни семейной пары и *«несколькими неясными намеками воспроизвести ее на портретах»* [6, с. 143]. Большинство людей относилось к известному мастеру с суеверным страхом, так как они *«были склонны принимать художника за колдуна, а быть может, и за Черного человека, известного со времен охоты за ведьмами»* [6, с. 135]. Кроме того люди были убеждены, что, начав рисовать чей-нибудь портрет, художник может изобразить этого человека в любой, какой ему захочется, ситуации, и тогда картина окажется пророческой. Однако Н. Готорн не ставил целью напугать или поразить читателя, готические элементы являются здесь всего лишь дополнением к основной теме рассказа, заключающейся в том, что человек сам определяет свою судьбу своими поступками. Художник, наделенный необычным даром видеть самые потаенные людские чувства и изображать *«не только черты лица, но и душу и сердце человека»* [6, с. 133], показывает Элинор пугающий набросок из её будущей супружеской жизни, где ей угрожает смерть от руки супруга, но молодая женщина принимает решение ничего не менять, так как она любит своего мужа и хочет остаться с ним несмотря на предостережение. Автор говорит о том, что даже, если бы человеку было дано предугадать последствия его поступков, некоторые *«назвали бы это судьбой и устремились ей навстречу, другие дали бы себя увлечь потоку своих страстей, но все равно – никого пророческие портреты не заставили бы свернуть с избранного пути»* [6, с. 145].

В «Портрете Эдуарда Рэндольфа» также присутствуют готические элементы. В начале повествования автор упоминает о старинной картине, которая на протяжении многих лет находилась в парадной за-

ле Губернаторского дома. Никто не мог с уверенностью сказать, что же было изображено на ней, так как *«годы задернули картину непроницаемой завесой... полотно так потемнело от времени, дыма и сырости, что на нем нельзя было различить даже самого слабого следа кисти художника»* [6, с. 190]. Тем не менее о предмете изображения ходили самые смутные толки и предания. Одна из версий гласила, что *«это подлинный и достоверный портрет самого дьявола, каковой позировал художнику во время шабаша ведьм близ Сейлема»* [6, с. 192], по другой версии предполагалось, что *«за черной поверхностью картины обитает некий дух, нечто вроде фамильного демона Губернаторского дома»* [6, с. 192], который неоднократно являлся губернаторам в час угрожающих событий. Кроме того многим слугам Губернаторского дома в темное время суток нередко казалось *«будто чье-то мрачное лицо выглядывает из черных рам»* [6, с. 192]. Следует отметить, что готические элементы в данном рассказе так же, как и в «Пророческих портретах», создают определенную атмосферу, однако, в первую очередь, они служат для раскрытия основной темы произведения. Действие в рассказе происходит в 1770 г., когда правительство Великобритании назначило Томаса Хатчинсона на пост губернатора Массачусетса и приказало разместить английские войска поблизости от Бостона для подавления беспорядков среди жителей [6, с. 485]. Губернатор медлит ставить свою подпись на приказе, так как это значит пойти против воли народа, посягнуть на их права и взять на себя бремя всенародного проклятия. Его племянница Элис, обучавшаяся искусству вааяния и живописи в Италии, пытаясь помочь дяде в принятии верного решения, тайно удаляет с полотна верхний, потемневший слой краски и возвращает картине первоначальный вид. Оказывается, что это портрет королевского агента в Новой Англии XVII века, Эдуарда Рэндольфа, добившегося отмены хартии Массачусетса и являвшегося инициатором преследований и арестов многих пуританских Деятелей. Н. Готорн приводит подробное описание изображения, особое внимание уделяя лицу позировавшего человека: *«лицо на портрете... было лицом человека, уличенного в каком-то злодействе и преданного на поругание безжалостной толпе, глумящейся над ним и изливающей на него свою ненависть и презрение. Дерзкий вызов словно боролся в нем с тягостным сознанием собственной низости... Душевные муки отразились на его лице, как в зеркале... Таков был портрет Эдуарда Рэндольфа, на котором, если верить преданию, запечатлелся тот миг, когда несчастный познал всю тяжесть народного проклятия»* [6, с. 198]. Данный рассказ как нельзя лучше отвечает основному требованию к американской литературе середины XIX века о разработке национальных тем и проблем, развитии чувства патриотизма. Портрет становится для Т. Хатчинсона своеобразным предупреждением, о том, к каким последствиям могут привести необдуманные действия правителя, забывшего об ответственности перед своими согражданами.

Интерес к внутреннему миру человека, моральным обязательствам присутствует во многих произведениях Н. Готорна. «Пророческие портреты» и «Портрет Эдуарда Рэндольфа» не являются исключением. В данных рассказах портреты в действительности становятся *«инобытием души»* [4] героев, отражением их потаенных чувств, желаний и/или терзаний совести. Функция портрета в обоих произведениях заключается в предостережении главных героев от уже запланированных действий, однако и в первом, и во втором случаях предупреждение остается проигнорированным, и герои следуют по заранее избранному пути.

В заключение следует отметить, что несмотря на следование готическим традициям и включению в свои произведения различных готических элементов, например, художника, проникающего сквозь завесу будущего, страшного пророчества, пугающих легенд, тайн, фамильных призраков, мистических портретов, влияющих на своих обладателей, Н. Готорн стремился, чтобы интерес к готическому не затмевал основную идею рассказа. Писатель адаптирует готические традиции в своих целях, они являются всего лишь вспомогательным средством для рассмотрения нравственных и психологических тем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Doubleday, N.F. Hawthorne's use of three gothic patterns / N.F. Doubleday // College English. – Vol. VII, № 5, (Feb., 1946). – P. 250 – 262 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/371224>. – Date of access: 05.12.2012.
2. Ирвинг, В. Таинственный портрет / В. Ирвинг // Новеллы; пер. с англ. А. Бобовича. – Молотов: 3 Молотовское книжное издательство, 1957. – С. 212 – 220.
3. По, Э. Овальный портрет / Э. По // Новеллы. – Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1980. – С. 122 – 125.
4. Вулис, А.З. Литературные зеркала / А.З. Вулис [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/vulis_abram/literaturnie_zerkala.html#0. – Дата доступа: 05.12.2012.
5. Gollin, Rita K. Hawthorne and the Visual Arts / Rita K. Gollin // A Historical Guide to Nathaniel Hawthorne. Edited by Larry J. Reynolds. – Oxford University Press, 2001. – 223 p.
6. Готорн, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Готорн; пер. с англ. А. Долинина. – Т. 2. – Л.: Худож. лит., 1982. – 512 с.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Л.А. Бессонова (Минск, БГПУ им. М. Танка)

СЕМАНТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ПСИХОЛОГИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил ее собирательный тип, как он... Он довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни. Чехова не забудут... В нем есть бесконечность...

Василий Розанов (1910)

А.П. Чехов занимает особое место в русской литературе: он «завершитель русского реализма», самый сложный и в то же время самый «доступный» и «открытый» читательскому сознанию писатель XIX века, «новатор», открывший пути в литературу XX века. Общеизвестный мастер малой повествовательной формы проследил динамику человеческой души в разных ее проявлениях и во всей ее глубине, анализировал мимолетные черты текущего бытия и в то же время давал полную, эпическую картину жизни. За 26 лет творчества (конец 1870–1904 гг.) А.П. Чехов создал около 900 различных произведений (коротких юмористических рассказов, серьёзных повестей, пьес), в которых «живут и действуют» более 8 тысяч персонажей, представлены все слои русского общества.

По мнению М.М. Бахтина, текст служит «первичной данностью» всех гуманитарных наук [1, с. 281], а творчество писателя, как справедливо отметил В.В. Виноградов, «его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нем и через него могут быть постигнуты» [2, с. 6].

«Тончайшая ткань чеховской прозы нередко обманчиво доступна, но при том неподвластна обычным приемам литературоведческого анализа. Давно ведь стало общим местом, что за внешним событийным покровом в чеховских произведениях имеется некое иное содержание, некий потаённый смысл (названия тому давались разные: “подводное течение”, подтекст, второй план и т. п.), не вытекающий прямо из описываемых событий, из фабульно-композиционной структуры рассказа или повести» [3, с. 611 – 612]. Смысл художественных текстов А.П. Чехова надо искать в «превращениях» его языка, в «бесчисленном лабиринте сцеплений» (определение Л.Н. Толстого), так как, согласно Ю.М. Лотману, «художественное сообщение предстает перед получателем информации *дважды (как минимум) зашифрованным*» [4, с. 112].

Своеобразие стиля А.П. Чехова отметил В. Набоков: «Волшебство его искусства в том, что несмотря на готовность довольствоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям... Добивается он этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок – средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака. Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей, замирание человеческой жизни – все эти чисто чеховские черты заливает и обступает радужно-расплывчатое словесное марево» [5, с. 328].

Для углубленного понимания неповторимой творческой индивидуальности вопрос психологизма в творчестве писателя представляется узловым вопросом, приобретает первостепенное значение.

Как указывает Л.А. Новиков, художественное произведение – это «явление психическое, наиболее гибкий и “подвижный” материал» [6, с. 7].

«В психологизме один из секретов долгой исторической жизни литературы прошлого: говоря о душе человека, она говорит с каждым читателем о нем самом». Согласно А.Б. Есину, психологизм – «это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей, переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы» [7, с. 314].

В данной работе анализируются семантические средства выражения психологизма рассказа «Попрыгунья». Рассказ впервые был напечатан в журнале «Север» в начале января 1892 г. за подписью Антон Чехов и назывался «Великий человек», но через несколько дней писатель изменил название на «Попрыгунья». Традиционно заголовок художественного произведения выступает смысловым ступеньком текста и может рассматриваться как своеобразный ключ к его пониманию. В лингвистическом плане заголовок является первичным средством номинации, в семиотическом плане – первым знаком темы. «Сеть ассоциаций, формируемая заголовком, – это вся информация, заложенная в него автором в рамках филолого-исторической традиции и отраженная в восприятии читателя в соответствии с имеющимся у него собственным культурным опытом» [8, с. 23].

Следует обратить внимание на наличие нескольких вариантов заглавия данного рассказа, которые, называя конкретное лицо, одновременно строят, по выражению В.Б. Шкловского, модель мира и помогают понять замысел писателя: 1) «*Обыватели*» (обыватель – 1) В царской России – городской житель; 2) Человек, лишенный общественного кругозора, живущий только мелкими личными интересами, мещанин [9, с. 433]; 3) «*Великий человек*» (великий – превосходящий общий уровень, обычную меру, значение, выдающийся [9, с. 69]; 4) «*Попрыгунья*» (та, кто все время вертится, прыгает, не сидит на месте [9, с. 553]). Для усиления смысловой насыщенности произведения Чехов использовал активизацию всех контекстуальных возможностей слова. «Заглавие я выдумываю уже после того, как напишу рассказ», – писал А.П. Чехов в письме В.М. Лаврову [10, т. 10, с. 126]. Название рассказа «Попрыгунья» символично: оно переносит смысловой акцент на героиню, которая проглядела свое счастье, и позволяет писателю выявить внутренний драматизм жизненных коллизий и ситуаций. Подтверждает это и начало рассказа: «*На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые*». Информация, полученная внимательным читателем из «точечного контекста» (термин Н.А. Некрасовой), найдет подтверждение в тексте рассказа. Выражение «великий человек» писатель несколько раз использует в тексте, в конце применяет к доктору Дымову – главному герою произведения.

Анализ вариантов заглавия рассказа позволяет сделать вывод об углублении психологизации повествования, свидетельствующем о переходе Чехова от коллективного героя, детерминируемого обстоятельствами жизни и социальной средой, к отдельной личности. В своих воспоминаниях о современниках К. Чуковский писал: «Чехову именно потому, что он был могучим хозяином слов, так властно подчинял их себе, было доступно труднейшее в литературе искусство: при помощи одной какой-нибудь единственной фразы создавать характеристику всего человека...» [11, с. 202].

А.П. Чехов редко давал высокие оценки своим произведениям: в большинстве случаев он отзывался о них либо шутливо, либо пренебрежительно. «Маленький, чувствительный роман для семейного чтения», – так иронически оценил писатель «Попрыгунью». Собственно критических отзывов «Попрыгунья» собрала немного, но все они были положительными. Критик С.А. Андреевский писал: «Вы не найдете другого рассказа, где бы простота и терпимость благородного, поистине великого человека выступала бы так победно, в таком живом ореоле над нервной ничтожностью его хорошенькой, грациозной и обожаемой им жены» [12].

Создавая образы главных героев «Попрыгуньи», писатель лишь вводит героев в определенный ряд типов. Два социальных типа вызывают наибольший интерес Чехова: привычный русской литературе «маленький человек», но уже преуспевший в жизни, и герой-интеллигент, не обремененный материальными проблемами. В основе повествовательной техники А.П. Чехова лежит **принцип изображения героя от внешнего к внутреннему**. В качестве средств внешнего изображения писатель использует элементы первичной характеристики персонажа: имя, пол, возраст, внешность, социальную роль. Например, *Осип Степанович Дымов* (31 год) – врач, титулярный советник: «*простой, очень обыкновенный и ничем не замечательный человек*», «*среди всей этой компании казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка*»; *Ольга Ивановна* (22 года) – «*везде ее встречали весело и дружелюбно и уверяли ее, что она хорошая, милая, редкая... Те, которых она называла знаменитыми и великими, принимали ее как свою, как ровню, и прочили ей в один голос, что при ее талантах, вкусе и уме, если она не разбросается, выйдет большой толк. Но ни в чем ее талантливость не сказывалась так ярко, как в ее умении быстро знакомиться и коротко сходить с знаменитыми людьми*». Создавая новые для всего мира формы письма, Чехов отказался от традиционной портретной характеристики, в его произведениях отсутствует «диалектика души». Для создания психологического образа Чехов подключает весь читательский опыт: ассоциации, воспоминания, впечатления, отождествление читателя с персонажем, сопереживание герою: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (письмо Суворину, 1 апреля 1890 г.). Например, Ольга Ивановна так описывает Дымова: «*В нем есть что-то сильное, могучее, медвежье...*».

Писатель С.П. Залыгин в эссе «Мой поэт» сказал, что Чехов «оставил загадку своего таланта, своей личности. Быть может – наиболее зашифрованную среди многих других загадок такого рода, загадок талантливости и гениальности» [13, с. 249]. Способы и приемы психологического изображения личности отличают писателя от его предшественников – у А.П. Чехова это **психологизм скрытый, косвенный, психологизм подтекста**.

Пейзаж Чехова большей частью основан не на подробных описаниях, а на отдельных штрихах, попавших в поле зрения героя, – импрессионистическое в своей основе изображение природы: например, черные тени на воде: «*В тихую лунную июльскую ночь Ольга Ивановна стояла на падуе волжского парохода и смотрела то на воду, то на красивые берега. Рядом с нею стоял Рябовский и говорил ей, что черные тени на воде – не тени, а сон... Прошедшее пошло и не интересно, будущее ничтожно, а эта чудная, единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью – зачем же жить?*»

А Ольга Ивановна прислушивалась то к голосу Рябовского, то к тишине ночи и думала о том, что она бессмертна и никогда не умрет. Бирюзовый цвет воды, какого она раньше никогда не видала, небо, берега, черные тени и безотчетная радость, наполнявшая ее душу, говорили ей, что из нее выйдет великая художница... Думала она также о том, что рядом с нею, облокотившись о борт, стоит настоящий великий человек, гений, божий избранник... Сам он очень красив, оригинален, и жизнь его, независимая, свободная, чуждая всего житейского, похожа на жизнь птицы». В произведениях Чехова, цветовые определения имеют символическое значение и служат для раскрытия душевного состояния героев. Одним из важных приемов создания психологизма личности являются мотивы ночи и влияния темноты на человека. Особую роль в описании настроения и поведения героев играет перемена освещения.

Не случайно, вероятно, и то, что самые важные мысли, неожиданные прозрения, чувство несправедливости или неудовлетворенности приходят к героям А.П. Чехова чаще всего вечером или ночью. Темнота не только меняет привычный мир, но и стирает временные грани и различия эпох, вмещает в себя прошлое и настоящее. Особенность интерпретации темы ночи в творчестве Чехова отметил его современник Ю. Айхенвальд: «Глубокий, истинный мир ночного разлушает все пределы времени и пространства. Сближаются настоящее и прошлое...» [14, с. 239 – 240].

Творческий метод Чехова уникален, а все его творчество воспринимается именно как диагноз: падение чувства личности [15, с. 380]. М. Горький писал: «Он обладал искусством всюду находить и оттенять пошлость... умея найти плесень пошлости даже там, где с первого взгляда, казалось, все устроено очень хорошо, удобно, даже с блеском...» [15, с. 424, 428]. Искусство видеть пошлость, по словам М. Горького, «доступно только человеку высоких требований к жизни, которое создается лишь горячим желанием видеть людей простыми, красивыми, гармоничными» [16, с. 424].

Любовь для чеховских героев – всегда переломный момент, путь в иную реальность, это время переосмысления, самосознания. Полюбив, герой обнаруживает свою индивидуальность, неповторимость. А.П. Чехов писал: «Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть». Счастливы же у Чехова почти всегда герои неполноценные, люди духовно ущербные: они органичны этому миру.

Психологизм в произведениях А.П. Чехова выступает как организующий стилевой принцип, стилевая доминанта. В свое время Лев Толстой сказал о Чехове: «Это был художник жизни... И ценность его творчества в том, что оно понятно и близко не только всем русским, но и всем людям вообще... А это главное». А.П. Чехов интересен и в XXI веке: так, в 2004 г. группой психологической поддержки в космос для российского космонавта Геннадия Падалки был отправлен трёхтомник рассказов известного классика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1986.
2. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М., 1959.
3. Дунаев, М.М. Православие и русская литература: в 6-ти ч. / М.М. Дунаев. – Ч. 4. – М., 2003.
4. Литература: Учимся понимать художественный текст: Задачник-практикум: 8–11 кл. / Г.Г. Граник, С.М. Бондаренко [и др.]. – М., 2001.
5. Набоков, В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. – М., 1996.
6. Новиков, Л.А. Искусство слова / Л.А. Новиков. – М., 1982.
7. Есин, А.Б. Психологизм // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / А.Б. Есин. – М., 2000. – С. 313 – 328.
8. Васильева, Т.В. Заголовок в когнитивно-функциональном аспекте: на материале современного американского рассказа: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.В. Васильева. – М., 2005.
9. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М., 1994.
10. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. – М., 1974–1983.
11. Чуковский, К.И. О Чехове: Человек и мастер / К.И. Чуковский. – М., 2007.
12. Андреевский, С. Новая книжка рассказов Чехова / С. Андреевский. – Новое время. – 1895. – № 6784, 17 января.
13. Залыгин, С.П. Литературные заботы / С.П. Залыгин. – М., 1979.
14. Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М., 1906. – Вып. 1.
15. Монахова, О., Стишова, М. Русская литература XIX века / О. Монахова, М. Стишова. – М., 1999.
16. Горький, М. А.П. Чехов / М. Горький // Собр. соч.: в 30 т. – М., 1950. – Т. 5.

САТИРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС АРКАДИЯ БУХОВА

Каждый смеется, как может,
особенно когда ему хочется плакать.

А. Бухов

Аркадий Сергеевич Бухов (1889–1937) – один из лучших русских юмористов начала XX века, автор талантливых юмористических рассказов, сатирических фельетонов, острых газетных статей. К сожалению, его имя неизвестно современному читателю, многие считают, что это всего лишь один из псевдонимов известного сатирика Аркадия Аверченко.

Биография Аркадия Сергеевича Бухова довольно типична для русских писателей первой половины XX столетия: сначала писал стихи, потом критические статьи, сатирические и юмористические рассказы, был в ссылке, после революции оказался за рубежом, в 1927 г. вернулся на родину, снова активно работал, был незаконно репрессирован в 1937 г., реабилитирован в 1956 г. и восстановлен посмертно в Союзе писателей. На двадцать лет (с 1935 по 1959 гг.) изгнан из советской литературы, за тридцать с лишним лет не было издано ни одной его книги.

Сатира начала XX века явилась связующим звеном между классической сатирой XIX столетия и сатирой советского времени. Давно подмечен парадокс, что в кризисные, тяжелые периоды истории в литературе вдруг начинает лидировать юмористическое направление, потому что именно юмор является жизнеутверждающей силой, а настоящий юмористический дар – редчайшая способность комически оценивать и тем самым разоблачать то или иное явление.

А. Бухов был одним из самых популярных писателей-сатириков, большим поклонником черного юмора. Знаменитый петербургский журнал «Сатирикон» (1908–1918, с 1913 г. – «Новый сатирикон») возник на основе юмористического еженедельника «Стрекоза», в котором в начале 80-х годов XIX века была опубликована первая юмореска Антоши Чехонте. Новый журнал вышел 3 апреля 1908 г. в самый мрачный период реакции. Учитывая характер времени, необходимость и актуальность сатирических произведений в новой литературе, журнал, по замыслу редакции, «должен был соединять олимпийское спокойствие, жизнестойкость, ясность и здравый смысл с критическим изображением современных событий и общественных нравов» [1, с. 97]. «Сатирикон» стал значительным явлением не только в истории русской журналистики, но и общественно-политической и культурной жизни страны.

Сатира (латин. *satira*, от более раннего *satira* – сатура, буквально – смесь, всякая всячина) – вид комического; беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения, заканчивающееся смехом откровенным или подспудным; специфический способ художественного восприятия окружающей действительности, раскрывающий ее как нечто несообразное, отрицательное с помощью смеховых, обличительных образов [2]. «Сатира есть не что иное, как зеркало, представляющее дурные или смешные стороны общества или части общества в данную минуту. Сатира есть обвинительный акт со смешной стороны», – писал А.К. Толстой.

Разновидностью сатирического в художественных произведениях А. Бухова является комическое (юмор), так как «с точки зрения формально-стилевых приемов резкой границы между сатирой и юмором не существует» [3, с. 31]. В то же время, несмотря на существенную близость сатиры и юмора, Ежи Лец называет некоторые отличительные черты, поскольку изображаемые этими средствами явления носят качественно разный характер: «Юмор – то, когда страшно смешно, сатира – когда смешно страшно». В рассказе «Искусство юмора» (1914) А. Бухов пишет: *«Путь к человеческому смеху тяжел, и юмористу приходится выбирать массу направлений, чтобы хоть каким-нибудь образом вырвать у читателя улыбку»* [4]. Далее автор подробно характеризует «основные направления юмористики»: *«1) смех с насильем: чем раньше насмешишь читателя – тем ему приятнее; юмор падает внезапно и сразу; 2) юмор развязки: юмористу приходится быть тонким психологом для того, чтобы, дав читателю серьезную, обоснованную фабулу, внезапно поразить его совершенно неожиданным веселым концом; 3) юмористика гражданская: здесь рассказ несравненно проще и имеет явный уклон к общественной сатире»*.

Сатирический дискурс А. Бухова – это, по определению Н.Д. Арутюновой, речь, «погруженная в жизнь» [5, с. 136], «отражающая идеологию, мышление, коммуникативные стратегии представителей определенной эпохи» [6, с. 177]. В своих произведениях сатирик дает широкую панораму жизни и характеризует те явления и жизненные проблемы, которые заслуживают разоблачения. Тема быта занимает особое место в творчестве писателей-сатириков. В начале одного из своих рассказов А. Бухов сообщает нам, что *«быт – это то самое, от чего люди лысеют, желтеют и вешаются. Скучно. И писать о нем так же иногда скучно и бесцельно, как сидеть и в течение двух часов задумчиво жевать синюю промокательную бумагу»*. В рассказе «Первый опыт» (1915) сатирик утрирует человеческую глупость, но все не зло, а с пониманием и нередко с сочувствием: *«Однажды меня позвали ехать на беге. Так как это предложение исходило от лиц, которым я ничего плохого не сделал, мне оно не показалось планомерным и заранее обдуманном вовлечением в невыгодную сделку. Говорят, что в первый раз это не ка-*

жется никому». После неоднократных неудачных ставок герой рассказа расстраивается, собирается больше никогда не ездить на бега, но неожиданно для читателей решает: *«Только в четверг съезжу. Говорят, что выдачи будут большие и лошади есть верные. Надо же отыграть проигрыш»*. Мягко-ироничный рассказ «Книги» звучит как признание в любви: *«Сотни умных людей не могут так перевернуть душу, как одна нежная и умная книга»*. В проникновенно-психологическом рассказе «Перед жизнью» А. Бухов описывает переживания двенадцатилетнего человека: *«Я был виноват только в том, что мне было двенадцать лет.... В сущности говоря, я не мог никому мешать... У меня были самые широкие общественные инстинкты...»*

Леонид Ленч так охарактеризовал начало творческого пути сатирика: «Бухов был отличным техником комического рассказа. Он писал легко, много, смешно. Писал, “как все”, не затрагивая острых социальных проблем. Вместе с другими сатириконцами он смеется над глупостью, нелепостью мещанской обыденности, лицемерностью отношений в семье» [7, с. 299].

А. Бухов начал писать еще до революции (первая книга «Критические штрихи» была опубликована в 1909 г.), проявил свой талант в самых разных жанрах: начинал с критических статей; в «Сатириконе» и других журналах печатал едкие стихи, пародии, памфлеты и фельетоны на злободневные темы; написал несколько водевилей, в 30-е годы выпустил антирелигиозные сатирические романы «История трех святых и некоторых посторонних» и «Дневник Ильи Пророка», роман-хронику «Черное кольцо» о борьбе советских людей против шпионов и диверсантов. По мнению Станислава Никоненко, «последние годы творчества и жизни Аркадия Бухова пришлись на эпоху торжества теории положительной сатиры в литературе. Каждый юморист, и тем более сатирик, должен был писать с оглядкой: а не заподозрят ли его в очернительстве светлых будней строителей социализма? Главным конфликтом в произведениях искусства становилась борьба лучшего с хорошим» [8, с. 86].

Особое место в творчестве А. Бухова занимает вечная тема назначения литературы: например, в ранних стихотворениях «Поэтам» (1912), опубликованных в журнале «Сатирикон»: *«Нашим дням, когда и на пророке Шутовства проклятого печать, Не нужны ласкающие строки: Научитесь царственно молчать»*; или в «Вспомните! (Юбилейное)» (1914): *«Тяжело потертые словечки Доставать из пожелтевших книг, Старый смех топить в газетной речке, Потеряв свой собственный язык»*. В рассказе «Начинающие» (1912) сатирик пишет: *«Их тысячи... Каждый из них удивительно индивидуален, у каждого уже своя манера письма, свои захваты тем, свои требования к стилю и главным образом к редакции, которую они осчастливили присылкой толстой рукописи или стихотворения на разлинованном обрывке. Попробуйте почитать их. И редакция представится вам огромным моргом, на одном из столов которого так уютно лежат»*. В пародиях раскрывает ироническое отношение к литературоведению («Потомки», «Евгений Онегин» по Луначарскому) или сочинительству («Рождение языка»). В рассказе «О военной беллетристике» (1915) сатирик не принимает нового искусства, непрофессиональных журналистов: *«Милые товарищи по литературе... Наступило то Великое, о чем нельзя лгать. Ваше желание писать о нем – мне понятно и близко, но это Великое надо знать и чувствовать, чтобы дотронуться до него развязным пером...»*. В «Литфаке на дому: Заочных курсах для молодых и пожилых кадров художественной литературы» сатирик описывает литературную жизнь того времени: *«Можно ли представить более тягостное и неопределенное положение, чем человек, который сидит один в своей комнате, лицом к лицу с чистым листом бумаги? Что делать? С чего начать? О чем писать? Чем, наконец, кончить? С этими мучительными вопросами едва ли может справиться мастер пера в одиночку»*. В «Цитатах на ходу» А. Бухов очень метко охарактеризовал современную литературу того времени: *«Гораздо легче освоить более современного классика, из которого сравнительно легко запоминаются лишь досадные опечатки в романе или перевернутые строки в поэме»*.

Средством усиления смысловой и эмоциональной насыщенности сатирических текстов было у А. Бухова использование семантических оттенков, активизация всех контекстуальных возможностей слова в самом названии произведения: «Непосредственная натура», «Яд доброты», «Голубая душа», «Домик с колоннами». Как отмечает Г.А. Основина, «будучи компонентом текста, заглавие оказывается связанным с текстом довольно сложными отношениями взаимозависимости. С одной стороны, оно предопределяет в известной мере содержание текста, с другой – само определяется им, развивается, обогащается по мере развертывания текста» [9, с. 62]: например, в стихотворении «Приятный собеседник (набросок желчью)» (1915): *«Ничего другого. Ни горения, Ни сердечных взрывов, ни сомнения, Ни тоски, ни страсти, ни мучения... Человек? Нет: недоразумение»*. Герой рассказа «Непосредственная натура» (1915) познакомился *«всего один раз с незаурядной, полной своеобразной оригинальностью и непосредственностью», «умной и смелой женщиной»*. В рассказе нет ничего случайного: каждая реплика Натальи Михайловны, интонация, мимика, жест – все функционально значимо и раскрывает сущность *«целостной, искренней натуры»*: *«– Вам, кажется, скучно? – вскользь спросила она, понюхав кусочек колбасы и брезгливо кладя ее на тарелку, – несвежая... хорошая дорогой, наверное, показалась... Скучно? И мне тоже... А вот сказать вслух вы бы, наверное, постеснялись...»*. Убедившись в «оригинальности» натуры, герой приходит к вы-

воду, что «тяжелый дубовый клин нельзя вынуть сахарными щипцами. Его можно выбить только клином». Разрабатывая нарочито обыденный сюжет, рассказывая частную историю, приключившуюся с ничем не примечательным героем, А. Бухов возвышает отдельный случай до уровня значительного обобщения: «Иногда я думаю: почему мы защищаем себя от дождя, грозы или ветра, и никто не додумался до какой-нибудь примитивной защиты от непосредственных, оригинальных натур, влезающих в чужую жизнь».

Сатирическое мастерство Бухова-художника сложилось далеко не сразу. За время работы в советской печати талант А. Бухова «стал глубже, острее; он теперь органичнее сочетал в себе бесшабашную веселость, поразительный юмор, способность смешить читателя с социальной направленностью, сатиричностью, гражданственностью, бичуя все и всяческие пороки нашего общества, доставшиеся от старого мира: мещанство, подхалимство, стяжательство, пьянство, лень, тунеядство» [10].

Аркадий Бухов – писатель начала XX века, обладающий юмористическим и сатирическим даром. По словам В.В. Виноградова, «творчество каждого писателя так или иначе включается в контекст развития литературы своего времени, становится в различные связи и отношения с живыми литературными направлениями эпохи» [11, с. 128]. Обращение писателя к сатирическому жанру – не только свойство его таланта, это еще и позиция: по тому, над чем смеется общество, можно определить его нравственный уровень, стремления, жизненный тонус. Однако сатирический смех, как и смех вообще, не выражает идеалов писателя прямо и непосредственно. Во многих произведениях известного сатирика глобальные проблемы показаны на примере частного случая. В рассказах и фельетонах А. Бухов высмеивал пошлость обывательского быта, мелкую житейскую суету, попытки людей с мелкой душой возвыситься над толпой, новомодные течения в искусстве. «Он был бриллиантом чистой воды в “короне русского смеха”. Он по праву занимает место рядом с Ильфом-Петровым и Зощенко», – так оценил одного из лучших юмористов первой половины XX века Валентин Петрович Катаев [10, с. 235].

ЛИТЕРАТУРА

1. Спиридонова (Евстигнеева), Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века / Л.А. Спиридонова. – М.: Наука, 1977.
2. Советский энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. – Москва, 1990.
3. Манаков, В.С. Сатирико-юмористическая проза. Проблемы жанра и стиля / В.С. Манаков. – Сыктывкар, 1986.
4. Бухов, А. Антология Сатиры и Юмора России XX века / А. Бухов. – Т. 40. – М., 2005.
5. Арутюнова, Н.Д. Дискурс // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Н.Д. Арутюнова. – М., 1998.
6. Стариченок, В.Д. Большой лингвистический словарь / В.Д. Стариченок. – Ростов н/Д, 2008.
7. Бухов, А.С. Жуки на булавах / А.С. Бухов. – М., 1971.
8. Никоненко, С. Мастер на все руки // Литературная учеба / С. Никоненко. – 2005. – № 6. – С. 82 – 87.
9. Основина, Г.А. О взаимодействии заглавия и текста / Г.А. Основина // Русский язык в школе. – М., 2000.
10. Катаев, В. Аркадий Бухов / В. Катаев // Вопросы литературы. – 1967. – № 8. – С. 235 – 239.
11. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М, 1963.

Г.Б. Гриценко (Минск, БГПУ им. М. Танка)

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Андрей Платонов принадлежит к тому, может быть, не самому многочисленному типу творческих личностей, у которых обстоятельства появления на свет, окружение детских и юношеских лет не только не сглаживаются в процессе взросления, но, напротив, образуют основу, на которой растет и расцветает их природный талант. Вместе они – происхождение и талант – как две силовые точки создают собой замкнутое пространство, которое, будучи внутри себя динамичным и пластичным, способным к богатым творческим трансформациям, вместе с тем никогда не выходит за границы собственных смыслов и ценностей.

В «Автобиографическом письме» молодой, но всегда уже зрелый Платонов напишет о своих главных героях, которые все – из детства. То, что с ними, в них или вокруг них, вдали и вблизи, происходит – все это, собственно, и образует само тело, саму материальную субстанцию платоновского мира. Назовем их в той последовательности, в какой сам писатель говорит о них в «Письме». Герой первый: Рабочая слобода, край города и начало деревни. – «Я родился в слободе Ямской, при самом Воронеже. ... Ямская чуть отличалась от деревни». – И почти все сочинения Платонова начинаются с того, что герой уходит из

города на простор сельского бездорожья – туда, где округлость земли сливается с бесконечной космической далью, и периодически возвращается в город на короткий срок. Платонов описывает город всегда скупо, торопливо, отбрасывая или максимально приглушая его привычную атмосферу: шум улиц, движение автомашин, суету магазинов и контор. Герой второй: Деревня. – «Деревню же я до слез любил, не видя ее до 12 лет. В Ямской были плетни, огороды, лопуховые пустыри, не дома, а хаты, куры, сапожники...». – Как правило, платоновские люди разными путями, но неизменно оказываются в деревне, где и совершают свои главные, судьбоносные поступки. В центре сельской жизни – крестьянская хата. Писатель изображает ее как замкнутый, самодовлеющий космос, в котором происходят все, большие и малые, события человеческой жизни. Здесь совершаются зачатие человека, его рождение, кормление, рост, взросление, болезнь, старость и смерть. Здесь рутинное дело – плетение лаптя, выстругивание ложки, шитье юбки – растягивается в событие, в процесс. Деревня, состоящая из таких мирков-миров, выросших из почвы и вросших в нее, и обьятая скобами неба, разрастается до планетарных масштабов, становится символом Земли. Герой третий: Человек-микрокосм. – «...Отдали меня в церковно-приходскую школу. Была там учительница – Аполлиария Николаевна, я ее никогда не забуду, потому что через нее я узнал, что есть пропетая сердцем сказка про Человека, родимого «всякому дыханию», траве и зверю, а не властвующего бога, чуждого буйной зеленой земле, отделенной от неба бесконечностью...». – Платонов понимает и переживает мир как органическое всеединство, в котором человек тысячами нитей связан со всеми другими творениями, одинаково необходимыми и одинаково ценными. Герой четвертый: Паровоз. – «Кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и, чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машины...». – Платонов жил в эпоху автомобилей и самолетов, но паровоз, рядом с которым он вырос, останется для него дорогим, живым и почти человекоподобным существом в мире машин. Можно сказать, что паровоз с его открытым, прямым, мужественным, стремительным движением вперед – это своеобразное механическое alter ego, метафора души самого писателя. С любящим вниманием к мельчайшим деталям он описывает устройство паровоза, его работу и то, что организует и окружает его «жизнь»: железнодорожные мастерские и станции, само полотно и все, что роится, кишит, шевелится или тлеет вдоль движения по нему. Герой пятый: Человек-мастер. – «Я уже тогда понял, что все делается, а не само родится...». – Платонов был сыном и внуком мастеровых, рабочих людей. Как инженер он унаследовал прямо их дело, а как писатель видел мир глазами мастера, делающего вещь, и умел выражать это языком, воспроизводящим движения его знающих рук. Герой шестой: Вера-сомнение. – «Между лопухом, побирушкой, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, – есть связь, родство... Какое – не знаю до сих пор, но знаю ...рост травы и вихрь пара требуют равных механиков». – Платонов верит в умную силу человека, он гордится ею и воспеваеет ее. Но, видя человека органической частью мира, он очень чутко ко всему, что делает человек в мире, и поэтому постоянно подвергает сомнению его дела [1, с. 18 – 19].

Материальной бедности, подавленности ежедневной нуждой в добывании жизненных средств и скудости интеллектуальной почвы оказалось достаточно, чтобы природные таланты Платонова начали активно действовать. Невозможность получить систематическое образование юноша компенсирует самообразованием – он жадно, интенсивно читает книги по всем наукам – от философии, истории и психологии до биологии, математики, физики и технических дисциплин. И вскоре оказывается на высоте самых передовых и самых популярных идей своего времени. Платонов был не просто тем человеком, кто смог самостоятельно разобраться в них, но он глубоко проникся ими, стал их чутким камертоном и готов был со всей страстной юношеской энергией вступить в творческий диалог с их авторами и даже стать участником их развития.

Эпоха модерна, в которую довелось жить Платонову, характеризуется резкой сменой временного вектора жизненных ценностей – от ценностей прошлого и настоящего к ценностям будущего. От общества требовалось уже сегодня создавать проекты своего как ближайшего, так и отдаленного будущего, и в этом, собственно, виделось оправдание его сегодняшней жизни. – Таков был пафос эпохи. Главный вдохновляющий импульс этой ценностной переориентации исходил от успехов инженерных проектов – от создания скоростных видов транспорта и коммуникаций: паровозы, пароходы, самолеты, радио, телефон, телеграф. Эти новые виды техники опрокидывали вековые представления о пространстве и времени как о самых труднопреодолимыми препятствиях и формировали образ человекосоизмеримой, маленькой планеты и не разделенных больше ничем, а напрямую сообщающихся между собой индивидов. Другой импульс исходил от достижений фундаментальных наук – математики и физики. Он двигался как раз навстречу техническим успехам, словно намеренно хотел еще больше закрепить их. Идеи Римана-Лобачевского-Минковского-Гаусса говорили о возможности иных, нежели эвклидово-ньютоновская геометрия, метриках пространства и времени, а теория Эйнштейна задавала физические условия последних. Пространство и время из взаимно автономных и абсолютных измерений реальности становились производными, функциональными – относительными характеристиками материи, зависимыми от ее величины и скорости движения. Теоретическое открытие этих реальностей (мировоззренчески наиболее значимым

здесь было открытие предельной скорости – скорости света), о которых еще вчера и помыслить не могли, резонировало с практическими успехами в покорении времени – развитием транспортной техники и технических средств коммуникации. В мировоззренческом слое культуры модерна эта «скоростная» составляющая, сулящая победу над временем, как нельзя лучше замещала собой старые христианские упования на бессмертие. А поскольку наука теперь заступила на место религии, и в нее, соответственно, стали верить как ранее верили в Бога, то эта потаенная и полная трепетного сомнения надежда на бессмертие стала представляться реально достижимым – если не сегодня, то завтра – научным результатом. Кроме этого, в самосознании науки этого времени продолжала занимать прочную позицию возрожденчески-просветительская мысль о человекобоге (она же – библейская мысль) как о таком субъекте познания, который, находясь где-то вне мира и над ним, познает его законы для того, чтобы затем свободно манипулировать ими по своему усмотрению, а вовсе не для того, чтобы научиться жить сообразно с ними.

Навстречу научной ментальности модерна двигаются и фундаментальные структурные изменения в обществе. Разрушение жесткой сословно-классовой иерархии, демократизация жизни открывали дверь в общество равных возможностей. Вековая борьба за материальные ресурсы как цель жизни должна была уступить место высоким целям творчества – изобретениям, научным открытиям, грандиозным инженерным проектам, которым предстояло превратить планету Земля, а со временем и весь космос в комфортный, человекообразный, разумный мир. Материальные же ресурсы должны были уйти в основание жизни, стать общедоступными, образовать естественный базис для творческой работы. Верилось, что скоростные коммуникации, преодолевающие пространство и время, сделают непрерывным обмен идеями и отодвинут на второй план государственные, национальные и цивилизационные барьеры, а, может быть, последние и вовсе исчезнут, и тогда человечество реально объединится, превратится в одну творческую общину.

Таковы были идеи, наполнявшие собой духовную атмосферу эпохи модерна. Молодой Платонов во многом воспринял их через посредство влияния на него взглядов Н. Федорова. И влияние это вполне естественно, оно легко объясняется тем, что оба эти мыслящих русских человека, хотя и принадлежали к разным поколениям и происходили из разной социальной среды, тем не менее, были обращены к русской, исторически более архаичной в сравнении с западной, культурной почве. Федоров проделывает традиционную для русского мыслителя работу – он пропускает модернистские идеи через особенности русской ментальности. В западной духовной атмосфере они свободно витают, чувствуя себя автономными и независимыми друг от друга, и конкурируют, спорят или, напротив, ощущая родство, добровольно сближаются, образуя более-менее устойчивые и гармоничные сочетания, так что в итоге создается сложная картина не претендующих на окончательную жизненную истинность, но теоретически возможных сценариев будущего состояния общества. У Федорова эти идеи теряют свою непринужденность и свободу, но обретают четкие очертания и тяжесть материального тела и, «прилагая» нечто вроде мускульных усилий, вступают в жесткие и прямые, должные связи, так что в целом выстраивается конкретный, зримый план-проект будущего, радикально настроенный на практическую реализацию. В этих русских видоизменениях модернистской мысли имелись свои слабые и сильные стороны. Федорову как раз благодаря этой самой материальной конкретике и прагматической нацеленности своей концепции удалось предсказать некоторые важные явления нашей сегодняшней жизни, которые в его время еще только намечались или находились в эмбриональной стадии. В силу последнего обстоятельства многие из этих явлений мы понимаем и оцениваем из нашего далекого сегодня как противоречивые, несовместимые или альтернативные, Федорову же они представлялись чем-то монолитным или гармонично сосуществующим – и наоборот. Так, Федоров предвидел процессы глобализации, формирование особого планетарного сознания, но видел их в парадигме только положительно-должного – как сознательное, научно-мотивированное объединение человечества вокруг решения общезначимых проблем (освоение космоса, борьба с голодом, болезнями, природными катастрофами и т. д.), но не видел эти процессы как объективно, спонтанно совершающиеся и содержащие в себе наряду с положительными также и отрицательные стороны, которые социуму трудно контролировать. Он, далее, верно понимал изначально социально нейтральную природу научного поиска и необходимость направлять его в русло служения здоровым нуждам общества, признавая вредной тенденцию коммерциализации науки, порождения ею искусственных потребностей, ее служения излишествам и прихотям города, целям войны и самоистребления. Вместе с тем, делая акцент на практической полезности науки, Федоров умалял значение свободы ее внутренней жизни, ее работы над постановкой и решением собственных задач, которая не всегда совпадает с ожиданиями общества. Он не замечал закономерности появления в качестве самостоятельных таких областей науки как теоретически и практически ориентированные исследования. Теория, по Федорову, не имеет ценности и цели в самой себе, она нужна только как обоснование практически полезных проектов. Он испытывал недоверие к, как ему казалось, замкнутости ученых в своем кругу, к их кастовой отделенности от остального общества («неученых») и т. д. Но эти особенности федоровского понимания роли науки вытекают из понимания им в целом феномена науки – понимания, состоящего в том, что наука является

орудием, с помощью которого человек должен регулировать или покорять природу. В последние понятия мы вкладываем сегодня различные и даже противоположные смыслы, в то время как Федоров фактически отождествлял их. Регулировать природные процессы для нас прежде всего означает вооружать себя знанием их законов, а затем, по крайней мере, насколько это возможно, не нарушать их, а в идеале – воспроизводить их в своих практических действиях. Мы склонны рассматривать человека как «микрочастицу» природы, которая не может навязывать ей свое понимание ее, но которая может успешно действовать, только подчиняясь ей. К такому выводу подвела нас история цивилизации и ее горькие уроки – и в этом состоит дистанция, отделяющая нас от времени Федорова. Для него, напротив, регуляция в нашем смысле – явление точечное, периферийное, локальное. Он предельно обостряет просветительскую трактовку отношения человека к природе. Природа сама по себе – всего лишь слепая материя, способная сколь производить, столь и разрушать собственные творения. В ней нет законов, нет разума. Разум – в человеческой голове, поэтому человек может и должен привносить в природу свои законы, он может обходиться с ней как с материалом, которому он придает ту или иную форму в соответствии с его, человека, нуждами, желаниями и целями. Другими словами, человеку предстоит покорить слепоту природы, возвысить, усовершенствовать ее, создать из нее нечто разумное, подобное себе. Самой важной и дерзновенной частью этой работы Федоров считал преодоление смерти. Идея покорения природы органично выражала логику движения секуляризирующейся культуры. Сознание Федорова, также как и в целом ментальность эпохи модерна, пребывало в состоянии ассимилирования, «привыкания» к выходящему из религиозной тени факту человеческой смертности. Модерн был буквально ужален, ранен этим фактом. Он ощущал абсурдность бытия, бессмысленность человеческой жизни, он пытался выставить утешительные иллюзорные экраны, которые бы заслоняли неотвратимость события смерти или же, напротив, его охватывала отчаянная решимость найти «лекарство» от нее. Федоровский вариант этой адаптации заключался в сциентистской натурализации соединенных вместе архаического культа предков и христианского мифа о спасении человечества и всей природы от последствий первородного греха и возвращении их в царство Божие, т. е. в первоначально дарованное им состояние бессмертия. Последствия же, как известно, заключались в том, что природа распалась на враждебные, истребляющие друг друга части, а люди стали смертными, их жизнь могла продолжаться лишь посредством смены поколений и тяжких, бедственных усилий в добывании хлеба насущного, которые также сопровождалась борьбой и взаимным истреблением. И хотя спасение – событие, которое произойдет только по воле Бога, он, Бог, воплощается в Спасителя, чтобы вдохновить людей двигаться ему навстречу – примером своей жизни, смерти и воскресения он проливает свет своей истины в их души. Однако теперь, хочет показать Федоров, человечество владеет более реальным, надежным и действенным инструментом спасения – наукой, которая заменит ему трудные усилия откликаться на зов морального света, исходящего от недосягаемого далекого Божественного лика. Он верит, что наука не только сделает бессмертными ныне живущих, но сможет воскресить, т. е. материально воссоздать и всех умерших – благо, места для жизни в обустроенном космосе хватит всем. Так, незаметно, в тайне от самого себя Федоров приказывает Богу сдать полномочия, а миссия спасения становится миссией покорения.

Юный Платонов не только воспринял эти федоровские идеи вместе с заключенными в них противоречиями и русской спецификой, но еще более радикализировал и спрямил их, выхолостив из них их обоснования и их конкретику, так что они стали походить на поэтически-романтические лозунги, призывы и наставления. Движимый классовыми чувствами, которые в это время руководили его талантом, Платонов представляет задачу строительства коммунизма и технологическую революцию как единый грандиозный творческий проект, над реализацией которого человечеству предстоит потрудиться, радостно засучив рукава. Этими мыслями он делится на страницах газет со своим рабоче-крестьянским читателем.

Но пройдет совсем немного времени – 3 – 4 года, и взгляды Платонова развернутся на 180 градусов и начнут движение в направлении, обратном федоровскому. Однако сама тема смерти и бессмертия останется для него такой же важной, какой она была и для Федорова. Испытывая точку зрения Федорова на истинность, он будет поворачивать эту тему разными гранями, помещать в разные смысловые контексты и видеть в разных жизненных ситуациях, так что в конце концов она создаст собой магистральное содержательное русло его сочинений. На этом втором, зрелом этапе творческой эволюции Платонова выдвинется вперед и далее будет все более усиливаться, оттесняя на задний план классовый инстинкт, другая составляющая его личности, связанная с его народно-низовым происхождением, – ее глубокая укорененность в народной архаической ментальности. Взаимодействие последней с идеями и в целом с мироощущением индустриальной эпохи создаст богатый семантический рельеф художественного мира Платонова и придаст ему метафизическую глубину.

Укажем здесь на некоторые важные особенности архаической ментальности. Она – материалистична. Мир для нее – тотальное вещество, структурирующее себя на отдельные формы (тела), связанные друг с другом вещественным кровотоком и переходящими друг в друга, непрерывно совершающимися, повторяющимися изменениями. Внутри мира нет ничего абсолютного, всякая его часть ограничена дру-

гой его частью или моментом превращения в свое иное, и в то же время все части равноценны и самоценны, необходимы в полноте сущего, будь то травинка, камень или человек. В этом смысле горизонтальные связи между формами «вещества существования» понимаются как первичные для него, жизнеобразующие, в то время как вертикальные, иерархические, выстраивающие формы на основе менее и более совершенных (мертвая – живая – разумная материя, например) признаются вторичными, производными и зависимыми от горизонтальных, т. к. считается, что, делая свои части совершенными в одном отношении, мировое вещество одновременно умаляет их свойства в другом. По этой причине архаическая ментальность не знает, что такое смерть в смысле абсолютного уничтожения, аннигиляции, перехода чего бы то ни было в ничто: мировое вещество не может уменьшаться или увеличиваться – оно всегда постоянно. Не зная смерти, она тем самым не знает и вечной жизни, бессмертия частей целого. Живая разумная материя также, наравне с другими частями целого понимается как его преходящий момент. Но в отличие от них, у нее имеется двойная структура – она одновременно открыта как вовне, так и внутрь самой себя, обладает замыкающимся на себя, внутренним пространством, рефлексирующим в себя внешние и свои собственные, внутренние события. Это дает ей возможность быть относительно автономной от остального бытия, а себя видеть как некую абсолютную реальность. В силу этих свойств разумная часть мирового вещества вырабатывает такое представление о своей конечности, в котором она могла бы узнавать себя в качестве абсолютной, т. е., по сути, бессмертной. Ясно, что это представление (или архетип, как назвал его К. Юнг), с одной стороны, не может быть истинным, но только иллюзорным, обманчивым, а с другой – оно полностью соответствует архаическому видению смерти как моменту перехода жизни в иное качественное состояние или, образно говоря, моменту, когда открывается дверь в новую, теперь уже безграничную во времени и пространстве реальность или же в бесконечную цепь таковых.

Каким образом, далее, архаическое сознание может рассматривать претензию постархаической культуры (назовем так для краткости тот этап исторической эволюции человеческой деятельности, который начинается сменой ее детерминант с практической на теоретическую) на покорение природы, на превращение всего мира в арену своей свободы? – Она видит в этом неправомерную и абсурдную, т. е. изначально обреченную попытку части (стадии) выйти из-под власти целого, восстать на него и подменить его собой. Или, другими словами, разумная материя хочет воспользоваться своей способностью рефлексии для того, чтобы экстраполировать свою внутреннюю и воображаемую абсолютность на все сущее, чтобы в конце концов сделаться реальным абсолютным. В то же время «законная» эволюция разумной материи, с точки зрения архаики, должна была бы осуществляться на путях познания своих возможностей соучастия в жизни целого.

Принадлежность Платонова одновременно к двум историческим типам ментальности – архаической и постархаической (модернистской) – означает, что его сознание может свободно двигаться не только внутри каждого из этих миров, но и свободно переходить из одного мира в другой, перенося с собой и мировоззренческую матрицу каждого, так что создается возможность не только видеть один мир глазами другого, но и образовывать различные варианты их взаимодействия – от неразличимого слияния, амальгамы их ценностно-смысловых структур и возникновения некоей новой целостности и, далее, при наличии ряда промежуточных вариантов, вплоть до диалогового, временного, эклектического соединения их, не нарушающего идентичность каждой, и, наконец, до находящихся в свободном плавании первоначальных, фактически чистых архаической и постархаической форм. Во всех этих взаимодействиях чувствуется онтологическое доминирование архаической ментальности. От нее исходит, хотя и не всегда явно показывая себя, инициативная энергия, создающая из этих взаимодействий образную ткань произведения, его материю. Она же, эта энергия, выстраивает и траекторию сюжета, заставляя последний двигаться в соответствии с логикой развертывания архетипа. Фактически во всех произведениях Платонова это движение осуществляется посредством трех архетипических форм, в том значении последних, которое вкладывал в них К. Юнг. Напомним, согласно Юнгу, архетипы – не что иное, как наши инстинкты (а они, как известно, направлены на сохранение и поддержание жизни), предстающие нашему сознанию в виде пластичных, многовариантных символов, которые могут отсылать как к культурному опыту, так и к явлениям природы. У Платонова эти архетипы суть: архетип матери или отца, архетип младенца (ребенка) и архетип возрождения (дороги, пути). При этом архетип матери играет центральную – организующую и смысло-целенаправляющую роль. Он имеет и самые богатые образные вариации – от привычного, реалистически-бытового изображения – теплоты материнского тела, рук, запаха одежды, всплывающих в воспоминаниях, грезах и снах героев, до описания состояний непреодолимого физического желания вернуться в материнское лоно как место вечного, безопасного и блаженного пребывания – желания, возникающего и в акте любовного соития, и в момент предсмертной агонии. Более отдаленно-аллегорическими вариациями этого образа являются внутренне замкнутое пространство родительского, семейного дома с циркулирующим в нем эмоциональным и физическим теплом, которое излучают его живые и неживые обитатели. Дом – это место, куда платоновские странники, утомленные жизненными испытаниями, неизменно время от времени возвращаются, чтобы получить утешение, совет, отдохновение и

накопить силы перед тем как снова отправиться навстречу жизненным приключениям. Аналогом дома среди дикой природы являются овраг, лог, низина, русло высохшей реки, дающие путнику или работнику уединение, укрытие и защиту на время краткой передышки. Наконец, еще один образ материнской утробы – образ матери-сырой земли (и сопутствующий ей образ водной стихии – океана, озера, реки, ручья), который также ветвится на множество производных мелких образов и мотивов. Почти все платоновские герои углубляются внутрь земли – они роют котлованы, колодца, каналы, бурят скважины, копают могилы, и всякий раз их обнимает холодное дыхание разверстой слоистой плоти-бездны, манящее и страшное одновременно – плоти, из которой все с тайной рождается и в которую все с тайной уходит. Другой сквозной платоновский архетип – архетип младенца. У Юнга это образ самого себя, который каждый из нас несет в себе, – образ невинного, открытого миру существа, рожденного для счастья, но в то же время хрупкого и не защищенного от опасностей. У Платонова это образ ребенка-сироты, который смиренно и стойко, с опорой на собственные одинокие силы выносит свою судьбу и готов защищать свою жизнь до последнего вздоха. Наконец, третий архетип – архетип возрождения выражает замкнутый на себя, конечный жизненный путь человека, включающий прохождение через ряд испытаний, образующих его узловые пункты. Успешное преодоление этих испытаний означает возможность продолжения пути или возрождение к новой жизни. Повествования Платонова обычно начинаются с того, что герой покидает родной дом или какое-то оседлое место, движимый желанием расстаться с прежней жизнью и уйти на поиск ее новых смыслов, навстречу зовущему его и все время удаляющемуся от него ее горизонту. В конце Платонов либо оставляет своего счастливого героя, успешно до этого справлявшегося с трудностями, на просторе открывшихся перед ним новых жизненных путей, либо насылает на него смерть в ходе очередного испытания, и чаще преждевременную, чем естественную. Все три архетипа, как и положено им по природе, взаимопереходят, превращаются друг в друга в ходе повествования. Проиллюстрируем это на некоторых примерах.

В повести «Джан» выпускник московского вуза Назар Чагатаев должен отправляться на работу – строить социализм в азиатской пустыне. Это означает одновременно, что он должен вернуться на родину, к матери – живой или мертвой: мать спасла его от голодной смерти, когда против его детской воли отравила его одного странствовать по свету. На выпускном вечере, среди музыки и веселого шума, он слышит ее призывный плач. И тут же его внимание привлекает молодая женщина своим грустным и одиноким видом. Он сразу же чувствует к ней душевное и физическое влечение. Узнав, что она беременна, а муж ее умер, он готов стать ее мужем и отцом ее будущего ребенка. Недолго думая, они решают пожениться, но он не может вступить в физическую связь с Верой, т. к. в ней находится плод другого мужчины. Вера, в свою очередь, отклоняет его желания по причине, известной только ей, которая, однако, вскоре проясняется. Перед отъездом в Ташкент Вера неожиданно для Назара знакомит его со своей дочерью-подростком Ксеньей, заранее давая ему понять, что он полюбит Ксению как женщину. При встрече так и происходит – Чагатаев влюбляется в девушку с первого взгляда, испытывая к ней одновременно и мужские, и отцовские чувства. После этой встречи Вера предсказывает его и Ксении будущую совместную жизнь и заранее хочет отойти в сторону – просит у Чагатаева развода, однако мы пока еще не знаем, что все это конкретно означает. Приехав в Ташкент, Назар получает партийное задание – найти бродячий народ, к которому, как оказывается, он и сам принадлежит по рождению, – найти и «приручить» к социализму. Здесь перед нами нечто иное, как эхо, повторение зова матери, к которой он должен возвратиться после первого этапа своих жизненных странствий. Чагатаев отправляется в дальний, трудный путь по пустыне (он же – обратный путь – в детство), чтобы найти там впадину – сырое и темное место среди песков, где, кажется, затерялся его народ. Впадина здесь является природным образом архетипа матери – образом материнской утробы. По дороге на родину Назар встречает старика Суфьяна, который, держась независимо, тем не менее, будет всегда приходить ему на помощь в нужную минуту, т. е. Суфьян выступает в роли отца или фактически является его отцом, которого он никогда не знал, – здесь архетип проявляет свою неопределенность, свой полисемантизм: Платонов не говорит об этом прямо, но весьма ясно дает понять это посредством косвенных деталей. Вскоре Чагатаев находит свой народ, среди которого он встречает свою мать и девочку Айдым – обе они становятся для него заменой оставленных в Москве дорогих ему женщин и символически воплощают все женские функции: матери, сестры, дочери, жены. Он закрепляет родственные связи со своим народом тем, что велит матери стать женой отца Айдым. Вскоре Айдым и другие люди заболевают малярией, и Назар отправляется в город за лекарствами, там он получает известие о смерти жены и ее новорожденной дочери. Болезнь и угроза смерти Айдым и смерть в Москве связаны между собой как возможность события и само событие. Теперь окончательно проясняется значение Айдым в жизни Назара: она должна занять место его умершей приемной дочери, а Ксения, как и предсказывала и наказывала Вера, должна стать его женой. Со смертью Веры, которая, как известно, была старше Чагатаева, переключается и вскоре последовавшая за ней смерть его старой матери Гюльчатай. Найденный и спасенный от голодной смерти народ Джан не в состоянии оценить оседлую и благополучную жизнь в социализме и разбредается, как кажется вначале, кто куда – искать счастье в

одинокую, и перед Назаром стоит новая задача – вернуть людей к цивилизации и обеспечить им будущее. Он уходит на их поиск в Хиву, а оставленная им в поселении Айдым символически хранит единство племени и надежду на его возвращение. Уже вначале своих поисков Назар встречает девушку Ханом, «призванную» напоминать ему об Айдым, но не только: он переживает с ней радость любовного соития и дает ей обещание вернуться и забрать ее с собой на родину, к своему народу. Если оценивать поступок Чагатаева по шкале ценностей цивилизованного общества, то его можно назвать если не плохим, то, по крайней мере, легкомысленным – он соблазнил девушку и бросил ее в неопределенности. Однако архетип не работает в ареале «моральное – аморальное», он действует в ареале инстинкта продолжения жизни. Поэтому Ханом вскоре сама благодаря заботе Моллы Черкезова оказывается среди народа джан. Молла обретает в ней жену вместо умершей Гюльчатай, так что Ханом теперь символически связывает Назара с его матерью, а ее беременность, в силу «хитрой» двусмысленности архетипа, указывает одновременно, что отцом ребенка может быть как он, так и Молла. Вполне логично поэтому, что Назар перед отъездом в Москву оставляет именно Ханом во главе вновь собравшегося вместе племени – ведь он предполагает возвратиться ко времени рождения ее ребенка. Но самое главное здесь то, что Чагатаев совершил свое возвращение к матери – он спас свой народ и дал ему возможность физически продолжить себя в своем потомстве. Он уезжает в Москву с приемной дочерью Айдым, исполнив таким образом свое несостоявшееся отцовство по отношению к умершей маленькой дочери Веры. В Москве же его ожидает встреча, как и предсказывала Вера, с его будущей женой Ксеньей. И здесь перед нами вновь двусмысленный «намеки» архетипа, «повинуясь» которому Платонов не дает определенного ответа о будущем своего героя – где он будет, с кем он будет?.. Отметим также, что в «Джане» архетип, подчиняясь идеологическому моменту, поворачивается своей «оптимистической» стороной, которая говорит о том, что жизнь бесконечна: судьба девочки Айдым призвана символизировать освобождение азиатской женщины от невестства и мужского рабства и ее путь к свободе, просвещению и счастью – путь, который ей открыл социализм [2, с. 570 – 651].

В романе «Чевенгур» на переднем плане оказывается архетип отца: его развертывание выстраивает жизненную линию главного героя – Александра Дванова. Однако и здесь главная роль также принадлежит архетипу матери. Он несет в себе глубоководные смыслы романа, которые не только скрепляют всю его повествовательную ткань, но и выражают его идеологию. «Отцовский» архетип является инобытием архетипа матери, его альтер эго, выполняя функцию внешнего, событийного проявления последнего. Сам же архетип матери периодически выходит из своей потаенной глубины на поверхность повествования, предстывая в своих чистых образах, которые переплетаются или движутся параллельно «отцовскому» архетипу. Архетипы в романе развертываются следующим образом: маленький мальчик остается круглым сиротой после того как его отец, рыбак, утонул в озере, куда он нырнул, чтобы удовлетворить свое любопытство о смерти, которая представлялась ему как «другая губерния, расположенная под небом, будто на дне прохладной воды». Озеро здесь – образ архетипа матери (материнской утробы), выражающий тоску отца Саша Дванова по умершей жене, о которой напоминает оловянное обручальное кольцо на его пальце. Сашу, накануне его первого ухода из приютившей его семьи, приемный отец снабжает дорожным посошком, который тот оставляет на могиле отца, чтобы вернуться и жить рядом, в землянке. И землянка, и могила отца – тот же образ материнского лона, символизирующий смерть как переход к новой жизни. После мучительных скитаний Саша вновь обретает приемного отца, такого же любящего каким был и родной, – мастера-самородка Захара Павловича. Плывя по течению революционных событий, Саша и Захар Павлович присоединяются к большевистской партии, и вскоре Саша покидает родной дом, уезжая по партийному заданию на фронт. С этим отъездом начинается разрушение естественного течения его жизни, его мечтаний об образовании, профессии, семье. После опасных приключений он возвращается домой, к отцу. Дом здесь – образ архетипа матери, символизирующий теплоту, уют, защищенность, душевный и физический покой, жизнь, бесконечно продолжающую себя в будущее. Пребывание в родном доме, любовь и забота отца помогают ему победить тиф, здесь он встречает и свою будущую возлюбленную Соню Мандрову – другими словами, возрождается к новой жизни. Едва поправившись, он должен вновь уйти из дома по партийному заданию – наблюдать, как деревенские массы его губернии строят социализм. В своих странствиях он наталкивается на банду анархистов и получает пулю в ногу. Раненый, погибающий, он скатывается на дно оврага. Овраг – образ материнского лона и одновременно, в этой ситуации, также и могилы. Находясь в болевом шоке и в предчувствии смерти, он переживает в воображении любовное соитие с Соней: здесь перед нами архетипическое слияние момента смерти и одновременно ее преодоления через зачатие новой жизни. От страданий плена и смерти Дванова спасает счастливая встреча с командиром отряда большевиков, благородным рыцарем революции Степаном Копенкиным. Благодаря Копенкину Саша находит потерянную было Соню, но тут же расстается с ней, вспомнив о своем задании искать социализм. Копенкин часто вспоминает своих покойных мать и жену, но теперь он «заочно» влюблен в убитую буржуями Розу Люксембург. Он хочет добраться до Германии, на ее могилу, чтобы раскопать ее, оживить Розу и соединиться с ней навеки. Он предан

социализму и готов защищать его до последнего вздоха, потому что Роза была революционеркой и погибла за социализм. И построение коммунизма для него – это строительство дороги к Розе. Свою любовь к ней он распространяет на весь женский род и даже отпускает бойцов своего отряда к женам. С момента встречи Дванова и Копенкина их судьбы тесно переплетаются, скрепляясь одной и той же целью – соединиться с любимой женщиной. Здесь архетип матери являет себя в чистом виде, говоря, что у жизни нет никакой другой цели кроме ее естественного продолжения. Однако цель эта оказывается недостижимой, потому что она – мертва. У Копенкина мертвая Роза Люксембург объективно символизирует обреченность коммунизма как идеи и как реальности, у Дванова служение коммунизму навсегда отрезает дорогу к Соне. И все дальнейшее повествование есть движение к этой мертвой цели. В одной из деревень Дванов останавливается у солдатской вдовы Феклы Степановны. Ее душевная теплота и уют ее дома воскресают в нем детскую тягу к матери, которую он не помнил, а физическая близость с Феклой Степановной становится для него своеобразной инициацией, и он переживает это в своем воображении как любовное чувство к Соне. Встреча с Феклой Степановной равносильна для него возвращению в родной дом, он пребывает в состоянии блаженного забытья, он с трудом покидает это место, встряхиваясь и тревожно напрягаясь навстречу чужому, но постоянно зовущему его долгу искать социализм. После долгих странствий, почувствовав изменение политической ситуации, Дванов возвращается в город, и это его третье и последнее возвращение в родной дом. Он окончательно решает посвятить жизнь реализации своих творческих планов и не без труда расстается со своим другом Копенкиным. Однако вскоре Копенкин вызывает его в Чевенгур, город, где по рассказам его жителей вроде бы уже есть коммунизм. Дванову не хочется идти в Чевенгур, не хочется расставаться с Захаром Павловичем, но во сне родной отец просит его пойти туда, намекая, что там есть бессмертие, и, следовательно, возможность его воскрешения из мертвых. – И Дванов повинуется воле обоих. Накануне уходит неизвестно куда Соня, и это фактически означает их расставание навсегда. Все эти действия близких Дванову людей указывают на его скорую смерть, т. е. возвращение к родному отцу. Между тем жизнь в Чевенгуре постепенно движется от утопических целей к естественным – от просто солнца над головой, душевной дружбы и бескорыстного труда друг для друга к семейному счастью: чевенгурцы приглашают к себе женщин – быть женами, матерями, сестрами. И это означает гибель коммунистического заповедника. Конец наступает неожиданно и стремительно – словно ожившие символы прошлого налетают казаки и убивают чевенгурцев. Дванов тонет в озере Мутево, возвращаясь к своему отцу, как и предсказывал Захар Павлович. Невстреча Дванова с Соней из-за постоянного манящего его мертвого призрака коммунизма сделала их обоих одинокими и бесплодными друг для друга людьми в прямом и переносном смысле. Однако главный архетип и здесь не забывает делать свою работу. Дванов и Соня оказываются символически связанными через Сербинова, которому предстоит очутиться в гиблом Чевенгуре. После смерти матери Сербинов приходит к Соне и просит пойти с ним на могилу матери. Соня «архетипически», сакрально «знает», что там произойдет: «неодетая» и «не умываясь», она идет с ним на кладбище. Там он «...обнял ее и перенес... на мягкий холм материнской могилы...», а Софья Александровна молча отвернулась от него в комья земли, в которых содержался мелкий прах чужих гробов, вынесенный лопатой из глубины» [2, с. 325, 327]. Здесь мы видим архаический (натуралистический) образ преемственности поколений, бессмертия – как прямое соприкосновение с прахом умерших в момент физического соития во имя зачатия новой жизни.

Так в «Чевенгуре», в отличие от «Джана», Платонов, который изначально был не только приверженцем социалистических преобразований, но также его наблюдателем и участником, выразил свои тяжкие сомнения в том, что коммунизм – это действительно счастливое будущее всего человечества.

Архетип матери, на наш взгляд, может объяснить особое внимание Платонова к теме сексуальности – теме, которую обычно исследователи либо игнорируют, либо она повисает у них молчаливым знаком вопроса. Вместе с тем другой своей стороной эта тема связана у него с более широкой тематической областью – а именно с феноменом живого тела и, далее, – способом существования жизни как таковой. Размышление над этими вопросами было одним из главных путей, по которым продвигались смыслоценностные поиски мысли XX века. В той или иной форме эта тема присутствует у всех крупных мыслителей, писателей и художников прошлого века. Как уже говорилось, в культуре XX века совершался болезненный процесс переживания и изживания страха и растерянности перед фактом человеческой смертности, и на этом фоне происходило переосмысление старой мировоззренческой проблемы души и тела. Мысль XX века «вселяет» душу обратно в ее брэнную обитель – в тело. В итоге ее предметом становится живое тело, понятое как целостное образование, – тело, которое мыслит, действует, переживает, страдает, ищет, наслаждается, умирает.

Сексуальность в сочинениях Платонова – это символ силы жизни, мощи ее спонтанной энергии, аллегория ее бессмертия. Он был внутренне свободным от условностей и стеснений рафинированной культуры и при изображении этой стороны жизни руководствовался только своей врожденной целомудренностью. Сексуальность у него представлена в разных контекстах: как слепое следование инстинкту, стихийно выстраивающее жизнь (приемные родители А. Дванова в «Чевенгуре»); как энергия, находя-

шая выход компенсационными, обходными путями, – у физически ущербных людей (Кондаев в «Чевенгуре», Козлов и Жачев в «Котловане»); как поступки, осуждаемые моралью цивилизованного общества, но, тем не менее, имеющие место в жизни отдельных людей и культур (некоторые эпизоды в «Джане»); как импульсивно-ситуативная, непреодолимая жажда соития, погружающая обоих во вневременную нишу, залегающую глубже (и поэтому существующую вне) моральных, эстетических, политических и исторических условий и условностей бытия (А. Дванов и Фекла Степановна в «Чевенгуре» и др.); и близкая к последнему смыслу взаимная тяга мужчины и женщины, символизирующая в целом естественный путь развертывания жизни в отличие от искусственного или культурного пути. При этом культура выглядит как компенсированная или сублимированная форма инстинкта. Этот смысл сексуальности является у Платонова сквозным, он проходит через все его творчество. И, наконец, самый глубокий, на наш взгляд, смысл, в котором Платонов понимал сексуальность, – когда она предстает как первопричина всей тотальности жизни – жизни собственно биологической и жизни вторичной, культурной. Этот смысл выражен им с гениальной художественной лапидарностью в «Чевенгуре», в эпизоде столкновения Дванова с анархистами. Выстрел Никиты сопровождается словами: «По мошонке Христа, по ребру Богородицы и по всему христианскому поколению – пли!» [3, с. 82]. Здесь перед нами стремление искоренить христианство как идею через принижение его центральных символических фигур – Богородицы и ее Сына-Бога до уровня обычных смертных тел и убийства последних посредством убийства органов продолжения жизни. Никиток целится в ребро Богородицы, которое явно ассоциируется с ребром Адама, и в гениталии ее Сына.

Кроме сексуальности Платонов показывает поедание пищи и ее тяжелое добывание, а также сон как питательный перерыв в бесконечной заботе жизни о себе. Процессуальность отправления биологических функций так или иначе образует внешний, обычно небогатый событиями слой платоновских сочинений зрелого периода. Платонов был тем художником, которому удалось, изображая жизнь почти исключительно со стороны этих ее проявлений, как нельзя более убедительно показать, что это и есть вся жизнь – тотальная реальность и единственная ценность, что примитивность ее базисных функций лишь кажущаяся, что именно из них вырастает «цветущая сложность культуры», которая в качестве таковой часто, при ее пристальном объективном рассмотрении обнаруживает свою пустую простоту, несравнимую, а нередко и практически несовместимую с подлинно цветущей сложностью самой жизни. В отличие от многих своих современников-писателей он не прошел школу классического образования, и это сделалось его преимуществом, т. к. ему не нужно было преодолевать крутой спуск с высот последнего к остову жизни. Когда, например, Сартр описывает физические стороны человеческой жизни, за этими описаниями, как шлейф, тянется вопрос, который, как кажется, автор, а вслед за ним и читатель подспудно задают себе: «Неужели это и есть человек? Неужели это и есть вся его жизнь?». При чтении Платонова такого вопроса не возникает, т. к. взгляд автора движется не сверху вниз, от навьюченного культурным грузом сознания к корневым проявлениям жизни, а, напротив, снизу вверх – от точки, где эти проявления сращены с ее глубинными, метафизическими смыслами или, что то же самое, потенциально содержат их в себе. Поэтому психологически эти описания, прежде чем достигнуть дискурсивного уровня сознания, заполняют его бессознательный уровень, т. е. так или иначе уже находятся внутри человеческой души.

Как мыслящий человек XX века Платонов остро и глубоко переживает феномен конечности всякого живого существа. Эти переживания сквозным мотивом проходят через все его произведения, так что в этом смысле его творчество можно назвать печалованием о смертной участи живого. Предметом переживаний Платонова становится не только сам этот факт, но и в его контексте, в более широком понимании – всякая насильственная, преждевременная, случайная смерть, причиняемая одним существом другому. С беспощадной прямоотой и искренностью он оголяет трагическую суть того способа бытия, который мир предназначил живому – когда жизнь одних мучительно заканчивается под аккомпанемент жестокого равнодушия других, тех, для кого она является лишь средством продолжения собственной. При этом для Платонова все формы живого независимо от того, в какой ценностной иерархии их расставил человек, являются равными в своем праве на жизнь. Он одинаково глубоко сострадает и вырванной с корнем травинке, и раздавленному жучку, и погибшей птице, и убитому человеку.

Положение человека в мире живого является, по Платонову, обоюдодраматическим. С одной стороны, как существо разумное он обеспечивает себе существование, независимое от замкнутого круга природы, а как существо духовное – естественным образом испытывает жалость к другим живым существам. С другой, он сам задуман природой как звено в ее пищевой цепи, и действительно оказывается ею в определенных ситуациях. Тогда он стоит перед выбором – спасти свою жизнь ценой убийства другой, либо погибнуть самому, но дать жизнь другому. Инстинкт побеждает, но вместе с ним к платоновским героям приходит мучительное чувство вины и раскаяния. Связь человека с остальным живым миром Платонов показывает так, что в ней каждый момент внутри себя раздирается трагическим конфликтом противоположных переживаний. Подлинным шедевром в этом отношении является его повесть «Джан».

Вместе с тем, в каждом моменте платоновской скорби о смертности живого есть одновременно и преодоление ее, и примирение со слепотой природы. В отличие от Федорова, для которого последняя была недостатком, и человеку предназначалось его исправить, у Платонова слепота – знак суверенной творческой силы природы, ее законов, которые человеку не дано ни изменить, ни постичь. Платонов – органицист, его цельная натура благословенно принимает жизнь со всеми ее рисками, тяготами и страданиями. Он показывает, что именно в состоянии крайнего напряжения в борьбе со смертью, жизнь творит свои новые формы. Единственное, что он не может принять и в чем видит подлинную угрозу жизни – это когда она оказывается под властью одного из своих детищ, а именно – человеческой идеи. Невозможность этого примирения Платонов-мыслитель открыл в себе еще в молодости. В его ранних произведениях «Маркун», «Потомки солнца», «Лунная бомба», «Эфирный тракт» герой сначала мечтает о покорении и обмане природного могущества и упивается своей творческой свободой, пытаясь воплотить глобального масштаба инженерные проекты, но затем его постигает моральная и физическая катастрофа – природа отбрасывает его, человека, на положенное ему место. Позже, переживая трагический опыт коллективизации, он сделает столь же радикальный вывод и относительно коммунистического проекта. Но, в отличие от Платонова-философа, Платонов-инженер и организатор социалистического строительства всю жизнь будет метаться между верой и неверием в технику и коммунизм.

Итак, жизненный опыт убеждает Платонова-мыслителя в том, что, подобно диктату технической идеи над фундаментальными законами природы, диктат социальной (а именно коммунистической) идеи над фундаментальными законами человеческого бытия приводит к трагическому итогу. Свободное пребывание в аркае архаического сознания позволяет ему показать, что идея, как только она выходит из головы теоретиков и становится социальным императивом, приобретает свойства, противоположные тем, которые имели в виду ее создатели – из жизнеутверждающей становится жизнегубительной силой, уподобляясь при этом мертвой вещи с ее инертностью, тяжестью и слепотой. В то же время сама идея (в сознании ее авторов и тех, кто слепо в нее верит) воображает себя вечно юной и творческой, а остальной мир рассматривает как неживую, пассивную вещь. Продумывая эти взаимоотношения жизни и идеи, Платонов с тонким и едким сарказмом изменяет смысл федоровской оппозиции «ученые – неученые» на противоположный: если Федоров упрекал ученых в безразличии к нуждам реальной жизни, то Платонов через своих героев (Захар Павлович, лесной надзиратель в «Чевенгуре» и др.) обличает их усердие в навязывании жизни искусственных законов. Абсурд диктата идеи над жизнью (или части над целым, относительного над абсолютным – по логике архаического сознания) Платонов показывает, только немного теоретически схематизировав окружающую его реальность. С одной стороны, перед нами физическое существование темных народных масс, которые счастливы своей темнотой и не испытывают нужды ни в просвещении, ни в перемене образа жизни, с другой – остальная часть тех же темных масс, в «пустое» сознание которых внедрена идея, полностью заполнившая его собой, так что эти люди превратились в слепое орудие ее материализации. Трагической кульминацией материализации идеи является убийство ею живого тела. Платонов описывает это в «Чевенгуре» и «Котловане» в эпизодах расправы над «кулаками». Живые люди, ставшие «ходячей идеей», напоминают механических роботов со встроенным внутрь речевым устройством, извлекающим из себя газетно-лозунговым языком отдельные тезисы идеи. Они, как и полагается машинам, делают свою «работу» технически чисто и душевно бесстрастно.

Заключение. В своей стране Андрей Платонов проделал путь одинокого странника. Он начал его утопистом, но пришел к антиутопии, взобрался на ее вершину, и оттуда ему открылся экзистенциальный горизонт бытия. Но трудность понимания Платонова заключается в том, что в каждой строке им написанного все эти три этапа пульсируют в напряженном сплетении целого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Платонов, А. Автобиографическое письмо / А. Платонов // Избранное. – М.: Просвещение, 1989. – 367 с.
2. Платонов, А. Джан / А. Платонов // Избранные произведения. – М.: Мысль, 1983. – 653 с.
3. Платонов, А. Чевенгур / А. Платонов // Чевенгур: Роман. Повести. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. – 558 с.

Ю.С. Фираго (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

НЕПОКОРЁННЫЙ ГОРОД (О «БЛОКАДНОЙ КНИГЕ» А. АДАМОВИЧА, Д. ГРАНИНА)

В «Блокадной книге» А. Адамович и Д. Гранин жизнь Ленинграда и его населения условно поделили на два периода: 1941–1942 гг. и 1943–1944 гг. (временной); весна, зима (сезонный). Однако не на временном аспекте, хотя оно, бесспорно, важно, А. Адамович и Д. Гранин акцентируют своё внимание. В книге представлено морально-психологическое напряжение жителей города, где точка отсчёта трагедии определялась не первым днём войны, а общей человеческой драмой. Авторы представляют пути преодоления насилия и жестоких издевательств фашистов над жителями непокорённого Ленинграда, где их главным оружием в борьбе с оккупантами было огромное желание жить в независимой, непокорённой стране. Целью А. Адамовича и Д. Гранина был показ борьбы человека с его внутренними страхами, с обстоятельствами, на исход которых влияла помощь и поддержка всего Советского Союза.

«Мы изучали не исторические документы, мы вслушивались в рассказы живых людей... Мы выясняли не историческую картину, а скорее состояние людей того времени» [1, с. 368].

Представленные А. Адамовичем и Д. Граниным истории жизнью блокадников олицетворяют судьбу не только Ленинграда и его жителей, но и всего Советского Союза периода фашистской оккупации.

«Блокадную книгу» можно назвать «суммой исповедей», в основе которой лежит факт, пропущенный через душу и сердце каждого реального человека, что позволяет увидеть правдивый мир войны. Некоторые свидетельства ленинградцев (в частности случаи людоедства) А. Адамович и Д. Гранин всё же не смогли опубликовать на страницах своей книги, поскольку хотели сохранить человеческое достоинство блокадников и героизм, проявленный ими во время сражения с врагом. Будни блокадного быта впечатляюще передают напряжение каждодневного подвига, пропущенное ленинградцами через собственное Я.

Вот что рассказывает один из жителей блокадного города Евгений Сергеевич Ляпин:

«Тогда мы ещё о голоде не знали, не думали совершенно. Снабжение по карточкам было хорошее: хлеба давали столько, что съесть его было совершенно невозможно (шестьсот или восемьсот граммов – кто из ленинградцев съедал столько хлеба за один день?). Так что эта сторона оставалась без внимания» [1, с. 368].

Не желая принимать ситуацию, народ твердо верил, что враг отступит и жизнь потечёт своим чередом. С каждым днём, однако, ситуация ухудшалась: ежедневные артобстрелы свидетельствовали о надвигавшейся на город катастрофе. А. Адамович и Д. Гранин зафиксировали некоторые сведения секретной директивы Гитлера 1-а 1601/41 немецкого военно-морского штаба «О будущности города Петербурга» от 22 сентября 1941 года, в которой со всей определённости говорилось:

«...после поражения Советской России нет никакого интереса для дальнейшего существования этого большого населённого пункта... Предложено тесно блокировать город и путём обстрела из артиллерии всех калибров и непрерывной бомбёжки с воздуха сровнять его с землёй. Если вследствие создавшегося в городе положения будут заявлены просьбы о сдаче, они будут отвергнуты... С нашей стороны нет заинтересованности в сохранении хотя бы части населения этого большого города» [1, с. 354].

Немецкие войска приступили к разрушению города артиллерийскими обстрелами и бомбёжками. Кроме того, особое внимание уделялось дисфункции человеческого организма путём его истощения: прекратился подвоз топлива, уничтожались склады продовольствия. Ленинградцы голодали, мёрзли, умирали.

С декабря 1941 г. смертность начала стремительно возрастать. Первой причиной, которая вызвала повальное вымирание ленинградцев, был голод, следующей – холод. Эти два ощущения человеческого организма следовали друг за другом «рука об руку», преднамеренно испытывая человека, доведённого до отчаяния, проникая в психологию с целью понять его природу, выявить силы добра и зла.

«Среди людей происходила поляризация. Либо поступать по чести, по совести, несмотря ни на что, либо выжить во что бы то ни стало, любыми способами, за счёт ближнего, родного, кого угодно. Подвергались тяжелейшему испытанию все человеческие чувства и качества – любовь, супружество, родственные связи, отцовство и материнство» [1, с. 468].

А. Адамович и Д. Гранин не представили в «Блокадной книге» случаи, когда ленинградцы плакали от горя, акцент был сделан на сознание, которое заливалось горем и отключалось. Управление полностью брал на себя голодный организм со своими рефлексам. Настроение духовного и физического упадка с максимальной точностью передали авторы «Блокадной книги».

Тяжела и невыносима история про мать, которая отказалась от своего сына только потому, что он потерял карточки на хлеб. Спустя несколько лет, понимая, что сын умер по её вине, женщина покончила с собой.

А вот, как описывает свой блокадный быт школьница Валя. Откровения ребёнка приводят взрослого человека в недоумение от того, до какой степени искалечилась детская психика в борьбе за выживание.

«Потом мы уже придумали способ: решили убивать кошек... А. П. одну убил, я содрала шкурку, выпотрошила её и разрезала на куски... Я тоже решила попробовать вкус кошачьего мяса, поджарила с перцем и чесноком, а потом стала жевать... и что же, мясо оказалось довольно вкусным, что, пожалуй, не уступит и мясу говяжьему, а вкус – будто ешь курицу» [1, с. 470].

«Говорят, что счастье не всегда сопутствует человеку. Да, отчасти это верно, но сегодня для меня день счастья! А почему? Рада смерти моего отчима Куклина. Я так ждала этой минуты! Я его страшно ненавидела. Бабушка пришла и сказала: «Он умер!» А я сперва не поверила, потом моё лицо исказилось в ужасной улыбке. О! Если бы кто видел выражение моего лица в эту минуту, то сказал бы, что я умею жестоко ненавидеть. Он умер, а я смеялась. Я готова была прыгать от счастья, но силы у меня были слабы» [1, с. 471].

«Декабрь и январь – месяцы астрономической смертности: люди мрут возле дома, на улице, на работе, вспоминает одна из блокадниц. ... Закрыты парикмахерские, закрыты кинотеатры, Театр комедии, Ленинского комсомола. Музкомедия работала сначала периодически, вскоре прекратила свое существование. Город замер» [1, с. 452].

Город стал вымирать. Оставшиеся в живых уже не имели ни сил, ни возможности хоронить своих покойников. А. Адамович и Д. Гранин приводят массу душераздирающих воспоминаний блокадников о том, как происходил процесс похорон в Ленинграде во время Великой Отечественной войны. Сейчас каждый знает, что при обряде погребения человека соблюдаются церковные и светские каноны, в завершении устраивается прощальный ужин, во время которого люди вспоминают, каким покойник был при жизни. В памяти Галины Григорьевны процесс погребения воспринимается иначе:

«Он умер, но завтрак был доведён до конца. Наступило уже какое-то торможение, не было места для таких эмоций, которые естественны для нормального человека и для нормального состояния... За рытьё могилы и похороны просили килограмм хлеба и 300 рублей деньгами... Вот поэтому так и свозили – в простыне, на саночках и куда-то в угол. В связи с этим обязательство управхоза (это, видимо, по распоряжению милиции – управхозами милиция, наверно, ведала): “Обязуюсь трупы умерших безродных граждан не вывозить на кладбище без гроба”. Потому что часто трупы находили во дворах, на чердаках, на лестницах... Это всё середина января» [1, с. 451].

Если в декабре трупы еще как-то транспортировались на кладбища, то в январе человеческое истощение достигло такого уровня, что покойников стали подкидывать к больницам, поликлиникам, выбрасывать на лестницы, во дворы. Предприятия и организации тайком грузовиками вывозили трупы на близлежащие к кладбищам улицы.

В данном случае, нельзя не согласиться с А. Горбачёвым, который говорит, что «война нередко ставит человека в пограничную ситуацию (борьба, страдание, гибель), в ситуацию нравственного выбора (в предельно жестоком варианте – выживание или совесть), когда, согласно философии экзистенциализма, человек актуализирует свою человеческую сущность» [3, с. 48].

Можно приводить бесконечное количество сведений блокадников, которые являются живыми доказательствами зверских преступлений фашистов в отношении Ленинграда и его жителей. Морально-политическое единство защитников города, их высокий нравственный облик и товарищеская взаимопомощь помогли им выстоять в смертельной схватке с врагом. А. Адамович и Д. Гранин акцентируют внимание на взаимопомощи и взаимопонимании людей. Родные и близкие делились друг с другом своим мизерным кусочком хлеба, дети, получавшие в школе суп без вырезки талонов из продовольственной карточки, старались принести его своим родственникам. В незабываемые январские дни, когда все взрослое население города голодало, в школах, театрах, концертных залах для детей были организованы новогодние елки с подарками и сытным обедом. Для маленьких ленинградцев это было настоящим большим праздником. Вот как вспоминает это мероприятие одна из жительниц Ленинграда, в далёком 1942 г. – школьница первого класса:

«Вот одиннадцатого января дали билет на ёлку... И вот как сейчас помню, тощие мы все какие-то, маленькие, заморенные дети, и такой же фокусник-мужчина... Он пытался показывать какие-то фокусы... И такие безразличные сидят ребятишки... Ну, дали обед. Он показался роскошным по тем временам. Не помню, что там было: яблоко, печенье, какая-то конфета. Я запихала этот подарок в мешочек – и под пальто» [1, с. 503].

Население Ленинграда до последнего вздоха стояло насмерть в защите города. Люди находили в себе такую силу, которая могла преодолеть самые страшные испытания. Защита Отечества была для них гражданским, национальным и социальным долгом.

Наряду с ужасающими картинами ленинградского быта А. Адамович и Д. Гранин запечатлели истории блокадного счастья. Много мук, страданий и горя перенесли советские люди за время войны, но их

дух оставался непреклонным. Одной из главных задач властей Ленинграда весной 1942 г. стало наведение санитарного порядка в городе, не убравшемся в течение всей зимы. В марте состоялись первые мероприятия по уборке Ленинграда. К середине апреля работа по наведению чистоты была закончена, после чего по улицам города снова пошли пассажирские трамваи.

«И так, со звонками, пробегая мимо сверкающие чистотой стекол трамваи. И сколько человеческих жизней спас трамвай. Трамвай спас жизни!» [1, с. 512].

Резкая перемена, наступившая в жизни блокадного Ленинграда весной 1942 г., чувствовалась во всем: в многолюдии улиц, внешнем облике ленинградцев, в их скупых улыбках, от которых они отвыкли в дни голодной зимы. На смену глубокому пессимизму от суровой зимы приходит «ликование, умиление, жажда видеть, находить только хорошее». А. Адамович и Д. Гранин в «Блокадной книге» приводят случаи возобновления занятий в школах, университетах, представили сведения блокадников о возрождении концертно-театральной жизни.

«В кассах кинотеатров и театров, в Музыкальной комедии – очереди... В саду Дворца пионеров концерты джаза Клавдии Шульженко и Владимира Коралли... Открывается сад отдыха. Даёт концерты филармония... Продукты выдаются в срок и без очередей. А на углах чистильщики сапог. Парикмахерские полны дам на маникюр и горячую завивку – со своим керосином» [1, с. 513].

Все блокадные дни работало ленинградское радио, которое было для ленинградцев не только жилительным родником информации, но и просто символом продолжающейся жизни. Следующим фактом, который А. Адамович и Д. Гранин в своей книге не представили, стало крупнейшее событие музыкальной жизни Ленинграда 1942 г. Военная история предоставляет информацию об «исполнении симфоническим оркестром под управлением Карла Элиасберга Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича, законченной композитором в блокадном Ленинграде и получившей название “Ленинградской”. Мысль исполнить Седьмую симфонию Шостаковича возникла еще в марте 1942 г. у музыкантов симфонического оркестра Радиокomiteта. Партитура симфонии была доставлена из Москвы самолетом, начались репетиции. Недостающие в оркестре музыканты были откомандированы с фронта. 9 августа состоялась ленинградская премьера Седьмой симфонии, которая прозвучала в осажденном городе не только как вызов врагу, но и как провозвестник победы» [2].

Принятые меры по ликвидации последствий голодной зимы позволили восстановить нормальную жизнь в городе, наладить выпуск боеприпасов и вооружения, укрепить оборону города, подготовить защитников Ленинграда для дальнейшей борьбы с врагом.

Сломить стойкость и волю защитников города к сопротивлению, победить их голодной смертью немецко-фашистским захватчикам так и не удалось. Верные своему долгу, ленинградцы отдавали последние силы делу обороны города Ленинграда. С непоколебимой верой они доказали, что все выдержат и победят. Характер советского народа оказался закалённым, что помогло ему преодолеть тщательный и изощрённый план покорения города-героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович, А. Гранин, Д. Блокадная книга / А. Адамович, Д. Гранин. – М.: Советский писатель, 1991. – 717 с.
2. «Военная литература» Военная история [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://militera-lib.ru/h/leningrad/05.html>. – Дата доступа: 28.03.12.
3. Горбачёв, А. Тема Великой Отечественной войны в советской «военной прозе» / А. Горбачёв // Русский язык и литература 7/2009 / под ред. Г.И. Николаенко. – Мн.: Адукацыя і выхаванне, 2009. – С. 40 – 49.

БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ю.Н. Пасютина (Витебск, ВГУ им. П.М. Машиерова)

**ОБРАЗ ГАННЫ ЧЕРНУШКИ В РОМАНЕ И. МЕЛЕЖА
«ПОЛЕССКАЯ ХРОНИКА»**

Героиню «Полесской хроники» Ганну Чернушку с уверенностью можно назвать ярчайшим трагическим женским характером в белорусской литературе. По мнению В. Смыковской, И. Мележ показал в образе Ганны «жанчыну-паляшучку» не только как воплощение красоты, материнства, но и как «шукальніцу адказаў на складаныя сацыяльныя філасофскія пытанні жыцця» [1, с. 77].

М. Тычина соглашается с данным выводом, добавляя, что Ганна Чернушка – человек нового времени, а Ф. Кулешов подчеркивает, что в конфликте эпохи героине отведена «роль морально ответственного судьи над действиями, делами и поступками людей» [2, с. 171].

И все же характер героини И. Мележа осмыслен лишь частично, главным образом, в связи с аннализом других действующих лиц романов, что доказывает необходимость его дальнейшего изучения. Нам представляется возможным раскрыть образ Ганны Чернушки с точки зрения его принадлежности к одному из выделяемых нами типов романного героя (социоцентрический, индивидоцентрический, персоноцентрический), что позволит сформировать максимально полное представление об изображении героини в «Полесской хронике».

Следует отметить, что существуют характеры, принадлежащие личностям, утверждающим себя наперекор социальным и жизненным обстоятельствам. Это своего рода бунтари. Путь таких героев довольно сложен, что объясняется их метаниями в поисках выхода из сложившейся ситуации, хотя альтернативы в таком случае быть не может: своеобразное горе от ума. Героев подобного типа мы называем персоноцентрическими, т. е. это – *личности*, обладающие определенным набором нравственных и духовных ценностей (т. е. духовностью), способные *мыслить* и развиваться, сочетая в одинаковой мере авторитарные и гуманистические идеалы.

В конце XIX века в России и США, а затем и в других странах сложилось направление философии, признающее личность высшей ценностью, – персонализм (от лат. *persona* – личность), представители которого видели истоки ее в бесконечном едином начале – боге. Для Н.А. Бердяева, Л. Шестова личность – единственный субъект истории и носитель культуры, которому противопоставляется общество, народные массы. Они ратовали за такое мироустройство, в котором бы провозглашалась свобода личности от неограниченной власти общества и государства, потому как человек может утвердиться только с помощью «свободного волеизъявления», преодолевающего «социальные перегородки изнутри его» [3, с. 473]. Тем самым они разделяли понятия «личность» и «индивид», ведь последний – лишь часть общества. Позже Э. Брайтмен и Р.Т. Флюэллинг продолжили разрабатывать теорию личности, опираясь на уже бытующие положения философов.

В литературоведении термин «персонализм» был переосмыслен, получив иное толкование и название «персоноцентризм» (А.Н. Андреев). Человек, по его мнению, дитя природы (природы, т. е. индивид) и культуры (т. е. личность), в котором природное и культурное «живут» вместе, но, если личность – воплощает собой разумное, то индивид – чувственное, бессознательное. В своем развитии культура проходит две стадии: господство авторитарных идеалов (иррациональное) и господство гуманистических идеалов (рациональное), они же являются этапами формирования личности. Персоноцентризм – высшая степень развития культуры, так как ее содержанием является «постепенное высвобождение личности, с одной стороны, из-под власти природы, с другой – из-под гнета социума» [4, с. 79].

Личность в литературоведении – это действующее лицо в художественном произведении, но здесь следует уточнить, что не всякий герой может быть личностью, как и не любая личность – героем. Обратимся к теории А.Н. Андреева, согласно которой в личности «борются» и сосуществуют вместе авторитарные идеалы и гуманистические идеалы. Ориентация на авторитарные идеалы это «ориентация на безличное в личности, содержанием которого становятся сугубо общественные по своему характеру ценностные установки», в то время как гуманистическая (персоноцентрическая) ориентация наблюдается тогда, когда «человек становится независим, становится «мерой всех вещей» [4, с. 79].

Таким образом, герой, сталкиваясь с авторитарными идеалами (например, идеологией окружающего мира), попадает в ситуацию выбора: принять «условия игры» и стать общественным «героем», но не личностью, или отвергнуть – и стать своеобразным изгоем, но сохранить при этом собственное достоинство. Поясним: герой, познавший и авторитарные идеалы, и гуманистические, испытывает трагедию, так как он не может совместить две системы ценностей, ведь одна из них определенно должна преобладать. Человек оказывается в тупике оттого, что, разочаровавшись в прежних ценностных установках, он

ищет новые идеалы, искренне в них верит, но окончательно порвать со старыми представлениями в силу разных причин не может. То есть, герой стремится к познанию культуры, «цель и смысл» которой – «максимально реализовать потенциал, заложенный в личности, предполагает эволюцию духовности личности», однако натура (природа) крепко связывает его по рукам и ногам [5, с. 37].

К подобного типа романским героям (персоноцентрически ориентированным) можно отнести Ганну Чернушку И. Мележа, в образе которой «адбілася ўяўленне» писателя «пра шчасце, пра каханне, пра самаахвярнасць, чалавечы гонар» [6, т. 8, с. 508].

Интересно, что автор сравнивает Ганну с рябиной – скромная, незаметная, она вдруг разрослась, раскинула свои ветки, неожиданно похорошела, даже самые взыскательные женщины соглашались: «Выспела, нявеста, нічога не скажаш!» [6, т. 5, с. 36]. Кроме того, у нее на все свой «цвёрды погляд», свои «сталыя меркаванні», из-за чего Василь прозвал Ганну «задзірай», «ганарліўкай», однако не смог уберечь свое сердце от ее острых шипов [6, т. 5, с. 37].

Василь и Ганна буквально «жили» свиданиями и мимолетными встречами, наслаждались беззаботным, счастливым, полным надежд и мечтаний, но слишком коротким временем: между влюбленными проползла гадюка, а вместе с ней – недоверие, неприязнь, непонимание. Провел Василь бандитов к Ахрему Грибку, показал дорогу, но только Ганна не смогла его простить за несчастье, которое он принес в другой дом, неудивительно, что противоречия раздирали ее душу.

Возвратившись из тюрьмы, затаил Василь обиду на любимую за ухаживания Евхима, а тут подоспели и сплетни об изнасиловании Ганны Евхимом. Героиня столкнулась с мнением общества, которое, как оказалось, было достаточно весомым для Ганны, в данной ситуации проявились черты социоцентризма в ее характере. Непросто было справиться с такими слухами героине, не покидала тревога, беспокойство, чувствовала себя без вины виноватой, однако где-то в глубине души надеялась, что Василь поверит ей, ведь по-другому просто не может быть. Надежды не оправдались: Василь уверенно заявил, что «дыму без агню не буае», с «гідлівасцю» обозвал ее «багацейкай», «Карчыхай» [6, т. 5, с. 242].

Во время сватовства и свадьбы социоцентрическая направленность характера Ганны показала себя в полной мере: не смогла не выйти к сватам, богатым людям, которым так просто не откажешь, то есть приверженность обычаям одержала победу над разумом девушки. Хотя на какое-то мгновение героиня забыла даже свою гордость: захотелось вновь оказаться с Василем и простить ему его недоверие, но уверенность в том, что любовь – «не бядняцкая ўцеха і не жаноцкая! Кветка дзявочая, пустая, любоў», что Василю «не такую трэба, як яна, – са скрыняй, з набыткам трэба», так как «хацеў бы не беспасажніцу», рассеяла остатки решительности [6, т. 5, с. 253]. Духовные ориентиры Ганны рухнули под напором обстоятельств, пришлось приспособливаться к установленному веками порядку, в результате чего социоцентрическая валентность «убила» зачатки персоноцентризма в героине. Примечательно, что И. Мележ будто оправдывает Ганну Чернушку, соглашаясь с бесправным положением девушки в обществе: «А якая цвёрдасць магла быць, калі здавалася, што хоць усё і нядобра, але – лепш не будзе, такое ўжо шчасце выпала!» [6, т. 5, с. 252].

В романе «Дыхание грозы» мы встречаемся с Ганной через три года летом. Замужняя жизнь «научила» ее «таіцца, хаваць у душы і пакутны боль, і тугу, і надзеі», терпеть «панурацць, і скупасць, і прагнасць» свекров [6, т. 6, с. 227]. Она все еще вспоминает Василя, прежнюю вольную девичью жизнь, но уже не так ясно и отчетливо: не позволяет памяти делать это. Вместо жизнерадостной девушки перед нами подавленная работой женщина, единственную отраду которой, дочь Верочку, погубило равнодушие окружающих: в разгар сенокоса для Халимона Глушака намного важнее внучки оказалось сено, да и невыгодно было ехать в Юровичи к доктору.

Смерть дочери стала началом личного роста Ганны: после стольких лет повиновения она не сдержалась, выразила протест свекру и свекрови, росла в ее душе «нячуласць» до всего, что касалось Глушаков, и то, что до сих пор связывало ее с ними: «пакора, цярплівасць, старанне дагадзіць», «датлела, спапялілася» [6, т. 6, с. 44]. Три года замужества «ўспомніліся Ганне як адзін доўгі-доўгі дзень, як адна бясконца, дурнотная ноч»: тяжелая работа, хлопоты по хозяйству, постылые ласки Евхима [6, т. 6, с. 229]. Чернушка отважилась взять судьбу в свои руки, не желая быть «рабою скнарных ненажэр», «п'явак людскіх», «батрачкай», сказала жесткое «не!» всему тому, что было с ней в прошлом [6, т. 6, с. 230]. Не случайно здесь и описание старой березы, сходство с которой обнаружила героиня: «Вещце яе было ўжо найбольш пасохлае, там і тут ветры абламалі галіны, ствол чарнеў старэчай карою...» [6, т. 6, с. 284]. Береза «дажывала свой век», но героиня, девушка-рябина, только начинала новую жизнь, ведь прежняя – не сложилась по народной мудрости: стерпится – слюбится.

На этот раз Ганна решила руководствоваться своими чувствами и разумом, обрести свою правду – вернуть любовь Василя: и снова свидания, слухи, побои Евхима, но ничто уже не могло остановить героиню, на этот раз она боролась за свое счастье. Только Василь не был готов к любви, потому что традиции, хозяйство, земля оказались для него сильнее: «Куды ён пойдзе, як ён кіне ўсё, чым жыве ўсе дні,

цэлыя годы, што набываў такой упартасцю – па крупінцы, па зярнятку – такім трудом, – свету беллага не бачачы» [6, т. 6, с. 263].

Судьба будто бы насмехалась: «*тое, што некалі вяло Ганну к Яўхіму, цяпер не пускала да яе Васіля!*» [6, т. 6, с. 300]. Земля – вечная боль крестьянина, главное его богатство, она кормила всю семью, вызывала зависть у неимущих соседей и... одновременно была самой большой трагедией в жизни человека, потому что именно из-за нее ломались судьбы. Непонятно было Василию то, что казалось очевидным для Ганны: «горай як ё, наўрад ці будзе. Горай, здаецца, не буае», потому как «як ё ў чалавека шчасце, дак і гаспадарка значыць нешто. А як няма – які толк са ўсяго!» [6, т. 6, с. 134].

«Аморальное» поведение героини вызывало раздражение и непонимание социума, такая любовь осуждалась, ибо разрушала те представления, которые прочно обосновались в жизни людей. Однако Ганна, освободившись от оков социотризма, бросила своеобразный вызов обществу: ушла из дома Глушаков, из того мира, который был так ненавистен ей.

В романе «Метели, декабрь» Мележ сталкивает Ганну с Башлыковым, секретарем райкома, которого она рассматривала сначала с уважением и восхищением: «Грамотны. Не нашага поля ягада», «не падобны ні на кога, што бачыла ранней» [6, т. 7, с. 34]. А на собрании отметила, что уж слишком много у него наносного, «ученого», что мешает найти подход к людям, без чего работать с крестьянами невозможно. Вскоре завязались отношения, но только все закончилось, как и началось – неловко, неправильно, не по-человечески. Ганна не стала больше ничего скрывать, поняв, что человек, которого она приняла за кого-то исключительного, не поймет ее, он ей не пара. Смело и решительно сказав, кто ее бывший муж, бросила: «От усё!» и ушла [6, т. 7, с. 239].

Смелость, с помощью которой Ганна Чернушка борется за свою судьбу, – признак персонцентрической направленности характера героини.

В «Полесской хронике» создан характер сильной женщины, которая не побоялась нарушить привычный уклад жизни, боролась за свою любовь, старалась противостоять окружающей действительности. Ганна Чернушка – прежде всего личность, то есть героиня персонцентрически ориентированная, потому как сумела преодолеть огромное количество препятствий, трудностей на пути к счастью, не растеряв при этом главных человеческих качеств – доброты, искренности, чувства собственного достоинства.

Она бросила вызов обществу, всему тому, что накапливалось и процветало веками: произволу, жестоким обычаям, слепой покорности и повиновению, смогла выступить против «абязлічвання», отстоять право «чалавекам звацца», выбрать свой собственный жизненный путь [1, с. 78].

ЛИТЕРАТУРА

1. Смыкоўская, В.І. Творчая канцэпцыя пісьменніка. Задума і яе мастацкае ўвасабленне ў «Палескай хроніцы» І. Мележа / В.І. Смыкоўская. – Мн.: Выд-ва БДУ, 1976. – 111 с.
2. Кулешов, Ф.И. Подвиг художника: Литературный путь И. Мележа / Ф.И. Кулешов. – Мн.: Изд-во БГУ, 1982. – 224 с.
3. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев [и др.]. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
4. Андреев, А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: в двух частях / А.Н. Андреев. – Часть 1. – Минск, БГУ, 2003. – 177 с.
5. Андреев, А.Н. Культурология. Личность и культура / А.Н. Андреев. – Мн.: Дизайн ПРО, 1998. – 160 с.
6. Мележ, І. Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ. – Мн.: Маст.літ., 1979.

А.А. Шавель (Минск, БГУ)

ПОСТАБСУРД В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Sky is Over.

Серж Танкиан

Acting is much more real than life

O. Wilde

Комедия П. Пряжко «Урожай» (2009) – первая белорусская русскоязычная пьеса, охарактеризованная исследователем как постабсурдистская («В ней редуцируются беккетовские минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры драмы и придает ей высокий ранг условности» [1, с. 197]). В финале данного произведения звучит фрагмент из песни Сержа Танкиана *Sky is Over* («С небом покончено»). Композиция о том, что небо над нашими головами исчезает, растворяется, что бы мы ни

делали и как бы ни боролись с этим, возможно, заключает в себе пафос драматургии постабсурда – драматургии исчезнувшего неба.

Постабсурдистскими можно считать многие белорусские русскоязычные пьесы начала третьего тысячелетия: «Детский сад» и «Настоящие» А. Курейчика, «Труссы» и «Урожай» П. Пряжко, «Дожить до премьеры» Н. Рудковского, целый ряд драм К. Стешика («Яблоки», «Детский С-Ад», «Милые странные девочки из прозрачного фарфора», «Мужчина – женщина – пистолет», «Спасательные работы на берегу воображаемого моря», «Лето кончается навсегда», «План побега из космоса»). Цель нашей статьи – на обозначенном материале показать специфику постабсурдистской драмы, ее отличие от традиционной драмы абсурда.

Основное отличие находится на уровне мироощущения: если для драмы абсурда важно показать бесперспективность *бытия*, то постабсурдистская драма показывает его *вторичность*, неестественность, искусственность. Мир драматурга-постабсурдиста – это мир-презентация, демонстрирующая не столько отсутствие «реальности-нормы», сколько забвение этой реальности. В начале XXI века абсурдная реальность, «ирреальность» становится сознательным выбором персонажа, его *отречением от реальности-нормы*. Почему? Да потому что нормы как таковой больше не существует. Она либо дискредитируется, объявляется несостоятельной и неполноценной, как в «Настоящих» А. Курейчика, либо игнорируется, как в пьесе Н. Рудковского «Дожить до премьеры».

В драматических произведениях К. Стешика, структуру которых можно охарактеризовать термином из области информационных технологий – *диалоговое окно* – двое персонажей (как правило, Он и Она) беседуют, и «рамка» из реплик персонажей открывает перед читателем именно окно – своеобразный портал в параллельный мир, построенный по законам небытия, мир подлинный, ирреальный, абсурдный. Этот мир предельно близок повседневности, отделен от нее лишь тонкой гранью и в момент экзистенциального выбора вступает с человеком в контакт.

Источником абсурда в постабсурдистской драме по-прежнему является раздвоенность человеческого бытия, двоемирие, однако природа двоемирия нова: альтернативная, «абсурдная» реальность является тварной, созданной по желанию и воле персонажа. Постабсурд показывает, как человек бежит из абсурда в абсурд, словно надеясь, что абсурд, который он создаст, будет лучше, справедливее, великодушнее того, от которого он сбежал.

Драматург-постабсурдист всегда показывает *момент выбора*. «Абсурдная реальность» отныне существует не сама по себе, она творится персонажами как альтернативная Вселенная. В пьесах П. Пряжко, А. Курейчика, Н. Рудковского, в некоторых диалоговых окнах К. Стешика переход от реальности к ирреальности выглядит как следующая, единственно логичная ступень существования. Актриса Вера из пьесы Н. Рудковского «Дожить до премьеры» сознательно «уходит» в актерство и намеренно переносит свою роль в жизнь. Реальность-норма легко впитывает привнесенную иррациональность и обрастает абсурдистскими деталями (безвременьем, сумасшествием, тотальной бесперспективностью). Театральная «абсурдная реальность», творимая Верой, постепенно заменяет исходную, и становится новой реальностью-нормой уже для целой группы персонажей (Верин муж, подруга, спортивный инструктор).

Неслучайна также *нарочитая театрализация* самоубийства в пьесе К. Стешика «Мужчина. Женщина. Пистолет». Имитация французского фильма снимает существующий разлад между личностью и окружающей ее реальностью, возводит внебытийные «декорации», на фоне которых «абсурдная ситуация» парадоксально воспринимается как единственно возможная. В данном контексте уместно также вспомнить пьесы «Детский С-Ад» (где ад как «абсурдная реальность» осмысливается в образе экспериментального театра) и «Милые странные девочки из прозрачного фарфора» (персонажи являются куклами).

Подобное непринужденное *оперирование множеством миров* обусловлено и характером нового века – в частности, широким распространением виртуальной реальности, дающей человеку возможность множить лики своего одиночества, рядить его в маски. Если раньше индивидуум, не согласный с мнением общества, должен был вступить с ним в противоборство, то сейчас необходимость в радикальных мерах отпала: индивидуум может легко создать собственный мир, став в нем королем и богом одновременно, что отражено современной драматургией. И получается, что миру по-прежнему нужны герои, а кругом лишь многочисленные аватары, царящие в созданных ими виртуальных мирах. Об этом повествуют пьесы А. Курейчика («Детский сад», «Настоящие»). В обоих произведениях, эксплуатируя мотив психической аномалии, а именно шизоидное расщепление личности, драматург показывает некий демонстративный, «игрушечный» бунт, осуществленный словно в специально выстроенных для этого театральных декорациях. Бунт персонажей А. Курейчика – это не попытка изменить реальность, а пропаганда ухода от нее либо в первобытное состояние («Настоящие»), либо в мир детства («Детский сад»), так или иначе в альтернативную абсурдную реальность.

Драма абсурда оперирует максимально обезличенными, схематичными персонажами-марионетками. *Постабсурдистская драма* – персонажами-актерами, умеющими подстраиваться под любые декорации. Абсурдистская марионетка подчинена движениям невидимого кукловода. Постабсурдистский

«актер» проявляет инициативу: выбирает сценарий своей иррациональности, корректирует игру в зависимости от обстоятельств.

Вспомним абсурдистских «марионеток» в русской драматургии последней трети XX века. Саамыми яркими примерами являются персонажи М. Павловой: Белкин («Ящички»), Гребенкин («Операция «БЕС»»), Курицын («Дед Прокофий») помогают автору показать генетическую скованность и постоянный подсознательный страх, являющиеся сущностью обитателей советской иррациональности. Персонаж-марионетка в сатирической «драме абсурда» всегда является эмблемой авторской идеи. В белорусской драматургии 1990-х годов можно отметить сказочных персонажей «Головы» И. Сидорука и плакатных обитателей очереди в «АС-Линии» Г. Богдановой, которые, подобно разнообразным формам для выпечки, содержат одно и то же «тесто» – стремление выразить идеал через «антиидеал». Абсурдист-сатирик конца XX века создает «драму абсурда» с воспитательной целью: он показывает зрителю предел того, как не должно быть, для того, чтобы стало по-другому. И. Сидорук и Г. Богданова оперируют марионетками нарочито прозрачно: схематичность персонажа доведена до предела, о чем можно судить хотя бы по спискам действующих лиц (у Сидорука – «Шукальнік», «Бежанка», «Сіротка», «Дурань»; у Г. Богдановой – «Непрадажны мастак з мальбертам», «Паэт-лірнік з ліраю», «Вучоны з авоськай», «Вучоны з партфелем», «Сталічная правінцыялка ў ласінах», «Былы партыец з папкай, пры гальштуку», «Былая савецкая дама»). Совершенно логично дополняют список персонажей Г. Богдановой манекены, соломенные куклы и соломенные же ослики. Абсурдистская «марионетка» обречена демонстрировать бесперспективность и иррациональность бытия: каждый из указанных выше персонажей – реинкарнация Сизифа, для которого нет иного выхода, кроме как слиться с окружающим его абсурдом и продолжать бесцельное движение по вечному кругу.

Постабсурдистский персонаж-актер начала XXI века обреченностью не отмечен. Выбирая из двух ирреальностей ирреальность себе по вкусу, он проявляет здоровый эгоизм, поворачиваясь спиной к миру и приспособляясь творимую иллюзию к собственным нуждам. Абсурдистская «марионетка» не вызывает жалости в силу своей схематичности и усредненности. Постабсурдистский «актер» может вызвать зависть. Показанный драматургией нового века уход в абсурд – секрет выживания современного общества, рецепт безболезненного и даже приятного существования в полном катастроф и нелепой жестокости мире.

Весьма характерны в данном контексте молодые люди из пьесы П. Пряжко «Урожай». Показанные в качестве бригады сборщиков яблок, они удивляют своей заторможенностью и нерешительностью при выполнении простейших действий. Сложить яблоки в кучу, подержать гвозди в руке, – все это выполняется с невероятными усилиями. «...Такие красивые яблоки висят, а собрать не можем» [2, с. 97], – произносит Егор. Валера, Егор, Ира и Люба изначально испытывают удовольствие от новизны процесса. Однако постепенно персонажи раскрываются как лица не способные на труд. Работа не приносит им удовлетворения, сбор яблок показан как труд безрезультатный, гораздо более бессмысленный, чем Сизифов, поскольку в труде Сизифа, по крайней мере, заложено искупление. К неудовлетворенности моральной – от плохо сделанной работы – примешиваются разнообразные физические недуги. Персонажам «Урожая» больно и страшно жить. Сам процесс дыхания становится затруднительным и вызывает сопротивление организма. Возникает закономерный вопрос: что же естественно для подобных персонажей? Куда уходят они в финале пьесы, отомстив яблоневому саду: сломав деревья и беспорядочно разбросав яблоки? Под песню об исчезнувшем небе они уходят в виртуальную реальность, в абсурдную реальность с небом нарисованным, где жить проще и приятнее.

Постабсурдистская драматургия ставит диагноз уже не власти и даже не обществу, а стилю жизни всего современного человечества. Как отметила С.Я. Гончарова-Грабовская, «она заставляет задуматься над сущностью «инфантильного поколения» [1, с. 197].

Большое количество текстового материала с элементами абсурда в драматургии начала XXI века, постепенный переход абсурда в постабсурд заставляет задуматься о том, актуально ли по-прежнему давать абсурду определение исходя из отталкивания от нормы. Возможно, абсурд и представляет собой норму дня сегодняшнего?

Современные драматурги, в том числе и белорусские, не просто используют язык абсурда: абсурд как прием растворен для них в абсурде окружающей действительности, и они не могут выразить новую реальность традиционными средствами, причем даже применение элементов абсурда представляется для них недостаточным. Если реализм понимается как отражение жизни в формах самой жизни, то *постабсурдизм* – это новый реализм, предназначенный для отражения абсурдной действительности в формах абсурда.

В песне *Sky is Over*, звучащей в финале «Урожая», есть такие строки: «Небо исчезает, хотя мы не сможем без него жить». Однако небо исчезает, а жизнь продолжается – в мире без неба, а точнее с небом нарисованным, воспроизведенным. Таков выбор постабсурдистского персонажа-актера, и, как нам представляется, этот выбор вполне отражает текущую реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова-Грабовская, С.Я. Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 193 – 197.
2. Пряжко, П. Урожай / П. Пряжко // Современная драматургия. – 2009. – № 1. – С. 89 – 101.

А.М. Пісарэнка (Мінск, БДУКМ)

ВОБРАЗНАСЦЬ І ВЫРАЗНАСЦЬ ЯК МАЎЛЕНЧАЯ АДМЕТНАСЦЬ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ

Выразнасць – камунікатыўная якасць маўлення, пры дапамозе якой аўтар тэксту падтрымлівае ўвагу чытача або слухача, прымушае задумацца над зместам выказвання, кранае думкі і пачуцці, не пакідае раўнадушным. Часам у мовазнаўчай літаратуры атаясамляюць паняцці *вобразнасць* і *выразнасць*; аднак **вобразнасць** заўсёды звязана з пераносным значэннем слова, з ужываннем слова ў кантэксце, у той час як для стварэння *выразнасці* (экспрэсіўнасці) могуць ужывацца словы і з прамым значэннем. Несумненна адно: і *вобразнасць*, і *выразнасць* упрыгожваюць маўленне. Яшчэ Дыяген Вавілонскі пісаў: «Прыгажосць ёсць выказванне, якое дазваляе пазбегнуць паўсядзённасці». З усяго сказанага вышэй вынікае: паняцце *выразнасці* больш шырокае за паняцце *вобразнасці*, гэтыя два паняцці рэалізуюць эстэтычную функцыю мовы, а значыць, яны найбольш запатрабаваныя ў мастацкім стылі.

Як вядома, маўленчая *выразнасць* залежыць ад многіх прычын: ад ступені асэнсаванасці аўтарам прадмета гутаркі, ад стаўлення да тэмы і зместу выказвання, ад наяўнасці / адсутнасці псіхалагічнага кантакту паміж адрасатам і адрасантам. Аднак веданне мовы, моўнае чуждце – гэта перадумова стварэння *экспрэсіўнага* тэксту. Важна ўсвядоміць, што *выразнасць* дэманструе неардынарнасць мыслення, спецыфічнасць светаўспрымання і выяўляецца на ўсіх моўных узроўнях: фанетычным, лексічным, фразеалагічным, словаўтваральным, граматычным і экстралінгвістычным (нямоўным).

Гукапіс як крыніца *выразнасці* мовы прапаноўвае шэраг фанетычных прыёмаў, якія найчасцей функцыянуюць у мастацкім стылі – у мове паэзіі ці лірычнай прозы. Нельга не пагадзіцца з тым, што высокамастацкі твор, пры ўспрыманні якога чытач (слухач) атрымлівае задавальненне, – гэта гармонія гукавой і *вобразнай* прыроды слова. Гукавыя паўторы (алітарацыя і асананс) выкарыстоўваюцца пісьменнікамі з рознай мэтай, таму ролю гэтых сродкаў трэба разглядаць у кантэксце: *Ні самалёта, ні сініцы, Стаяць бярозы, нібы ў сне, Пакуль ламанай бліскавіцай Па небасхіле паласне, Пакуль дрымотна забуркоча, З-за хмары выкаціцца гром, Загрукае пустою бочкай І разаб'ецца за бугром* (Г. Бураўкін). Як відаць, праз паўтор свісцячых [с] – [с'], [з] – [з'], галоснага [і] аўтар «малое» цішу, якая змяняецца раскатамі гому, а ён у вершы грукоча не толькі дзякуючы параўнанню (як *пустая бочка*), метафары (*разаб'ецца за бугром*), але і дзякуючы паўтору вібранта [р], галоснага [о].

У выніку шматлікіх гукавых паўтараў пісьменнікі ствараюць *гукавобразы* – *вобразы*, у аснове якіх гукавыя асацыяцыі індывідуальнага, аказіяльнага характару. У сучаснай беларускай літаратуры незвычайнай *экспрэсіі* валодаюць арыгінальныя гукавобразы Алеся Разанава. Слова, якое з'яўляецца назвай, потым вытлумачаецца на працягу ўсяго верша, раскрываючы самыя нечаканыя бакі прадмета асэнсавання. Прааналізуем урывак з твора «Дождж»: *Дождж [доишч] доўгачаканы, доўгажаданы. Ён [доіцца] з неба і дагаджае атожылкам руні, дрэвам, усёй зямлі – ён іхні заўсёдны добраахвотны даўжнік. Дождж прыходзіць як боскі адказ на стараславянскую – старасялянскую – малітву: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Дождж добры, дождж дужы, калі ён у меру, у дозу, у «досыць» і калі ў пару – у сяўбу, а не ў жніво і ў дажынкi. Нанізванне слоў з гукамі [ж], [ш], [ч] стварае гукавы малюнак ціхага, шапатога дажджу; паўтор [о] «малое» дождж працяглы, доўгі; жыццядайная, жыццесцвярдзальная сіла дажджу – у паўторы звонкіх [д], [дж].*

Сугучча слоў (роднасных і няроднасных) – гэта крыніца стварэння дакладнай рыфмы, каламбураў, скарагаворак, якія заўсёды ўражваюць трапнасцю словаўжывання, вострай думкі, падтэкстам: *Такая цішыня... Здаецца, клёны слухаюць І хочуць агадаць, якой дарогай, дзе З сібернымі вятрамі, з завірухамі У ботах ледзяных зіма ідзе* (П. Панчанка) – на сугучных канцавых лексемах прыпадае сэнсавая нагрузка, пэўна акцэнтуюць увагу на прыбліжэнні вясны. У сваю чаргу каламбуры, заснаваныя на сугуччы слоў, – гэта і сродак рытмізацыі і рыфмізацыі паэтычнай мовы, праз лексемы з гукавым падабенствам дасціпна супастаўляюцца (супрацьпастаўляюцца) з'явы, прадметы, іх дзеянні і ўласцівасці. Аўтары нібы «гуляюць» са словамі, не пакідаючы абыякавымі чытачоў, слухачоў: *Цяпер – Ці ў радасці згары, Ці счакні ад адчаю, Адчуй адно: ідзеш з гары. Твой смутак залачае...; Мне ўцямна, нарэшце, зрабілася, Што значыць утопія – Багата ў Ваших вачох утапілася, утопі і я ...* (Р. Барадулін).

Пры стварэнні скарагаворак наўмысна сутыкаюцца сугучныя словы: хуткі тэмп ускладняе іх вымаўленне, а гэта, акрамя захапляльнасці, пэўнай маўленчай гульнёвасці, дапамагае выпрацоўваць дыкцыю: *У бабра торба дабра, Добра бабру: Торба дабра ў бабра; Ніхто не рады такому граду, Груды граду выбілі грады* (А. Клышка).

Да фанетычных сродкаў выразнасці мовы адносіцца *складападзел*; падзел слова на склады дазваляе графічна і інтанацыйна вылучыць сэнсава важнае слова – тое, якому аўтар надае асаблівае значэнне і якое з’яўляецца важным для раскрыцця ідэйнага зместу твора: *Ад першай кулі гінуць, Ад апошняй. Не памірайце!*.. *Хлопчыкі мае* (Я. Янішчыц); – *Імяніны – свята святаў, – Мне з усмешкай Кажэ тата. Падачы ў сягоння Ён Дзіва-цацку – Тэлефон* (В. Лукша).

Як фанетычны сродак прыцягнення ўвагі выкарыстоўваецца даўжыня слова, сказа, радка (як правіла, у паэтычным радку). Кароткія словы, сказы, радкі ствараюць дынамізм малюнка, адлюстроўваюць інтэнсіўнасць дзеяння, а словы са складанай рытмічнай структурай, у тым ліку большасць складаных слоў, наадварот, дапамагаюць паказаць плаўныя, запаволеныя працэсы або статычныя малюнкi. Напрыклад: *Сюдз забіраюцца, чуючы веі шалёныя, На шост скоўзаны, слізкі, Цыбулі вянкi залачоныя, Баравікоў чорнабелыя нізкі. Да іх падсядаюць наважна пукі часнаку, Чырвонага перцу струкі ганарлівыя...* (М. Мятліцкі). У прыведзеным урыўку з верша «Запечак» гаворыцца пра ўпарадкаванае жыццё ў гэтай частцы хаты: можна ўявіць, з якой любоўю гаспадыня чапляе на шост вянкi цыбулі, нізкі баравікоў, пукі часнаку, струкі перцу. Адметнае і тое, што кожны прадмет ці з’ява, названыя аўтарам, маюць пры сабе эпітэты, вынесеныя ў подпазіцыю да паяснёнага слова, а гэта таксама запавольвае рытма-мелодыку радка.

Звернем увагу на даўжыню радка ў вершы П. Панчанкі «Кабінеты»: *Колькі дуба, Колькі лаку, Колькі бляску... Хто вы – Дзе вы Ні на міг не забывайце. Ваша справа? Гэта дробязь. Калі ласка – Падзелі, Паглядзелі, Паглядзелі – І бывайце!* Як відаць, і словы, і радкі ў вершы кароткія, а гэта якраз пацвярджае, што ўвага, якую чалавек атрымлівае ў кабінетах, мізэрная.

Нельга не ўзгадаць словы, якія сваім гучаннем нагадваюць дзеянні, рухі, уласцівасці прадметаў, з’яў навакольнай рэчаіснасці. Найчасцей яны ўтвараюцца ад выклічнікаў, гукапераймальнага слоў па ўжо вядомых у мове мадэлях, увагу прыцягваюць менавіта незвычайным гучаннем і называюцца *анаматапей*: *Вербалоз толькі што распушыў свае каткі, на ім бзынкалі першыя смелыя чмялі* (У. Дамашэвіч); *У сараканожкі забалела ножка: Можэ, застраміла ці аб камень збіла? Прыйшла яна да доктара – войкае і вохкае* (І. Муравейка); *Вясна гудзе, і зумкае, і крэхча – На доле, у паветры, на вадзе...* (Н. Гілевіч).

На лексічным узроўні маўленчая выразнасць забяспечваецца, як ужо адзначалася, словамі з пераносным значэннем (тропамі) і словамі з прамым значэннем (сродкамі стварэння слоўнай выразнасці). Найбольш ужывальнымі тропамі з’яўляюцца *эпітэт*, *метафара*, *параўнанне*, *перыфраза*, *гіпербала*, *літота*. *Эпітэт* характарызуецца багаццем структурна-граматычнага выражэння; чым большай колькасцю відаў ён прадстаўлены ў тэкстах, тым больш экспрэсіўнай і багатай будзе іх мова. У ролі вобразнага азначэння могуць выступаць як простыя, так і складаныя (злітны эпітэт) прыметнікі, дзеяпрыметнікі; яны ўжываюцца з прамым (народна-паэтычны эпітэт) ці пераносным (метафарычны эпітэт) значэннем: *Толькі веяў вецер на прыволлі Ды снягі маўклівыя ляжалі* (М. Танк); *Падстаўляй далоні вадаспаду, Слова цёплае сябрам скажы...* (А. Вялюгін); *Елкі цемнагрывыя намолкі, Сушаць вербы пасмы жоўтых кос* (П. Панчанка); *Карычнева-жоўта-паласаты і тоўсты, як цукерка-падушачка, чмель* (Я. Брыль); *Якая дзіўнасць... Аж неверагодна... Схмялелы ліпень, чабаровы свет...* (Н. Мацяш). Адметным экспрэсіўным сродкам з’яўляецца эпітэт-прыдатак, які выражаецца назоўнікам. Лаканічны па форме, ён запатрабаваны, як правіла, паэтычнай мовай: *А лісічак набраў каля сцежкі-вяртухі* (М. Танк); *Там, дзе арэшнік развесіў гронкі вочак-арэхаў, – Заблудзілася ў лесе зялёнае рэха* (К. Кірзенка).

Метафара як адзін з прадуктыўных сродкаў экспрэсіўнасці мовы рэалізуе свае магчымасці праз пераносна-вобразнае ўжыванне назоўнікаў і дзеясловаў: *...гарыць усход, Вось-вось зазвоніць сонца бубен* (Л. Дайнека); *А вецер енчыць, а мора вые, Кульгае лодка на два вяслы* (Я. Сіпакоў); *Не заходзь, маё сонца, за хмары маўчання* (Я. Янішчыц); *Пазяхае раніца ветрыкам нявыспаным* (Л. Геніюш). У выпадку, калі аўтары атаясамляюць з’явы прыроды, прадметы з чалавекам, надзяляюць іх тымі самымі магчымасцямі, узнікае такі стылістычны прыём, як *увасабленне*. Параўн.: *лодка кульгае – чалавек кульгае, раніца пазяхае – чалавек пазяхае* і г. д.

Сродкамі дасягнення маўленчай выразнасці з’яўляюцца таксама *метанімія* і *сінекдаха*. Разгледзім прыклады сінекдахі: *Пахла пераспелымі брусніцамі, прэлай саломай, прыхвачаным першым замаразкам грыбам* (М. Лынькоў); *Ніхто не мучыцца дакорам, Ніхто не думае пра грэх, І ўжо не стане ягад скара, Звядуцца жолад і арэх* (Н. Гілевіч). Як відаць, індывідуальныя разнавіднасці названых тропаў заўсёды экспрэсіўныя, арыгінальныя.

Параўнанне – вобразны сродак, які ўзнікае ў выніку супастаўлення падобных (у аўтарскіх асацыяцыях) прадметаў, іх прыкмет, дзеянняў: *З неба асенняга ноччу Неасцярожная зорка, як светлячок, зальціць* (М. Танк); *Сузор’і віснучь выспелай рабінаю* (Р. Барадулін); *І месяці, як антонаўка, жоўтыя і тугі. І жнівеньскія зоры, пахучы, як дыні, Сінія, нібыта верасы...* (Г. Бураўкін); *І снег, і снег, як спозненая*

ласка!.. *І гэтак жа, як ласка*, растае; *Я маўчу, як зерне ў баразне* (Н. Мацяш). Параўнанне мае наступныя віды: субстантыўнае (вытлумачвае назоўнік), ад’ектыўнае (паясняе прыметнік), вербальнае (удакладняе дзеяслоў). Параўнанне ўводзіцца ў тэкст злучнікавым ці бяззлучнікавым (творны параўнання) спосабам.

Экспрэсіўным сродкам мовы выступае аўтарская *перыфраза*, якая ў адпаведным кантэксте найчасцей можа быць сінанімічнай з назоўнікам ці дзеясловам (у лінгвістычнай літаратуры яна і кваліфікуецца як кантэкстуальны сінанім да названых часцін мовы): *Сонца – сланечнік на сіняй градзе* (М. Стральцоў); *Ліпа – белая мядуння – як мадонна ля плятня! Яна пчолам – цётка Дуня, іх найпершая радня* (А. Сус); *І ўночы ж трактар піша барозны на палях* (А. Астрэйка).

Незвычайнымі, экспрэсіўнымі вобразнымі выразамі з’яўляюцца *гіпербала* і *літота*; гэтыя супрацьлеглыя па значэнні маўленчыя адзінкі ствараюць нечаканыя, рэдкія вобразы: *Усё вакол знаёмае да болю: Збягаюць незабудкі да вады, Сядае бусел важна на таполю, Ад ластавак абвіслі правяды* (Г. Бураўкін); *Драбнютка, проста з мачыну, кнігі* (В. Лукша); *Пазнасіў снапы, мой ты добры муж, З нашай постаці – што на жабін скок* (Я. Сіпакоў).

У залежнасці ад ступені злітнасці кампанентаў амаль усе вобразныя сродкі падзяляюцца на традыцыйныя, агульнамоўныя і аказіянальныя. Традыцыйныя тropy, як правіла, не валодаюць экспрэсіяй, выконваюць намінацыйную функцыю (*спінка крэсла, цягнік ідзе*); іх экспрэсія з-за частаты ўжывання сцёрлася, у выніку вобразныя выразы сталі ўспрымацца як штампы, гатовыя формулы (*людзі ў белых халатах, браць слова*). Агульнамоўныя і асабліва аказіянальныя тropy забяспечваюць выказванню відочнасць, а створаным вобразам – яркасць, арыгінальнасць.

Сродкі стварэння слоўнай выразнасці – *сінонімы, амонімы, антонімы, паранімы* – утвараюць шэраг стылістычных прыёмаў, якія надаюць тэкстам незвычайнае гучанне, глыбокі падтэкст і тым самым забяспечваюць экспрэсіўнасць радка. Так, сінанімы, утвараючы сінанімічныя рады, ампліфікуюцца: *Рапучасць, з якой я выходзіў з дому, аслабела. Яна мякчэла, аціхала, нікла* (Ф. Янкоўскі); ... *абдуванчык, дзьмухавец, малачайка сонцагалоная* (Н. Мацяш). У мастацкім стылі сінанімічныя рады могуць папаўняцца за кошт фактаў маўлення – неалагізмаў, аказіянальных перыфраз, як напрыклад, у вершы Н. Мацяш. Ампліфікацыя тоесных па значэнні слоў адлюстроўвае зменлівасць настрою, глыбіню пачуцця, удакладняе характарыстыкі вобразаў і інш.

Амонімы і іх віды (амафоны, амографы, амаформы) з’яўляюцца адметнай крыніцай экспрэсіі менавіта мастацкай мовы, радзей – публіцыстычнай, размоўнай. Ужыванне сугучных адзінак з розным значэннем кваліфікуецца як стылістычны прыём – *антанаглаза*, разнавіднасць яе – *аманімічная рыфма*: *Трэба нам і захады, і меры, Каб між светлых беларускіх рос Зноў расцвіў чаравічок венерын І званочак сіні ў лесе рос* (П. Панчанка); *А паром на прывязі – Толькі крыкні: прывязі* (Р. Барадулін). Аманімічныя адзінкі шырока ўжываюцца ў творах для дзяцей, дзе яны часта выкарыстоўваюцца як сродак стварэння каламбураў; «гульня» сугучных слоў часта мае пазнавальны характар: *Янка бэзу тры галінкі Ранкам зрэзаў для Галінкі* (У. Мацвееў); *Выцягваюць моркаўку козкі за коскі* (М. Чарняўскі). Разнавіднасцю экспрэсіўнай амафаніі паэтычнай мовы з’яўляецца супадзенне гучання слова і словаспалучэння: *Зацікавіўся Цімошка: Мурашка лётае ці мошка?* (У. Мазго); *Прахаплюся я [дзяцел] са сну І на елку ці сасну На світанні зноў лячу, Дрэва кожнае лячу...* (С. Грахоўскі).

Актыўны сродак стварэння стылістычных прыёмаў у мастацкіх і публіцыстычных тэкстах – *антнімы*, з іх дапамогай утвараюцца *антытэза* і *аксюмаран*: *Ранне сонца ўстае, Позняе сонца садзіцца. Добрыя людзі мае, Сцежкамі б тут нахадоўца* (М. Мятліцкі); *Якія жудасна іччаслівыя гады і дні нашай любві, дружбы, і як жа часта мы марнуем іх на пустое* (Я. Брыль). Часта ў ролі антытэзы ўжываюцца кантэкстуальныя антонімы, што яшчэ больш узмацняе экспрэсіўнасць мовы: *Ранет, наліты золатам, – табе! А мне на шызым моху журавіны* (М. Мятліцкі); *Сівеюць валуны і завірухі, Сівеюць Млечны і нявечны шлях* (Р. Барадулін). Разнавіднасцю антытэзы прынята лічыць *антанагогу*, сутнасць якой у тым, што адмоўная характарыстыка вобраза ўраўнаважваецца станоўчай: *Калючы асот – але вунь, глядзі: пчала з ім сябруе* (А. Разанаў). Думаецца, выразы такой структуры ўжывальныя і ў нязмушаным маўленні, а значыць, могуць функцыянаваць і ў некаторых публіцыстычных жанрах, і ў размоўным стылі.

Паранімія як моўная з’ява таксама з’яўляецца крыніцай экспрэсіі: сугучныя роднасныя словы ў кантэксте збліжаюцца і выяўляюць глыбіню аўтарскіх пачуццяў, часам нават супярэчлівых: *Як многа ў нас прабачлівасці! Як мала ў нас прабачлівасці!* (Г. Бураўкін); *Знаць, трэба было быць больш стойкім, Больш чулым, і чуйным, І зоркім* (М. Танк). З параніміяй нельга блытаць такі стылістычны прыём, як *паранамазія* (заснавана на ўжыванні сугучных, але не роднасных слоў): *Ён часта напрошваўся ў госці І зручных знаёмстваў шукаў, Хлусіў і ашукваў кагосьці, А ўрэшце сябе ашукаў* (С. Грахоўскі); *Гадавалі агонь, І ён гадаваў, І свяціў, І свяціў, Грэў, карміў, гатаваў* (Р. Барадулін).

На фразеалагічным узроўні выразнасць ствараецца дзякуючы ўстойлівым выразам, якія, як ужо адзначалася, з’яўляюцца яркім, каларытным сродкам мовы. Фраземы, прыказкі, крылатыя выслоўі надаюць мове эмацыянальнасць, забяспечваюць дакладныя характарыстыкі і ацэнку вобразаў, а значыць, вы-

ражаюць адабрэнне, захапленне ці асуджэнне, іронію і іншыя эмоцыі. Там, дзе вобразнасць, – там і ацэнка, а пры адпаведным моўным нападуненні – экспрэсія: *Усе чакалі дажджу. І ён недзе пад абед, нарэшце, зашумеў... Потым чохнуў як з вядра* (Я. Сіпакоў); *Нашто было сталець так марна і станавіцца на крыло; Цёткі ў брамах – рукі ў бокі* (М. Мятліцкі); *І яшчэ табе, сыне, Зычу я, мой харошы: Каб і ноша – па сіле, Каб і сіла – па ношы* (А. Грачанікаў).

Прыказкі ў кантэксце мастацкага стылю – гэта яшчэ і сродак стылізацыі мовы персанажаў; але ў любым выпадку яны дэманструюць як багацце мовы твораў пэўнага аўтара, так і багацце беларускай мовы. Шмат дасціпных выразаў мы «чуюм» з вуснаў персанажаў Янкі Брыля: *Крычаць не крычаць, а мы з табою, бабо, едзьмо; Што не даямо, тое дапеямо; Не любіш дроў калоць – і не наколеш; Не нацешыўся, дык навесіўся б*.

Асаблівай экспрэсіяй валодаюць устойлівыя іншамоўныя выразы, якія падаюцца ў пісьмовай мове графічнымі сродкамі мовы-крыніцы: *Veni, vidi, vici* (лац.) – ‘прышоў, убачыў, перамог’; *Per aspera ad astra* (лац.) – ‘праз цёрні да зорак’. У мастацкіх тэкстах яны выкарыстоўваюцца як сродак стылізацыі мовы персанажаў: *Калі Вітэліус нарэшце наблізіўся, лоўчага ужо атачылі дамы, яны нешта ўзахапы ішчабяталі свайму ратавальніку, і Эразм пачуў, як той смела сказаў камусьці на добрай лаціне: «Aut Caesar aut nihil»* (лац.) ‘ці пан, ці прапаў’) (У. Арлоў). Запатрабаваны такія выразы і мовай паэзіі, як правіла, для таго, каб больш ярка і пераканальна выказаць асноўную думку вершаваных твораў. Напрыклад, А. Сысцвярджае, што ісціна ў каханні, а не ў віне (лац. *In vino veritas* – ‘ісціна ў віне’); Разанаўскі сумёт, ранішне-белы і вечарова-сцямнелы, усім аб’яўляе: «*Sunt*» (лац. «Я ёсць»); В. Шымборская, спасылаючыся на Гарацыя, піша: «*Non omnis moriar* (лац. ‘не ўвесь я памру’) – заўчасная турбота». Гэтую тэму можна доўжыць радкамі з твораў Р. Барадуліна, М. Танка, Н. Мацяш, А. Пісьмянкова і г. д.

Суб’ектыўна-ацэначныя фарманты ўзмацняюць выразнасць мовы мастацкага, публіцыстычнага і размоўнага тэксту на словаўтваральным узроўні. Прычым ацэнка, заключаная ў суфіксе, можа не супадаць з ацэнкай у корані слова. Напрыклад, фальклорным тэкстам уласцівыя прыметнікі тыпу *дурненькі, ліхенькі* (муж): у корані негатыўная ацэнка, а суфікс *-еньк-* мае памяншальна-ласкальнае значэнне. Канкрэтызаваць ацэнку заўсёды дапамагае кантэкст, напрыклад: *У ручках маленькіх Перац дрыжыць: У жменьках і жменьках зброя ляжыць* (Я. Сіпакоў) – эмоцыямі жалю з аднаго боку і гневу з другога прасякнуты прыведзеныя радкі адной з балад кнігі «Веча славянскіх балад».

На марфалагічным узроўні экспрэсіўнасць ствараецца часцінамі мовы, якія ўзмацняюць экспрэсіўнасць радка нават пры звычайным паўторы; такая моўная з’ява называецца *рэдуплікацыяй*: *Блакiтная-блакiтная сон-трава ў маладосці* (І. Пташнікаў); *А ўвосень надта падабалася, як высока-высока плавалі буслы* (І. Грамовіч); *Не відно на полі следу, А я еду, еду, еду* (С. Грахоўскі); *І бярозкі, бярозкі, бярозкі Узнімалися ў неба* (Г. Бураўкін). Паўтор кожнай часціны мовы адыгрывае пэўную ролю: акцэнтуючы ўвагу слухача (чытача) на сэнсава важкім слове, паўтор прыметніка і прыслоўя ўзмацняе якасныя характарыстыкі, паўтор назойніка – колькасныя, паўтор дзеяслова паказвае на інтэнсіўнасць або паўтаральнасць дзеяння, паўтор асабовых займеннікаў звяртае ўвагу на значнасць пэўнай асобы, яе ролі ў канкрэтнай сітуацыі: *І казаў ён, што многія чэхі гавораць ужо напалову па-свойму, а напалову па-нямецку. І казаў ён, што ўладары павінны гаварыць з народамі на ягонай мове...* (У. Арлоў). Экспрэсія радкоў ўзмацняецца за кошт сінтаксічнай анафары, якая дапамагае падкрэсліць значнасць асобы, што так і не названа – *ён*, магістар Геранім, яго ведаў Францыск Скарына.

Назойнік звычайна выкарыстоўваецца як галоўны сродак адлюстравання статычных з’яў рэчаіснасці, ён «канстатуе» іх наяўнасць, а мы пры чытанні «спыняем свой позірк» на кожнай з іх: *Восень... І холад... І слота ... Дождзе* (Я. Сіпакоў); *Раніца ... Раса ... Сонца – мёду міса* (У. Карызна).

Дзеяслоў – галоўны сродак выражэння руху, зменлівасці, змянення; тэксты, насычаныя імі, «жывыя», малюнкi і вобразы, створаныя з іх дапамогай, дынамічныя: *Сядзе пчолка на верасовую галінку, гайдаецца, пасля нахіне яе аж да самай зямлі, абдыме ножкамі, перагнецца ўся, адтапырыць крыльцы і лезе з галоўкай у маленькую кветачку* (І. Пташнікаў); *Адбалела. Прайшло. Адплыло. Не пакінула нават суму* (Г. Бураўкін).

Прыметнік забяспечвае ацэнку-характарыстыку чалавека і ўсяго, што яго акаляе; дзякуючы гэтай часціне мовы мы «расквечваем» малюнкi колерамі і гукамі. Мастацкаму маўленню ўласцівы прыём канцэнтрацыі прыметнікаў, пры якім кожны ці амаль кожны назойнік, узгаданы ў тэксце, мае пры сабе эпітэт: *Высока ў сінім бязвоблачным небе плыве яркае сонца, шчодра лье на зямлю сваю цеплыню і святло, а ўлагоджаная і сарэтая яго ласкай зямля адказвае хмельным буяннем жыцця* (І. Навуменка).

Лічэбнік можа таксама ўзмацніць выразнасць, калі, напрыклад, уваходзіць у склад фразем або колькаснай гіпербалы: *Да саменькага дня не стоіцца гасціна. Нам выпала адна Не доля – а хвіліна* (Я. Янішчыц); *Лес не нямы: і ў лісточку, і ў квонькай жыццы мова тчэцца лясная з мільярдаў лясных галасоў* (А. Сыс).

Займеннік, як ужо адзначалася, можа надаваць экспрэсію выказванню праз паўтор, праз нелітаратурныя суб'ектыўна-ацэначныя формы і праз графічнае вылучэнне з дапамогай вялікай літары: *О мне б ханіла Ласкавага слова, Калі б Яго Сказаў Адноічы Ты!* (Я. Янішчыц).

Сінтаксічны ўзровень таксама мае значную колькасць экспрэсіўных сродкаў, найперш – гэта прыёмы сінтаксічнай арганізацыі маўлення, сутнасць якіх ва ўзмацненні, падкрэсліванні асобных слоў, словазлучэнняў, сказаў. Як вядома, у залежнасці ад месца ў радку, сказе, чатырохрадкоўі, абзацы сінтаксічныя прыёмы падзяляюцца на *анафару, эпіфару, паралелізм, градацыю, кальцо страфы, кампазіцыйны стык, рытарычнае пытанне* і некаторыя іншыя.

Спынімся на экспрэсіўным вылучэнні членаў сказа: сэнсава ці эмацыянальна важнае слова «адрываецца» ад асноўнай часткі выказвання і выносіцца ў прэпазіцыю ці постпазіцыю да яе. Разгледзім на прыкладах.

Акацыі... Які гарачы вецер Сцякае ўніз з раскрыленых галін...; Зямля... Твая зямля, якой не стаць маёю Ні побач, ні здаля, хоць я жывая ёю (Т. Бондар); *Вада, вада – як кінуць вокам... Стаю ля светлых рэк вытокаў, Бяру яе ў далоні, п'ю* (Л. Дайнека) – пры сегментацыі (аддзяленні) той член сказа, які выносіцца ў прэпазіцыю, задае тэму выказвання, акцэнтуюць увагу чытача ці слухача на прадмеце гутаркі, а паўза, на якую паказвае шматкроп'е або працяжнік, дае магчымасць задумацца і ўявіць узгаданую з'яву.

А пшаніца, якая пшаніца навокал. Густая, чыстая, высокая; А скрыпка спявае. Сардэчна і шумна!; Падперла кулачкамі твар і зажмурылася. Такія сур'ёзныя вочы. А губкі так умеюць пацешна надзімацца. Не злосна, ад клопату (Я. Брыль) – далучэнне (парцэляцыя) акцэнтуюць увагу на змесце тых членаў сказа, якія парцэлююцца: інфармацыя ўзгадваецца як бы на хаду, што стварае ўражанне нязмушанасці маўлення.

Сястра Косцікава – Волечка – гэта ж любіў ён яе (А. Макаёнак) – анакалуф утварае канструкцыі, у якіх структура пачатку сказа разыходзіцца са структурай яго канца.

Экспрэсіўнымі сродкамі сінтаксічнага ўзроўню з'яўляюцца таксама пыталыя і клічныя сказы: з іх дапамогай перадаюцца разнастайныя эмоцыі апавядальніка ці персанажа (здзіўленне, радасць, захапленне, спачуванне і інш.): *Ці бачылі вы, як хаваецца сонца ў агністыя падушкі?* (І. Грамовіч); *І хто можа сказаць мне, што я не ведаў радасці?* (Я. Сіпакоў); *Ці не жнівеньскія туманы наліваюць воскам жыты?* (І. Пташнікаў); *О, як гэтыя воблакі збіраюцца! Як плывуць і растуць у сіняве! Не наглядзецца, не налюбавацца!* (І. Грамовіч) – сказы з такой інтанацыяй абуджаюць думкі, эмоцыі слухача, чытача.

Пры ўмелым карыстанні моўнымі і нямоўнымі сродкамі стварэння экспрэсіі іх сінтэз спрыяе індывідуалізацыі маўлення, а гэта прыводзіць да зацікаўленасці асобай, узмацняе увагу да зместу выказвання. І наадварот: тыя сродкі выразнасці, якія не маюць эстэтычнай вартасці, скажаюць змест тэксту і выклікаюць непажаданы стылістычны эффект: *І купал рынка, велічны ды лысы, Бы той гарбуз, шчэ не прыбраны; Вярба на донца грузкае спуціла ногі мляўкія... Яе лісточкі вузкія Я блытаю з маляўкамі І часам нават з... п'яўкамі; Жалоба вострым рогам пора, Пераварочвае нутро; ... Толькі дрэвы не ўнімуць дрыжыкаў. Кроў з вушэй паказалася ў рыжыкаў.* Як відаць, створаныя вобразы выклікаюць неразуменне і ўсмяшку. Па-рознаму праяўляецца выразнасць маўлення ў функцыянальных стылях. Натуральна, што самую большую неабходнасць ва «ўпрыгожванні» мовы (аздабленні яе вобразнымі сродкамі, устойлівымі выразамі рознай структуры і паходжання, словамі з эмацыянальна-ацэначнымі фармантамі і інш.) мае мастацкі стыль, затым – публіцыстычны і размоўны. Адна з задач кожнага з названых стыляў – паўплываць на пачуцці адрасата, а без адпаведных сродкаў стварэння экспрэсіі гэта складана. Што да стылю навуковага, то ўжо даказана: ён мае патрэбу ў вобразнасці (асабліва яго навукова-папулярная разнавіднасць). Пры апісанні разнастайных фактаў гуманітарных навук нельга абысціся без ацэначнасці, а значыць, без вобразнасці, без маўленчай выразнасці. Афіцыйна-справавы стыль не патрабуе ніякай экспрэсіі; выкарыстанне ў ім парцэляцыі, слоў з пераносна-вобразным значэннем, памяншальна-ласкавых форм слоў кваліфікуецца як памылка – змяшэнне стыляў. Аднак у вуснай форме гэтага стылю дапускаецца «сціплая» выразнасць кампліментарнага характару (эпітэты, устойлівыя выразы, словы з ацэначным значэннем тыпу *паважаны, шаноўны, хвіліна маўчання, працоўная вахта, месца пад сонцам* і інш.).

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ*Е.А. Леонова (Минск, БГУ)***ОБРАЗ ПИЛАТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
РУССКОГО, АВСТРИЙСКОГО И БЕЛОРУССКОГО ПИСАТЕЛЕЙ:
К ТИПОЛОГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ**

Мифология, как известно, привлекала внимание писателей на всех этапах развития искусства слова. XX столетие и начало XXI-го не стали исключением: художественная рецепция мифологических сюжетов и образов является одной из константных слагаемых творчества многих писателей разных стран. Причин тому немало: и потребность людей века сменяющихся друг друга катастроф и кризисов в более или менее прочной нравственно-философской опоре, каковой справедливо видится духовное наследие – живое воплощение связи времен и поколений; и собственно эстетические мотивы, поиски художественных решений новых проблем посредством освоения духовной, культурно-литературной традиции.

Особенны притягательными для писателей были и остаются библейские предания и основанные на них литературные произведения. Обращаясь к библейскому материалу, новые авторы стремятся придать своим историям обобщенно-символический, предупредительно-прогностический смысл, пытаются помочь современникам сопоставить личный духовный опыт с общечеловеческим, с праопытом.

Одним из наиболее востребованных мировой литературой библейских образов является новозаветный образ Пилата. Думается, в свете темы уместно предварить анализ литературных интерпретаций этого печально знаменитого персонажа кратким экскурсом в его историю. Понтии, согласно ряду источников, были известным самнитским родом, на протяжении долгого времени поставлявшим Риму «всадников» – воинов и чиновников. Всадником в шести поколениях, полководцем был и Понтий Пилат (лат. Pontius Pilatus). Существует много версий происхождения дополнительного имени рода Понтиев – Пилат. Согласно одной из них, это слово означает «человек в шапке», или «человек в колпаке», поскольку «пилеус» – это головной убор, шапка или войлочный колпак. Пишут, что когда продавали раба, пилеус насаживали на пику; если же раба освобождали, пилеус надевали ему на голову. Фригийские колпаки, которые будут носить участники Великой французской революции, – это все те же пилеусы. Согласно другой версии, предок Понтия Пилата во втором поколении за проявленную в битвах храбрость был награжден пилумом – почетным дротиком (или метательным копьём), отсюда якобы и имя – Пилат.

Предположительно, Понтий Пилат, как и полагалось полководцу, прошел все ступени командной карьеры – сперва возглавлял когорту, затем легион, пока, наконец, во главе одной из армий не был послан защищать границы империи от германских и галльских племен. Здесь он одержал ряд блестящих побед, но вместо ожидаемого поощрения был практически сослан императором Тиберием в качестве прокуратора в провинцию, о которой имел весьма туманное представление. Глубоко обиженный и разочарованный, он тем не менее противиться не стал и отбыл по назначению. Отраженные в Евангелиях события происходят в Иудее на пятом году деятельности Пилата. Во времена распятия Христа прокуратор был в возрасте между тридцатью и сорока годами. По должности он подчинялся наместнику Сирии Виттелию-старшему. Различны версии дальнейшей судьбы легата. По одной, в наказание за преступление против Сына Божьего он был подвергнут Господом страшным испытаниям. По другой, был отправлен в отставку Виттелием из-за неслыханной жестокости, с которой он вскоре после распятия Христа подавил восстание самаритян. Намереваясь оправдаться, Пилат якобы направился в Рим, но Тиберий к тому времени ушел из жизни, а его преемник Калигула не пожелал даже выслушать провинившегося. После этого Пилата то ли сослали в Галлию, то ли он поселился в небольшом имении на Сицилии, где писал философские трактаты, то ли вообще покончил самоубийством; достоверных сведений на сей счет нет. В любом случае, вскоре после распятия Христа Пилат исчезает из истории. Но – не из памяти человеческой, в которой он навечно останется лицом, запятнавшим себя соучастием в величайшем злодеянии, отдавшим Христа на истязания и смерть, хотя и признававшим его невиновность.

К образу Пилата мировая литературная традиция обращалась многократно; помимо античных трактатов, апокрифов, это произведения Д. Штрауса, Э. Ренана, А. Франса, Д. Лондона, К. Чапека, Р. Грейвза, Н. Мейлера, Э.Э. Шмитта, М. Булгакова, А. Лернета-Холениа и др. Приведем в этом ряду и имя белорусского русскоязычного писателя В. Иванова-Смоленского. На интерпретациях образа Пилата последними тремя из названных авторов мы и остановимся.

Известно, что над романом «Мастер и Маргарита» Михаил Булгаков работал с 1928 по 1940 год, то есть до конца своих дней. Работал, находясь в тяжелейшем моральном, физическом и материальном состоянии, обусловленном многими факторами – разлукой с братьями, «сердечной тоской» [2, с. 92] по

ним; смертью писателей Е. Замятина и И. Ильфа, принадлежавших к совсем не широкому кругу его друзей; беспросветным одиночеством и элементарной нищетой; главное же – запретом на публикации и постановки (игралась только «Дни Турбиных»), чудовищной травлей, обвинениями в «реакционности», «бездарности», «убогости», «посягательстве на советский строй». 27 марта 1929 г. Е.С. Булгакова делает в дневнике запись: «Положение наше страшно» [2, с. 8], а спустя ровно год, 28 марта 1930 г., М. Булгаков в адресованном правительству страны письме, помимо прочего, с горечью констатирует: «...я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей работы 301 отзыв обо мне. Из них: похвальных – было 3, враждебно-ругательных 298» [2, с. 84]. Семью годами позже он напишет: «Сейчас сижу и ищу выхода, и никакого выхода у меня, по-видимому, нет... За семь последних лет я сделал шестнадцать вещей разного жанра, и все они погибли. Такое положение невозможно, и в доме у нас полная беспроглядность и мрак» [2, с. 9]. Вопреки невероятным усилиям писателя («Дописать раньше, чем умереть»), роман остался незавершенным. 26 лет он хранился в бумагах М. Булгакова, прежде чем в 1966–1967 гг. был опубликован журналом «Москва» в сопровождении статей К. Симонова и А. Вулиса.

Именно библейская, евангельская линия произведения является, по мнению большинства литературоведов и писателей, исследователей и почитателей творчества М. Булгакова, самой яркой, самой впечатляющей частью незаконченного, во многом несовершенного, неотшлифованного, но при этом гениального романа «Мастер и Маргарита». Об этом, в частности, писал о. Иоанн Шаховской в своем предисловии к первому русскому изданию книги в Париже (1967); высоко оценивая эпическую «современных», «московских» страниц, он тем не менее замечает: эта книга – «не только обличение бесчеловечия обывательского. В центре ее встает очистительная гроза над Голгофой, входящая на ее страницы внутренней повестью о Римском Прокураторе Иудеи, Понтии Пилате» [7, с. 253].

Спустя сорок лет ему вторит В. Аксенов: «А самое гениальное в этом романе – именно история Пилата... Поразительное проникновение в эту историю в Иерусалиме!.. Да-да, как будто он сам там сидел, подсматривал и все детально описал – и Пилата, и как хрустел песок под ногами у легата, и грозу... В Иерусалиме до сих пор говорят: “Посмотрите, какой сегодня закат булгаковский!”» [4, с. 200 – 201].

Бесспорно, образы Пилата и Христа у М. Булгакова гораздо более объемны по сравнению с достаточно фантомным Воландом, это фигуры ключевые, смыслообразующие. Двойственность – главное качество булгаковского прокуратора; в нем, по справедливому замечанию о. Иоанна Шаховского, «удивительно ярко видна основная трагедия человечества: его полудобро» [7, с. 254]. Пилат утверждает смертный приговор Синедриона «бродячему философу», назвавшемуся Иешуа Га-Ноцри, из боязни погубить свою карьеру и, тем паче, самому оказаться на месте избитого арестанта, обвиненного в крамольных проповедях и призывах к уничтожению ершалаимского храма. При этом в душе прокуратор сочувствует Иешуа, даже пытается взглядом, тоном и формой вопросов предостеречь его от безрассудной искренности, намекнуть на ожидаемые спасительные ответы. Но главное – еще до принятия решения, в процессе допроса Иешуа, булгаковского Пилата уже одолевает странное предчувствие и собственной гибели, которую неизбежно повлечет за собой распятие Га-Ноцри («Мысли понеслись короткие, бесвязные и необыкновенные: “Погиб!”, потом: “Погибли!...”»), «какого-то долженствующего быть – и с кем?! – бессмертия» [1, с. 33]; он испытывает нестерпимую тоску, тревогу и – вину, искупить которую потом не удастся ничем, даже убийством предателя Иуды.

Что касается новеллы (в издании русского перевода жанр обозначен как роман) Александра Лернета-Холениа (Alexander Lernet-Holenia, 1897–1976) «Пилат» («Pilatus»), то она была опубликована практически в одно время с романом М. Булгакова – в 1967 г. Этого талантливого австрийского писателя (поэта, драматурга, прозаика, участника обеих мировых войн) условно относят к «поколению Крамера» (по имени известного австрийского поэта Теодора Крамера, 1897–1958), представители которого вошли в литературу после Первой мировой войны – в отличие от «поколения Рильке», заявившего о себе еще на рубеже XIX–XX веков.

Новелла А. Лернета-Холениа не случайно в оригинале имеет подзаголовок «Ein Komplex». Действительно, под одним титульным листом представлен целый комплекс текстов: собственно новелла и приложение, включающее извлечения из канонических свидетельств (Евангелий от Матфея, Марка и Луки), непосредственно касающиеся Пилата, плюс отрывки из исследований Пауля Кольца, Георга Герлица и Бруно Киршнера, а также С.Н. Дубнова, опубликованных соответственно в 1934, 1930 и 1925 гг. А. Лернет-Холениа счел необходимым предложить вниманию читателя вышеназванные фрагменты, очевидно, потому, что они дают возможность сначала сопоставить авторскую художественную интерпретацию истории Пилата со Страстями Господними в трехкратном изложении синоптиков (отсылки к Евангелию от Иоанна в книге нет ввиду более позднего времени его написания), а затем поместить ее в историко-политический контекст, в атмосферу того времени, когда Иисусу Христу суждено было взойти на Голгофу.

Новелла состоит из двух разделов, первый из которых, нас интересующий прежде всего, называется «Пилат» и начинается с краткого предисловия некоего издателя к запискам некоего промышленника Филиппа Браниса, то есть предисловием фиктивного издателя предварены фиктивные мемуары. (Назва-

ние второго раздела говорит за себя – «История Страстей Господних в изложении неизвестного»). Весьма сложен хронотоп первого раздела: Бранис записывает свои житейские воспоминания накануне близящейся смерти, но мысленно возвращается в более ранний период своей жизни, когда вследствие родильной горячки умирает его жена (кстати, русская) – «полной безбожницей» [6, с. 3], безразличной к счастью и несчастью, к жизни и смерти. В состоянии душевно-духовного смятения Бранис, не оставшийся безучастным к неверию жены, за доказательствами существования Бога обращается к барону Донати, который, являясь настоятелем собора, имеет тем не менее вполне светские склонности и живет на широкую ногу. В свою очередь, Донати посвящает Браниса в историю собственных юношеских духовных исканий: некогда, будучи семинаристами, он и его товарищи образовали две «партии» – верующих и неверующих или сомневающихся и совместными усилиями, оперируя аргументами и контраргументами, импровизируя, но не меняя изначально избранных позиций, представили в лицах «всю новозаветную драму» [6, с. 9]. При этом в роль Пилата довелось вживаться самому Донати. Иначе говоря, знаменитая библейская история наглядно преломляется через сознание потомков, причем многократно, одновременно утверждаясь и оспариваясь в своих существеннейших слагаемых.

В свете волнующих Браниса вопросов Пилат в новелле особенно значим, ибо он – «единственная персона, на которую мы, в конце концов, могли опереться как на действительного свидетеля» существования Спасителя, тем более что римский прокуратор – «единственная фигура, которая... возникла не только в мистических сумерках Откровения, но, пусть и на коротком промежутке времени, при свете античного мира...» [6, с. 11], то есть фигура историческая.

В изображении А. Лернета-Холениа Пилат – личность традиционно двойственная, причем степень этой двойственности гораздо большая, чем у того же Булгакова. С одной стороны, Пилат испытывает симпатию к Христу, ощущает красоту и мощь его слов и мыслей, чувствует завораживающую магию, исходящую от этого «самого гонимого и презираемого из смертных» [6, с. 98], вступает с ним в диалог, стремясь проникнуть в причины и смысл его поведения, снова и снова пытается убедить врагов Христа в его невиновности. С другой стороны, этот немало имевший за душой человек не смог ради справедливости подняться над своей бесхарактерностью и опасениями за собственную участь и, в продолжение евангельских и более поздних трактовок, «умывший руки».

Концептуально важно, что в данном случае мы имеем дело с подчеркнутым «остранением» образа Пилата: перед нами не он сам, а его временный протагонист, исполнитель его роли семинарист Донати, истолковывающий поведение прокуратора в соответствии со своим о нем представлением. То есть вновь акцент с божьего промысла переносится на человека, хотя и имеющего отношение к церкви: как некогда человек по имени Пилат стал соучастником преступного распятия Христа, так и теперь от человека зависит посмертная репутация самого Пилата, а вместе с тем – и обоснование для веры в Бога, для обретения ее теми, кто жаждет внутреннего покоя.

Таким образом, и защищать, и порицать прокуратора автор предоставляет персонифицированным рассказчикам. При этом семинаристы-лицедеи настолько входят в свои роли, что иногда перестают понимать, кто же они. Не исключено, что подобный ход был подсказан автору новеллы его литературным наставником и другом, известным австрийским писателем Лео Перуцем, который этим приемом пользовался весьма активно: «Верно то, что я, всякий раз входя в незнакомый мне мир, влезая в шкуру какого-нибудь незнакомого мне человека и обживаясь в ней. То это немецкий ландскнехт, то сапожник из Сицилии, то вор, то испанский аристократ...» [3, с. 514].

В разных случаях причины обращения к персонифицированному рассказчику могут быть разными; у А. Лернета-Холениа их несколько.

Во-первых, персонифицированный рассказчик, говоря словами Ц. Тодорова, «может *удостоверить* рассказанное, не возлагая, однако, на себя обязанности принять окончательное объяснение» [8, с. 63]. В новелле А. Лернета-Холениа это тем более уместно, что абсолютно достоверное повествование о событиях, таящих в себе больше лакун, чем фактов, невозможно по определению. Включение же в произведение персонифицированного рассказчика дает искомую автором возможность максимально интенсифицировать сознание читателя, поверить библейской драмой собственную душу.

Во-вторых, результатом использования в новелле персонифицированных рассказчиков является психологическое углубление героев – как обитателей новозаветного мира, так и обычных людей, продолжающих искать ответы на один из основных вопросов бытия: «Что есть истина?»; ведь не случайно в предваряющем первую часть объяснении причин публикации «в полном объеме» уже якобы известных читателю записок прозвучат слова: «из-за важности изложенного» [6, с. 3].

В-третьих, наличие персонифицированных рассказчиков оборачивается в новелле множественностью точек зрения на Пилата и Христа, напластованием времен, подвижностью и вариативностью смыслов и ракурсов, демонстративной и закономерной двойственностью героев (возможно, продиктованной еще и специфическим австрийским мировосприятием с его необыкновенно усилившейся в XX веке дуальностью), совмещением подчас даже в одном персонаже различных мыслительно-поведенческих мо-

делей. Кто-то закликает Пилата признать собственную неизмеримую, неискупимую вину, ибо только в ипостаси соучастника преступления, соубийцы он может засвидетельствовать, как уже говорилось выше, истинность существования Христа: «Какой бы страшной ни была твоя вина, она ничто по сравнению со свидетельством, которое ты теперь должен предъявить. Ведь ты теперь являешься единственным, последним, кто еще может засвидетельствовать, что Бог действительно есть!» [6, с. 99 – 100]. Кто-то пытается если не защитить, то хотя бы понять Пилата. Мог ли знать Пилат, что перед ним – Сын Божий? Если даже сегодня не прекращаются споры о Христе, то что знали тогда? Не следует ли учитывать, что, не согласись прокуратор на казнь Христа, его самого очернили бы в глазах Виттелиуса? Наконец, какова степень вины Пилата и есть ли она, когда всё, в том числе его поступок и участь Спасителя, в руках Господа и, следовательно, предопределено свыше? «Ради чего... ты вообще так сильно желаешь, чтобы я признался в деянии, которое вы мне приписываете? – спрашивает судью Пилат. – Ведь если бы я это действительно совершил, то это было бы и преступлением, которое Бог совершил в отношении *меня*, потому что оно, это преступление, было предопределено, и я не мог его избежать, и это преступление еще тяжелей, чем то, которое якобы я совершил по отношению к *нему*...» [6, с. 98 – 99]. «Не клевети на Бога, Понтий Пилат! Не распинай его вторично!» [6, с. 100] – слышит он в ответ на свою попытку оправдаться.

Приведенный выше монолог Пилата – одна из смысловых кульминаций новеллы, ибо побуждает читателя искать ответы на вопросы, касающиеся уже отнюдь не только веры в Бога, но и основ человеческого бытия вообще: так что же или кто правит человеком – некая чужая сила, нечто трансцендентное, либо его собственная воля, его собственный нравственный выбор, пусть и в рамках положенного Господом? Если чужая, то несет ли сам человек ответственность за свои большие и малые деяния, за благородные и подлые поступки? А если своя, то насколько она *своя*? Где заканчивается воля Бога и начинается грех человека? Читатель, втянутый в обмен суждениями, должен сопоставлять, сравнивать, соглашаться или возражать, реконструируя и даже в известном смысле ремифологизируя самую трагическую новозаветную историю, не полагаясь на прихотливо-субъективный результат чужих комбинаторских способностей.

Готовых ответов новелла не дает; можно лишь, в повторение вышесказанного, констатировать, что А. Лернет-Холениа делает акцент на необходимости экзистенциального выбора для каждого конкретного человека, ибо, как говорится в одном из стихотворных включений в произведение, «нет ничего неизвестней, чем человек» [6, с. 105].

Роман же белорусского русскоязычного прозаика Валерия Иванова-Смоленского (р. 1948; юрист с более чем 30-летним опытом работы в органах прокуратуры; настоящая фамилия – Иванов) «Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер» (2007) представляет собой интерпретацию булгаковского произведения; он вырос, по признанию автора, из желания проникнуть в тайну замысла великого предшественника и, в связи с этим, «построить несколько иную версию изложения евангельских списков» [5, с. 5]. На всех художественных уровнях своей книги, не говоря о ее содержании, В. Иванов-Смоленский последовательно придерживается аллюзивно-реминисцентного принципа. На уровне поэтики, отсылающей к булгаковскому совмещению несовместимого, немислимого сведению в единой повествовательной плоскости конкретно-земного, даже банального, с условно-инфернальным. На уровне творческого метода, который (по отношению к роману М. Булгакова), думается, удачнее всего был определен о. И. Шаховским как «метафизический реализм». На уровне композиции, почти симметричной булгаковской. Наконец, на уровне жанра, синтезирующего в себе различные романские формы.

В. Иванов-Смоленский тоже считает, что, хоть замысел М. Булгакова доподлинно неизвестен, «главными героями его романа были не Мастер и Маргарита» [5, с. 5]. По сути, не являются они главными и у него, хотя – с переменной мест – фигурируют даже в подзаголовке книги. Ярче же всех других – именно образы Пилата и Христа, и их «прочтение» белорусским писателем, думается, более значимо, нежели иные содержащиеся в романе линии.

Сразу же подчеркнем: в его трактовке Пилат гораздо менее двойствен, чем в «Мастере и Маргарите». В новой версии прокуратор тоже умен и проницателен, но все его помыслы сводятся к желанному возвращению в Рим, которое стало бы реваншем за дряхлеющее пятый год пребывание в глуши. Здешний народ и его первосвященников он ненавидит, их обычаи и уклад жизни презирает. С целью посеять серьезные потрясения, для устранения которых потребовались бы дополнительные войска императора Тиберия, солдаты по наущению Пилата оскверняют храмы, оскорбляют чувства верующих; ответные волнения прокуратор подавляет жестоко и беспощадно, отдавая приказы об уничтожении сотен и тысяч людей, – в расчете на еще более масштабный и повсеместный мятеж.

Стоицизм плененного и обреченного на смерть Иисуса и у него вызывает уважение, тем не менее утвердить приговор Синедриона на римский вид казни он отказывается не столько из стремления сохранить ему жизнь («Его нисколько не тревожила судьба стоящего перед ним человека» – [5, с. 118]) и даже не столько из желания самому «умыть руки» («Не я пролью кровь его, но сами иудеи» – [5, с. 120]),

сколько в явной надежде на то, что теперь, когда начнутся массовые столкновения между стражниками Синедриона и приверженцами Христа, он дождется присылки новых легионов, зальет кровью вверенную ему территорию и осуществит триумфальное возвращение в Рим; более того, сам сможет при благоприятных для него обстоятельствах претендовать на императорство.

Если в римском прокураторе М. Булгакова, по цитированным выше словам о. Иоанна Шаховского, «удивительно ярко видна основная трагедия человечества: его полудобро», то в отношении Пилата «нового» даже о «полудобре» говорить, в сущности, не приходится. Здесь зло однозначно, лицемерно и безальтернативно. Никакой метафизической тревоги о своей посмертной судьбе и бессмертной репутации прокуратор не испытывает, проблема нравственного выбора его совершенно не волнует, в то время как адекватное восприятие образа булгаковского Пилата (как, впрочем, и собственно евангельского) без учета этой проблемы немислимо.

В чем же причина подобного смещения акцентов в новой интерпретации Пилата? Думается, в том, что здесь у него несколько иное, скажем так, идейное предназначение: продемонстрировать механизмы манипулирования, на которых зиждется насильственная власть, поступающая с каждым, будь то обыкновенный смертный, репрессированный Сталиным, или сам Иисус Христос, как с разменной монетой, как с пешкой в большой игре. Причем изображение этих механизмов убедительно свидетельствует, что с незапамятных, мифологических времен и по сегодняшний день техника насилия в мире, техника осуждения на смерть невинных по большому счету не изменилась, разве что более изощренными становились сами методы уничтожения людей, как прежде, так и теперь согласующиеся с печально известным «Нет человека – нет проблемы».

Иное дело, что белорусскому писателю для соотнесения мифа и реальности, прошлого и настоящего симпатические чернила уже не требовались; формы и методы деятельности силовых органов в период культа личности он излагает языком профессиональным, сопрягая их, однако, в продолжение традиции М. Булгакова с сюрреалистской условностью и невероятной мистикой, с гофмановской фантазмагоричностью, синтезируя трагическое и комическое, повседневное и inferнальное, монтируя библейские истории с картинами из жизни XX века, экскурсии в мифологическое прошлое – с комментариями к статьям уголовного кодекса, заключениями судебно-медицинской экспертизы, отчетами, справками, протоколами допросов, насыщая произведение многочисленными историческими и литературными аллюзиями.

Итак, при всем различии художественных интерпретаций образа Пилата, принадлежащих русскому, австрийскому и белорусскому писателям, важно главное: все три автора экстраполировали новозаветную историю на современную им действительность, но если М. Булгаков и в особенности А. Лернет-Холениа сделали это по преимуществу суггестивно, то В. Иванов-Смоленский – с большей степенью очевидности. Во всех трех случаях мы имеем дело с книгами одновременно мифологизирующими, свидетельствующими и предостерегающими. Это же можно сказать и о функционально-смысловом предназначении интерпретируемого в них образа Пилата.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков, М. Мастер и Маргарита. Роман / М. Булгаков. – М., 1988.
2. Булгаковы, М. и Е. Дневник Мастера и Маргариты / М. и Е. Булгаковы. – М., 2001.
3. Гуревич, Р.В. Лео Перуц / Р.В. Гуревич // История австрийской литературы: в 2 т. – Т. 1: Конец XIX – середина XX века / отв. ред. В.Д. Седельник. – М., 2009.
4. Другие берега: Дни Турбиных. Альманах. – 2007. – № 22.
5. Иванов-Смоленский, В. Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер / В. Иванов-Смоленский. – Минск, 2007.
6. Лернет-Холениа, А. Пилат. Роман / А. Лернет-Холениа; пер. В. Летучего. – М.; Харьков, 2001.
7. О. Иоанн Шаховской. Метафизический реализм: Предисловие к первому русскому изданию романа «Мастер и Маргарита» в Париже, 1967 // Другие берега: Дни Турбиных. Альманах. – 2007. – № 22.
8. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М., 1997.

«СПАДЧЫНА ЁСЦЬ ПЕРААДОЛЕНЕМ НЯБЫТУ» ТВОРЧАСЦЬ ЯНКІ КУПАЛЫ І ЯКУБА КОЛАСА Ў МАСТАЦКАЙ РЭЦЭПЦЫІ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

Абагульняючы праблему замацаванасці традыцый Янкі Купалы ў айчынным прыгожым пісьменстве, Янка Сіпакоў неяк зазначыў: «У творчасці Янкі Купалы, нібы ў адборным зерні, спадзяваным на сяўбу, ужо закладзена прадбачліва ўся наша родная беларуская літаратура» [7, с. 361]. Тое ж самае свярджаюць пісьменнікі і вучоныя пра ролю Якуба Коласа ў літаратурным працэсе XX – пачатку XXI стаго-

дзя – цытат такога кшталту можна прывесці безліч. Што паказальна, да спадчыны Янкі Купалы і Якуба Коласа звяртаюцца не толькі прыхільнікі ўсталяваных тыпаў мастацкага мыслення, але і самыя дзёрзкія рэфарматары літаратуры: адны – па прынцыпе прыцягнення, іншыя – па прынцыпе адштурхоўвання. Нябедная наша літаратура і на такіх пісьменнікаў, якія гранічна ўважліва ставяцца да нацыянальных традыцый і адначасова ўпарта шукаюць шляхі абнаўлення і ўзбагачэння беларускага мастацкага слова. Да апошніх, бясспрэчна, адносіцца і Алесь Разанаў.

Тэма спадчыны – адна з магістральных у творчасці А. Разанава. «Роднае ідзе сваімі каранямі ў даўніну, у род, у спрадвечнае, яно з цягам часу не старэе, але спрадвечнее» [5, с. 10]. Без спадчыны, даводзіць паэт, народ – сірата, ён асуджаны на духоўнае жабрацтва, пазбаўлены радовішча, не ўгрунтаваны ў рэчаіснасць, ён губляе сваю самабытнасць і сваё апірышча, абкрадаючы пры гэтым не толькі сябе, але і свет, рабуючы і сучаснасць, і будучыню, за што мусіць несці гістарычную адказнасць. Без спадчыны, без яе зберагання народ страчвае падставы на сваю прысутнасць у анталагічным працягу, бо працягу не можа быць без пачатку, без традыцыі, як не можа быць без яе чагосьці істотна новага або ўдасканаленага: апошняя пазнаецца, выяўляецца толькі ў супастаўленні са «здзейсненым і няздзейсненым» – са спадчынай. «Спадчына ёсць пераадоленнем нябыту» [5, с. 99].

Сам А. Разанаў па-рознаму вяртае, перафразаванымі яго словы, бацькаўшчыне – спадчыну, спадчыне – бацькаўшчыну, ахоўваючы «наша спрадвечнае права заставацца спадкаемцам свету» [5, с. 89]. Ён асэнсоўвае філасофска-эстэтычныя здабыткі далёкіх і блізкіх папярэднікаў, увасабляе ў сваёй паэзіі вобразы герояў нацыянальнай гісторыі і дзеячаў нацыянальнай культуры, дбайна ўзнаўляе-ажыўляе творы старажытных беларускіх мысляроў і пісьменнікаў – Кірылы Тураўскага, Францыска Скарыны, Васіля Цяпінскага, Іпація Пацея, Язэпа Руцкага, Кірылы Транквіліёна-Стаўравецкага, Мялеція Смятрыцкага, Льва Сапегі.

Цягам усяго творчага шляху Алеся Разанава яго надзейнымі спадарожнікамі і дарадцамі былі і застаюцца класікі айчыннага прыгожага пісьменства Янка Купала і Якуб Колас. Часта менавіта поруч адно з адным паэт называе іх імёны ў сваіх творах рознай жанравай прыналежнасці. У апублікаваных роўна трыццаць гадоў таму «Нататках на дубовых лістах» (1982) ён згадвае вядомае азначэнне, якое ў свой час даў Максім Багдановіч музе Тараса Шаўчэнкі і ўкраінскай народнай паэзіі: «...двайною зоркаю ззяюць яны ў свеце мастацтваў і хараства» [3, с. 230]. «Тое самае, – піша А. Разанаў, – з не меншай падставай, выпадае сказаць пра Якуба Коласа і Янку Купалу. Двое яны як адна з’ява, яны парныя, яны аднаго прызвання і “прызыву”, яны – узаема: дапаўняюцца і адрозніваюцца, высвечваюцца і тлумачацца» [5, с. 4]. «Нататкі на дубовых лістах» і ёсць гэтакім тлумачэннем творчай сутнасці абодвух беларускіх геніяў – па прынцыпе «ўзаема».

Адметнасць Коласа, паводле А. Разанава, – гэта своеасаблівая «земнасць», адданасць роднаму асяродку; яго ён памятае «спрадвечнай, унутранай, арганічнай», нават «цялеснай памяццю, якая не дазваляе яму ні прыстаць, ні заблытацца ў іншароднасці». «У Коласу цяжкасць: ягоная ўдзельная вага – вага глебы і глыбы». Яго стыхія – «не надзем’е (вышыня) і не падзем’е (глыбіня), а сфера, ураўнаважаная імі, – зямля». Тут, на зямлі, сярод звыклых для яе насельніка рэчаў, без якіх ён не ўяўляе свайго існавання, Колас знаходзіць натхненне, тут дзеіцца душэўна-духоўная праца творцы; калі ж і лунаюць яго думкі да неба, то і там ён «шукае рэчыўнасць, якая б мела дачыненне да зямлі» [5, с. 3], шукае свайго роду пасрэднага паміж небам і зямлёю, якія б далі яму магчымасць апынуцца ў роднай стыхіі, вярнуцца на зямлю, дакрануцца да яе – зорным святлом, хмарнай прахалодай, птушынымі крыламі, – у «незаземным» небе яго насцігае знямога.

Пры гэтым А. Разанаў спецыяльна падкрэслівае, што Колас «не прыземлены, як часам даводзіцца чуць, а заземлены (!): прыхінаючыся бліжэй да зямлі, ён – тым самым – прыхінаецца бліжэй і да неба»; яго «небам», яго клопатам, стымулам да ўзыходжання, узнясення да высока-паэтычнага якраз і была зямля. «Вертыкаль, – зазначае А. Разанаў, – ператвараецца ў гарызанталь, гарызанталь у кропку, але ў гэтай кропцы шматмернасць» [5, с. 3].

Адпаведнае нават натхненне ў Коласа: яно па сваёй прыродзе – «засяроджанае і ўраўнаважанае», бо «не-гучнасць, не-актыўнасць, не-яркасць» напісанага Коласам тоіць у сабе «моц матэрыі». Невыпадкова і ўлюбёнае дрэва Коласа – дуб: «ён найтрывалейшы, найдужэйшы, найдаўжэйшы векам...» А. Разанаў і сам піша – звернем увагу – на «дубовых лістах», і «Нататкі» свае завяршае радкамі менавіта з Коласавых «Казак жыцця»:

«І ўбачыла Дрэва, што сябры пакінулі яго. І яшчэ мацней зажурылася.
– Што рабіць?
– Пусціць глыбей карэнні ў зямлю...» [5, с. 6], –

дадаючы, што гэта Коласаў «наказ-выснова» не толькі Дрэву, але і сабе самому, іначай кажучы – уласнае творчае крэда майстра.

Пісьмо Якуба Коласа «Нататак на дубовых лістах» аўтар вызначае як «тапаграфічнае»; не толькі па вобразнай сістэме, лічыць ён, але нават «па складу ягоных пачуццяў і думак можна вывучаць беларускі ландшафт, беларускі побыт, беларускую прыроду», з якімі Колас «спалучаны – зрошчаны – у адно цэлае» [5, с. 3], з якімі ён «тоесны», але з якіх, адначасна, вылучаны, ад якіх адасоблены – не толькі як кожны чалавек, але і як творца, як мастак, што той жа прыродай надзелены дакладнасцю і аб'ектыўнасцю поглядаў.

Стыхія ж Купалы, паводле А. Разанава, – неба, ён «парываецца ад зямлі, бо адчувае сябе паланёным земнасцю» [5, с. 3], і калі эмблематычнай самавыявай («самахарактарыстыкай», па слову А. Разанава) Коласа з'яўляецца – паводле назвы аднаго з самых значных яго твораў – «новая зямля», то самавыявай, «самахарактарыстыкай» Купалы, па сутнасці, ёсць «новае неба».

Асаблівасці таго і іншага пісьменнікаў А. Разанаў спрабуе раскрыць на прыкладзе аднаго вобраза – хмары. Купала хмары (як і многія іншыя з'явы прыроды) нязменна сімвалізуе; вельмі часта (скажам тут ад сябе) ён дзейнічае як мастакі-экспрэсіяністы, якія – у асобах нямецкіх, аўстрыйскіх творцаў – у пачатку ХХ стагоддзя з вялікім энтузіязмам успрынялі дэклараваную Фрыдрыхам Тэадорам Фішэрам, Тэадорам Ліпсам, Вільгельмам Ворынгерам канцэпцыю *Einfühlung* (само паняцце было ўпершыню выкарыстана раней, у 1873 г.). Згодна з гэтай канцэпцыяй, аб'ект мастацкага адлюстравання заўсёды павінен быць плёнам, вынікам, сфарміраваным не рэчаіснасцю, а самім мастаком, які як бы надае, як бы вяртае свае, выкліканыя пэўнымі рэчамі або з'явамі суб'ектыўныя адчуванні гэтым жа рэчам і з'явам [гл.: 8, с. 142]. Янка Купала, паводле А. Разанава, якраз таксама «ўспрымае з'явы прыроды вельмі асабова, праз свой стан, праз сваё светаўспрыманне; напрыклад, хмары для яго заўсёды нясуць бяду і нягоды». Для Коласа ж хмары – з'ява цалкам канкрэтная, яны таксама могуць быць рознымі, але ў залежнасці не ад настрою або душэўнага стану паэта-назіральніка, а ад пары года, ад таго, «наколькі яны патрэбны зямлі, ураджаю, яму – *коласу*» (тут і далей вылучана аўтарам. – *Е. А.*) [5, с. 4].

А. Разанаў адзначае, што ўсю творчасць Якуба Коласа скрозь прасякае вобраз дарогі. Кожны абазначаны ў паэзіі самога аўтара «Нататак» добра ведае, якое месца ў ёй займае гэты вобраз-матыў, дакладней кажучы – канцэпт, бо менавіта як канцэпт (прынамсі, у творчасці А. Разанава) ён, разам з іншымі складнікамі мастацкай сістэмы, можа быць спасцігнуты найбольш глыбока і шматгранна, ва ўсёй разнастайнасці сэнсаў і ва ўзаемасувязях з іншымі, сумежнымі канцэптамі [гл.: 4]. Нядзіўна, што вобраз дарогі ў Коласа прыцягнуў адмысловую ўвагу паэта – нашага сучасніка. Дарога, піша А. Разанаў, – «як перасяленне: вымушанае. Па ёй адыходзяць азіраючыся, шкадуючы тое, што застаецца (зрэшты, родны кут і ёсць якраз тое, што застаецца); адыходзяць нагамі, душой вяртаючыся. Адыход часавы, вяртанне вечнае. Менавіта дзякуючы вяртанню “старая” зямля пераўтвараецца ў “новую”» [5, с. 5]. У такой трактоўцы Коласавай дарогі нямала сугучнага самому А. Разанаву, і ўсё ж у яе бачанні ён бліжэй да Купалы. Аўтар «Нататак» не прапаноўвае сваёй інтэрпрэтацыі купалаўскага вобраза-матыву дарогі, аднак варта ўважліва паставіцца да яго ўласнай паэзіі, інтэрв'ю, эсэ, каб зразумець, што гэты вобраз у А. Разанава зместам, філасофіяй, паэтыкай у большай ступені судакранаецца іменна з купалаўскім яго варыянтам. І вытокі вобраз дарогі / шляху ў Янку Купалы і Алеся Разанава мае адны і тыя ж: яны палягаюць у Бібліі, у хрысціянстве. Нам ужо даводзілася пісаць, што і творчае крэда А. Разанава («Я – той, хто шлях і хто па ім ідзе»), адмыслова сфармуляванае ім у адной з паэм («Першая паэма шляху»), і словы, прамоўленыя Купалам у вершы «На шляху» («Я – шлях, якому век няма спакою»), узыходзяць да Новага Запавету; успомнім: у адказ на распачныя словы Тамаша: «Госпадзе! Не ведаем, куды ідзеш; і як можама ведаць шлях?» – Ісус Хрыстос гаворыць: «Я – і шлях, і праўда, і жыццё...» (Яна Свят. Дабр. 14:5–6) [2].

Па прычыне «ўзаема» А. Разанаў вылучае найбольш паказальныя эстэтыка-філасофскія якасці твораў Купалы і Коласа: «Рух Купалы ад тутэйшасці, Коласа – да тутэйшасці, для Купалы айчына т а м, для Коласа – т у т, Купала жывіцца энергіяй сонца, Колас – энергіяй зямлі, у зліцці з зямлёю Колас прадчувае сваю неўміручасць, Купала – згубу, Колас – круг, Купала – вастрыё, выйсце з круга, Купала часавы, Колас прасторавы. У Купалавай паэзіі мужык пераадольваецца ў імя сябе наступнага, у імя сябе чалавека, у Коласа – у імя гэтага ж – адстойваецца: калі мужык найболей мужык, тады ён найболей і чалавек... Праблема і драма купалаўскага героя – што ён яшчэ той самы, коласаўскага – што ён ужо не той самы» [5, с. 4 – 5].

Абодвух класікаў А. Разанаў згадвае і ў дыялогу з Тамарай Чабан «Паэзія – у спасціжэнні паэзіі...» (1988), якраз спасылаючыся на «непрачытанасць» спадчыны, з той яе часткай уключна, пра якую «найбольш пісалася і гаварылася» [5, с. 20]; і ў эсэ «Жыта і васілёк. Слова пра Максіма Багдановіча» (1996), заўважаючы, што найперш дзякуючы гэтай трыядзе – Максіму Багдановічу, Янку Купалу і Якубу Коласу – «сама Беларусь як з'ява выявілася, акрэслілася і ўзышла» [5, с. 86].

Постаці Купалы і Коласа паўстаюць – зноў жа, па прычыне «ўзаема» – у зномах А. Разанава. «Два полюсы творчасці, – чытаем мы ў яго кнізе “Сума немагчымасцяў”, – натхненне і засяроджанне, выйсце па-за сябе і ўвайсце ў сябе, экстатычны і медытатыўны, ультрагукавы і інфрагукавы. Да першага полюса схіляліся Цётка і Купала, да другога – Багдановіч і Колас» [6, с. 31]. У адным з наступных зномаў

А. Разанаў разважае пра ўнікальнасць, непаўторнасць, функцыянальную спецыфіку мастацкага слова, прамоўленага кожным сапраўдным талентам: «Як па чалавечых руках, вобліку, паставе можна пазнаць, чым гэты чалавек займаецца, так адны і тыя ж словы ў залежнасці ад таго, у якім тэксце знаходзяцца, выконваюць розныя работы: аратыя, звездары, кавалі... Слова Багушэвіча і Багдановіча. Слова “Новай зямлі” і “Сну на кургане”» [6, с. 35].

Неаднойчы ў сваіх зномах звяртаецца Алесь Разанаў да канкрэтных твораў Янкі Купалы. «Купалаўскі прарок з аднайменнага верша, – піша ён, – вясцкуе і прапаведуе “я к ш а л ё н ы”». Прарокі не памятаюць. Яны гавораць не сваё, не ад сябе. Памяць – набытак асобы» [6, с. 33].

Асабліва ўзрушаны, экспрэсіўны і, адначасова, глыбокасэнсавы зном стварае А. Разанаў з нагоды Купалавай паэмы «На куццю»; у гэтым зноме выкладзена, па сутнасці, канцэптуальнае разуменне сапраўднага, ісціннага таленту. «Не ведаю больш ёмістага, больш пранікнёнага значэння, хто такі пясняр, паэт, творца, чым тое, якое выснаваў Янка Купала ў сваёй паэме “На куццю”:

А трэці быў і раб, і цар,
І слаб, і дуж ва ўсякім дзеле,
Як вечнасць, молад быў і стар;
Меў гуслі – на грудзях віселі.

У ім, у пясняры, супадаюць краі, пераўзыходзяцца падзелы: толькі раб – ён не мае ўлады, толькі цар – ён не мае глебы, толькі слаб – ён не можа выйсці са свайго стану, толькі дуж – ён не мае патрэбы выходзіць з яго, толькі молад – ён жыве ўпершыню, толькі стар – ён ужо пражыты...

А гуслі вісяць на грудзях пясняра, у самым цэнтры, на супадзенні краёў, і сам ён – выйсце ў іншы час і ў іншую долю» [6, с. 43].

Гэты зном А. Разанава ў пэўным сэнсе перагукваецца з яго ж эсэ «Скрыжаванне Францішка Багушэвіча» (1984, 1995), герой якога, заўважае А. Разанаў, не лічыў сябе мастаком, пісаў «як бы з нагоды», для свайго атачэння. «Але якраз у гэтым “не-мастацтве” знаходзіць і пазнае сябе тутэйшая рэчаіснасць. “Я не паэта”, – па гэтай жа прычыне скажа пазней пра сябе і Янка Купала. / Заўсёды актуальная праблема творчасці: каб быць *сваім* паэтам, трэба ў нейкай меры быць “непаэтам”» [5, с. 13]. Іначай кажучы, пісаць не паводле пралічаных устаноў і платформаў, а паводле ўласнага сэрца (у народзе кажучы: як Бог на душу пакладзе), імкнучыся напоўніцу выявіць глыбінныя сутнасці чалавека і свету. Можна і версіфікатарам быць адмысловым, і ў надзённыя тэмы патрапляць, але пры гэтым нічога не дадаць да паэзіі.

Гаворачы пра адзіна ўцалелы верш Паўлюка Багрыма («Зайграй, зайграй, хлопца малы, / І ў скрыпачку і цымбалы, / А я зайграю ў дуду...»), А. Разанаў сцвярджае, што менавіта з гэтага твора, у якім выявіўся «сам дух беларушчыны», «дзіўным чынам выйшлі і адгукнуліся яму Багушэвічава “Дудка беларуская” і “Смык беларускі”, Купалава “Жалейка”, Цётчына “Скрыпка беларуская”, Коласавы “Песні-жалыбы”...» Багрым бачыцца А. Разанаву папярэднікам тых беларускіх паэтаў, якіх вабіла і вабіць неспазнанае, чароўнае, міфалагічнае; у ліку гэтых паэтаў аўтар зномаў называе і «містычнага Купалу» [6, с. 90].

Нагодай для ўзнікнення аднаго са зномаў А. Разанава паслужыў радок з «Кутка жаданняў» Анатоля Вярцінскага: «знайсці б пакойчык кутні». «Кутняе» ў вытлумачэнні А. Разанава – гэта штосьці, мы б казалі, асноваўтваральнае, краевугольнае, што дзіўным, але і цалкам заканамерным чынам грунтуецца на родным і бліжкім і ў той жа час «уваходзіць у іншае вымярэнне». Увасабленнямі «кутняга» бачацца паэту і «Мой дом» Янкі Купалы, і «Мой родны кут» Якуба Коласа [6, с. 102].

У святле абранай намі тэмы асабліваю цікавасць уяўляе эсэ Алеся Разанава «Што я мужык, усе тут знаюць...», прысвечанае аналізу слаўтага верша Янкі Купалы «Мужык» і названае ці не самым вядомым – крылатым – першым радком гэтага верша. Напісана эсэ роўна дзесяццю гадамі пазней за «Нататкі на дубовых лістах», у 1992 г.; выдавочна, творчасць Купалы працягвала хваляваць А. Разанава, вымагала ад яго новых роздумаў і разважанняў. На прыкладзе гэтага верша аўтар эсэ імкнецца паказаць, што, паводле яго слоў, знаёмы ледзь не кожнаму з нас твор насамрэч можа быць вядомы не сваімі глыбіннымі сутнасцямі, а «паверхняй», «моўнай абалонкай», тымі самымі «хрэстаматычнымі стэрэатыпамі», якія не так дапамагалі, як заміналі «расчытаць» яго, убачыць яго сэнсавую шматузроўненасць.

А. Разанаў прыпадабняе «завучаны» тэкст да чалавечага цела, якое сам чалавек не ў стане ўбачыць «ва ўсёй выдавочнасці», пакуль не адасобіць яго ад сябе – «даручыць» люстэрку або фотаздымку. Каб спасціжэнне тэксту адбылося ва ўсёй сэнсавай паўнаце апошняга, неабходна своеасабліва дыстанцыя, закладзеная ў самім гэтым тэксце; іншымі словамі, нельга ўспрымаць твор ні як даастанку «свой», цалкам празрысты і зразумелы, ні як зусім чужы. Твор «творны» – і, значыць, адпачатку не можа не несці ў сабе штосьці знаёмае, адначасова ён пераўзыходзіць сябе, перарастае свае ўласныя межы, сам «творыць сэнс» – на тое ён і твор.

Жаданнем паразумецца з творам, высветліць яго прыхаваныя сутнасці і тлумачыць А. Разанаў свой «герменеўтычны» зварот да верша Янкі Купалы «Мужык». (Як вядома, на сёння гэта далёка не адзіны – паводле аўтарскага вызначэння – «герменеўтычныя нататкі» А. Разанава, або, іначай кажучы, «на-

таткі на палях»: як чытач-аналітык, як герменеўтык ён звяртаўся да творчасці Францішка Багушэвіча, Яна Чыквіна, Надзеі Артымовіч, слыннага нямецкага паэта мяжы XIX–XX стагоддзяў Штэфана Георге).

Варта нагадаць, што верш «Мужык» быў першай публікацыяй Янкі Купалы; заўвагі наконт гэтага пакінуў сам аўтар. Так, у «Каментарых» да першага тома 7-томнага збору твораў класіка цытуецца яго белавы аўтограф: «Верш гэты быў надрукаваны ў Мінскай расейскай газеце “Северо-Западный край”, 15/V–1905 г. у № 746. Гэта першы мой выступ у беларускай літаратуры» [3, с. 450]. У лісце да свайго біёграфа Л.М. Клейнбарта ад 11 студзеня 1929 г. Янка Купала пісаў: «Калі з’явіўся ў 1905 годзе ў друку мой першы верш “Мужык”, я ўжо свядома ведаў, што і як мне пісаць» [3, с. 450]. Наступны друкаваны твор паэта з’явіўся, як вядома, толькі ў 1907 г. (верш «Касцу»).

Галоўнае, што прыцягвае да сябе ўвагу ў прачытанні Купалавага твора А. Разанавым (як, зрэшты, і ўсіх іншых тэкстаў, што станавіліся аб’ектам яго вытлумачэння), – гэта імкненне прапусціць яго праз падвоеную прызму – і канкрэтна-рэальнага, абумоўленага часам і абставінамі ўзнікнення, і ўніверсальнага, надчасовага, сутнаскага, таго, што робіць тэкст сучасным для кожнага, хто спрабуе ўвайсці ў «модус існавання самога верша».

Пры гэтым, натуральна, у полі зроку паэта нязменна знаходзіцца галоўны, загаловачны вобраз верша – вобраз мужыка, які, з аднаго боку, сведчыць «ад сябе і пра сябе», з другога – гаворыць пра свет, бо «прыводзіць словы свету», словы «кожнага» з гэтага свету («кожны знае»). «Кожны» пра яго, мужыка, мае сваё, звыкла-будзённае меркаванне, мерае на свой аршын, сваёй меркай, якая даўно склалася, сталася мянушкай; апошня, аднак, не толькі і, бадай, не столькі пра мужыка дае ўяўленне, колькі пра сам гэты «свет».

«Імя, – заўважае А. Разанаў, – дыялог: яно спраўджваецца, калі на яго адзваюцца, калі прысутнічаюць абедзве “інстанцыі”: той, хто называе, і той, каго называюць, той, хто дае імя, і той, хто імя прымае...» [5, с. 28 – 29]. У дадзеным жа выпадку, працягвае аўтар нататак, «дыялог парушаны», а таму і імя абяртаецца мянушкай.

З якой прычыны, з чые віны парушаны «дыялог»? І хто насамрэч яго, гэты «маналагічны – парушаны – дыялог», вядзе? Адказ відавочны: гэта ён, мужык, шукае водгуку, прагне разумення, а не свет, здатны адно на смех і здэкі. Свет бесчалавечны, у ім – «чалавека няма»; распазнаць чалавека ў мужыку свет не здольны, бо самому яму не ўласцівы зрок, памяць, душа, бо ён, свет, – «перакулены». Але «перакулены» і мужык, які прымае непрымальнае – жорсткія «ўмовы свету» і, у выніку, праяўляецца як «чалавек частковы». Яго існаванне – «на мяжы»; з аднаго яе боку жывуць іншыя па прыродзе, але родныя па ўмовах існавання істоты, з якімі ён параўноўваецца («як той вол рабочы», «Як той у лесе чашчавік», «як сабака»), аднак яны, у адрозненне ад мужыка, саматоесныя. З другога боку гэтай «мяжы» – істоты, наадварот, родныя герою верша па прыродзе, але адрозныя па існаванні, – тыя, хто прысвоіў «слова і права слова», выштурхнуў мужыка «на ўскрай гаворкі і на ўскрай свету», ператварыў яго «ў аб’ект смеху, кпінаў, знявагі». Да яго і ставіцца варта адпаведным чынам – не прымаючы ўсур’ёз ні самога гэтага «блазана», ні яго гаворкі, якой ён, па ўласным прызнанні, не валодае («Не ходзіць гладка мой язык»). «Гаворка» ж ёсць той характарыстыкай, якая з «жывёльнага свету» вылучае, а да так званага «пісьменнага» свету – далучае. Не валодаючы словам належна, мужык пазнае сябе і не пазнае ў тым і ў іншым светах, прызнае іх і не прызнае, бо не супадае ні з тым, ні з другім.

Як і ў іншых сваіх герменеўтычных нататках, А. Разанаў аналізуе мастацкую з’яву па законах сілагістыкі, выкарыстоўваючы і адпаведныя паняцці – тэзы і антытэзы, сіметры і асіметры, «мінусавага сінтэзу» і «плюсавага сінтэзу». Тэзу і антытэзу, унутраную нязгоду розных пачаткаў ён бачыць у самім купалаўскім мужыку, які дзеля здабывання саматоеснасці, цэласнасці ўласнай асобы і ўласнага паднебнага становішча мусіць нейкім чынам зняць свой канфлікт з процілеглымі адно аднаму светамі. А. Разанаў канстатуе прысутнасць у самім вершы двух выйсцяў, якія б маглі вырашыць праблему пакутлівай унутранай супярэчнасці героя. Адно палягае ў канчатковым падзенні, дэградацыі да ўзроўню «вала рабочага», сабакі ці ляснога чашчавіка («мінусавы сінтэз»), другое патрабуе інтэграцыі ў «пісьменны», панскі свет («плюсавы сінтэз»). Але ў абодвух выпадках мужыка чакае адна і тая ж відавочная доля – згуба, таму падобны механізм скасавання праблемы не можа яго задаволіць. Тым больш што купалаўскі герой ужо прадчувае трэцяе выйсце і патэнцыяльную мажлівасць яго рэалізацыі: «Гэтае выйсце ў чалавеку, выйсце – у чалавека» [5, с. 31].

Ні ў свеце бязмоўных жывёлін, ні ў свеце, у якім ладзяць адно з адным паны, падпанкі і паслугачы, «чалавека няма». Ён, чалавек, «у глыбіннай існасці самога мужыка, і той крык, што гатовы вырвацца з мужыцкіх грудзей, – скрытае сведчанне аб чалавеку, аб яго нараджэнні» [5, с. 31], – робіць выснову А. Разанаў, далей лагічна супакладаючы яе з сэнсам іншага вядомага купалаўскага верша – «А хто там ідзе?» У ім «беларускі народ, падаючыся ў свет, не проста перамяшчаецца ў знадворнай прасторы, а нараджаецца знутры самога сябе, знутры “агромністай такой грамады”» [5, с. 32].

Пакуль жа Купалаў мужык застаецца «паміж» – паміж двума небяспечнымі для яго светамі, паміж двума ўзорамі існавання, адзін з якіх узаконены прыродай, другі – грамадствам, і ні ў адным з іх мужыку

«няма месца». Герой Купалы – «прыродна-грамадскі, ён – мяжа... Але мяжа – гэта і сінтэз, адзінае месца, дзе здзяйсняецца сэнс існавання і дзе захоўваецца магчымасць свядомасці» [5, с. 32], дзе ёсць надзея на спалуку побыту з быццём, на іх «узаемапаразументне», «узаемасупадзенне» ў жаданым і велічным плёне – у чалавеку.

Асаблівую ўвагу паэт-даследчык звяртае на рэфрэн – на гэты паўтор, гэты зневажальна-крыўдны прысуд: «Бо я мужык, дурны мужык». Два словы – «дурны мужык» – тут настолькі збліжаны, што ўспрымаюцца амаль як сінонімы, выдаюць у сваім спалучэнні на таўталогію і выклікаюць адчуванне безвыходнасці, замкнёнасці «пісьменнага» свету для мужыка.

Але, звяртае нашу ўвагу А. Разанаў, сваім мастакоўскім намаганнем Купала нібы прыадчыняе заслоны, нібы падказвае свайму герою ў ім жа самім патэнцыяльна існуючы шлях з безвыходнасці, спосаб з-сябе-здабывання «таго, што мучыцца і вымаўляецца» і што ёсць новай і надзвычайнай якасцю – «крыкам». Крык – гэта выклік, боль і бунт адначасна. Наяўны свет такога яшчэ не чуў і «водгуку» на яго не мае, затое «мае на яго і водгук і сябе новая рэчаіснасць, у якой мужык – ч а л а в е к» [5, с. 34].

Апрача таго, верш Купалы дае паэту-герменеўтыку нагоду паглыбіцца ў феномен «тутэйшасці». У творы насамрэч, як мы памятаем, паслядоўна акцэнтуюцца паняцце «тут»: «Што я мужык, усе тут знаюць...», «Але хоць колькі жыць тут буду, / Як будзе век мой тут вялік...» Тутэйшасць у Купалы, паводле А. Разанава, – гэта «своеасаблівы кантынуум, у якім геаграфічнае не ведае, дзе яно, нацыянальнае – што яно, дэмаграфічнае – колькі яно», у якім «унутраныя меркі і гаранты... не суаднесены з вонкавымі» і ў якім, у адрозненне ад астатняга свету, прынцыпова актуальным з’яўляецца не аксіялагічнае пытанне «быць кімсьці (ці чымсьці)», а пытанне анталогічнае, «гамлетаўскае», – «быць ці не быць». Быць – значыць, займаць «наступнасць», здабыць «новы сэнс» жыцця, «новую перспектыву», узняцца да чалавека. І паколькі гэтая велічыня – чалавек – належыць будучыні і яшчэ весціцца толькі адным «крыкам» («Я буду жыць, бо я мужык!»), яна ў Купалавым творы «застаецца па-за азначэннем»: «Які ён, што ён, дзе – ён выходзіць за межы верша і за межы свету» [5, с. 35].

Эсэ А. Разанава адметнае яшчэ і тым, што яно нязмушана ўводзіць верш «Мужык» у кантэксты – уласна Купалавай творчасці, усёй беларускай паэзіі і, нарэшце, у агульнакультурны кантэкст чалавецтва. Даследніцкая рэфлексія неаднойчы фіксуе сэнсавыя сувязі тэксту Купалы з яго ж вершам «А хто там ідзе?»; разасобленасць героя, яго несаматоеснасць і нятоеснасць свету, адрознасць ад «кожнага» з тых «усіх», што «смяюцца, пагарджаюць», а з іншага боку – імкненне «сваёю постаццю і сваёю істотаю ўвайсці» ў свет, «знайсціся для існавання» ў ім выклікаюць у аўтара нататак аналогію з яшчэ адным Купалавым вершам – «Палац». У ім «жывая сялянская душа пярэчыць вавам палаца: “Штось да яго парывае і страшна”» [5, с. 33].

Думка паэта-герменеўтыка сягае і да «жалейкі», і да «дудкі»: «Мужык – голас самога быцця. Яно знайшло ў мужыку *адтуліну* (“дудку”, “жалейку”) – каб выявіцца *адтуль*, каб загучаць, каб здзейсніцца і стаць сэнсоўным» [5, с. 36], – тым самым надаючы вобразу мужыка знакавую філасофска-эстэтычную сутнасць, якою надзелены Купалаў жа вобраз жалейкі і вобраз «дудкі беларускай» Францішка Багушэвіча. Постаць купалаўскага мужыка апынецца ў А. Разанава ў адным шэрагу з вобразамі, створанымі Коласам, Цёткай, бо менавіта мужык стаўся «не толькі першым героем новай беларускай літаратуры і не толькі першым яе паэтам, але і першым яе сэнсатворцам і вытлумачальнікам сэнсу – герменеўтыкам» [5, с. 36]. Дарэчы, свядома ці не, думаецца – цалкам свядома (хаця б з улікам вызначэння аўтарам свайго эсэ як «герменеўтычных нататак», а галоўнае – па факце творчасці) А. Разанаў тут гаворыць і пра сябе – ён не толькі нагадвае пра ўласныя карані-вытокі, але і недвухсэнсаво дае зразумець, што з’яўляецца прадаўжальнікам традыцый Янкі Купалы, традыцый беларускай літаратурнай класікі.

Інтэртэкстуальным чынам прысутнічае ў нататках А. Разанава народная казка: мужык параўноўваецца з казачным Іванкам-дурнем, якога выбірае жыццё, каб «паставіць... на самае адказнае месца і даць яму самую дзівосную магчымасць», недаступную яго братам-разумнікам з іх «самнымі паводзінамі» [5, с. 34].

Што да кантэксту еўрапейскага і агульначалавечага, то яго ўдзел у стварэнні парадыгматычнай прасторы эсэ пазначаны, у прыватнасці, праз ужо згаданую алюзію на шэкспіраўскага Гамлета з яго шырокавядомым «Быць ці не быць – вось у чым пытанне». Семантычна надзвычай істотная і паралель паміж Купалавым мужыком («яшчэ дарэшты не ўвасобленым, дарэшты не народжаным») і новазапаветным Іванам Хрысціцелем (Папярэднікам); кожны з іх – «сведчанне таго, што адбываецца, і вестка аб тым, што мае настаць» [5, с. 33].

Варта заўважыць: А. Разанаў мае рацыю і ў тым, што Купалаў верш, нягледзячы на больш чым стогадовую гісторыю яго асэнсавання і вывучэння, яшчэ неаднойчы прыцягне да сябе ўвагу даследчыкаў. На наш погляд, заслугоўваюць больш пільнага да сябе стаўлення даследчыкаў іронія і самаіронія загаловачнага персанажа, прызначэнне і месца той і іншай у экспрэсіўнай структуры твора, суаднеснасць у вершы героя і аўтара, перазовы двух выпадкаў выкарыстання ў розных значэннях лексемы «крык». А. Разанаў, відавочна, апелюе да другога яе ўжывання; у першым жа выпадку слова «крык» ёсць

сінонімам лаянкі («Бо зношу лаянку і крык...»); адмысловая таўталогія ў гэтым радку (крык успрымаецца як сінонім лаянкі) спрыяе ўзмацненню і выяўленню эмацыянальна-псіхалагічнага напружання, якое перажывае герой твора. Але ж ці выпадковае гэта двойное выкарыстанне Купалам аднаго слова ў розных зместавых сітуацыях, ці не ўзнікаюць паміж гэтымі рознымі «крыкамі» своеасаблівыя сэнсавыя перазовы-адштурхоўванні? І як разумець выраз «адзін (тут і далей вылучана намі. – *Е. Л.*) крык» у апошняй страфе верша («І кожны, хто мяне спытае, / Пачуе толькі адзін крык: / Што хоць мной кожны пагарджае, / Я буду жыць – бо я мужык!»)? Пачуе «адзін крык» – значыць, адзін з двух згаданых у вершы «крыкаў»? Не чыносьці зневажальную лаянку ў бок мужыка, а мужыкова гнеўнае сцвярджэнне свайго права на жыццё, якім бы яно ні было? Ці сцвярджэнне права менавіта на жыццё, а не на выжыванне-існаванне? Або ў выразе «адзін крык» неабходна рабіць націск на другі яго складнік – на слова «**крык**»? Кожны пачуе толькі мужыкоў крык, суцэльны крык, які заглушыць сабою ўсё астатняе?

Нялішне падкрэсліць: уласная творчасць А. Разанава мае шмат кропак судакранання з літаратурнай спадчынай Янкі Купалы, – бадай, больш, чым з чыёй-небудзь іншай. У іх многа агульных тэм: паэта і паэзіі, духоўнай спадчыны і гістарычнай памяці, роднай мовы і мастацкага слова, радзімы і волі, нацыянальнага самавызначэння і адраджэння, асабістага выбару і іншыя. Тыпалогія мастацкай свядомасці Янкі Купалы і Алеся Разанава заслугоўвае, бяспрэчна, спецыяльнага грунтоўнага даследавання, прычым падставы для яго палягаюць не толькі ў праблемна-тэматычнай супольнасці іх твораў, але і ў пэўнай блізкасці іх паэтык.

У кожным разе выразна бачна, што герменеўтычныя нататкі і зномы Алеся Разанава не толькі прапіваюць святло на канцэптуальныя складнікі Купалавых твораў, але і істотна дапаўняюць чытацкае ўяўленне пра паэта – нашага сучасніка. Падобныя «думанні» (па слову А. Разанава) важныя яшчэ і таму, што пераканаўча даводзяць: тое, што было напісана Янкам Купалам на самым заранку яго ўласнага мастакоўскага лёсу-шляху і на самым заранку новай беларускай літаратуры, тое, што мела сваім героем мужыка і сваёй тэмай – быццё мужыка, не было адно «мужычай», адно «сялянскай», нават адно беларускай паэзіі; ставячы перадусім пытанні беларускага нацыянальнага адраджэння, гэтая паэзія ў той жа час спеліла пытанні агульналюдскія, універсальныя, сягала ў вялікую прастору сусветнага мастацтва слова.

ЛІТАРАТУРА

1. Багдановіч, М. Краса і сіла / М. Багдановіч // Поўны збор твораў: у 3 т. – Т. 2. – Мінск, 1993.
2. Біблія: Кнігі Сьвятога Пісанья Старога і Новага Запавету кананічныя ў беларускім перакладзе / пер. В. Сёмухі. – Duncanville, USA, 2002.
3. Купала, Я. Збор твораў: у 7 т. / Я. Купала. – Т. 1: Вершы. Пераклады: 1904–1907. – Мінск, 1972.
4. Лявонава, Е. «У вышыню сусвету, у глыбіню сутнасці...»: Канцэптуальнае адлюстраванне чалавека і свету ў творчасці Алеся Разанава / Е. Лявонава // Вандроўкі вакол самотнага сонца: Беларуская літаратура пачатку XXI стагоддзя ў літаратуразнаўчых аглядах і эскізах. Зборнік артыкулаў. – Мінск, 2011.
5. Разанаў, А. 3 апокрыфа ў канон: Гутаркі, выступленні, нататкі / А. Разанаў. – Мінск, 2010.
6. Разанаў, А. Сума немагчымасцяў: Зномы / А. Разанаў. – Мінск, 2009.
7. Сіпакоў, Я. Выбраныя творы: у 2 т. / Я. Сіпакоў. – Т. 2. – Мінск, 1997.
8. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 735 с.

3.1. Траццяк (Полацк, ПДУ)

АДЛЮСТРАВАННЕ ПЕРШАЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ ВАЧЫМА «Я»-АПАВЯДАЛЬНІКАЎ У ТВОРАХ ВЯЛІКАЙ АПАВЯДАЛЬНАЙ ФОРМЫ Э. ХЕМІНГУЭЯ І М. ГАРЭЦКАГА

«Ваенныя» раманы Э. Хемінгуэя (Ernest Miller Hemingway, 1899–1961) і М. Гарэцкага (1893–1938) як аб'ект даследавання вылучаны невыпадкова. Асноўным крытэрыем адбору паслужыла не толькі прыналежнасць мастакоў слова да аднаго пакалення, прысутнасць значнай колькасці тыпалагічных сыходжанняў у творах празаікаў пра Першую сусветную вайну, але і наяўнасць некаторых рыс, што сведчаць пра падабенства стратэгічнай мэты развіцця літаратурнага працэсу ЗША і Беларусі ў першай трэці XX стагоддзя. Яна асацыявалася з набыццём самабытных рыс і пацверджаннем вартасці на фоне англійскай, рускай, польскай і ўкраінскай літаратур. Тэматыка, прынесеная вайной, вылучалася навізнай і неардынарнасцю, а гэта спрыяла стварэнню ў нацыянальным прыгожым пісьменстве аповесцей, апавяданняў і раманаў, што адрозніваліся ад кніг папярэднікаў і сучаснікаў перш за ўсё з Еўропы.

Адной са значных рыс, што характарызуе творы вялікай апавядальнай формы Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага, з'яўляецца раскрыццё падзей Першай сусветнай вайны праз назіранні «я»-апавядальніка. Падобная арганізацыя мастацкага тэксту сведчыць пра імкненне пісьменнікаў занатаваць «суб'ектыўны»

погляд удзельніка вайны на падзеі на фронце і ў тыле. Можна пагадзіцца з меркаваннем А. Іванова, які лічыў, што «значнасць ваеннай прозы знаходзіцца менавіта ў тым, што яна ўяўляе сабой спробу перадаць *адчуванне* непасрэднага ўдзельніка бою, а не толькі карціну бітвы “аднекуль з боку”» [1, с. 18]. Таму празаікі пазбягаюць стварэння панарамных карцін адыходу баявых адзінак, не выкарыстоўваюць падрабязных характарыстык бытавога становішча на лініі фронту, адмаўляюцца ад абмалёўкі маштабных баявых аперацый. Прэрагатыва аддаецца прыватным поглядам персанажа-апавядальніка на новае і надзвычайнае: тое, што кідалася ў вочы не абагульненай масе людзей, а пэўнаму пратаганісту, светапогляд якога паступова змяняецца. Падобны падыход дапамагаў пісьменнікам пераацаніць папярэднія ўяўленні пра вайну, падаць яе рэчаіснасць у новым ракурсе.

М. Гарэцкі вызначае мірнае і ваеннае быццё пераважнай большасці сваіх «я»-апавядальнікаў катэгорыяй «інтэлігентнасць», што ўключае ў сябе адукаванасць, складаную душэўную арганізацыю і патрэбу ў самарэфлексіі. У пэўнай ступені дадзеныя параметры прысутнічаюць і ў характарыстыцы пратаганістаў Э. Хемінгуэя. У адрозненні ад беларускага празаіка, ён успрымае гэтыя рысы «я»-апавядальніка як дадзенае, тое, што не патрабуе напружання душэўных сіл персанажаў. Дзеючым асобам-амерыканцам не прыходзіцца адстойваць права на адукацыю, пакутваць ад барацьбы ў сабе «дзвюх душ». Ім не так складана знайсці салідарных спадкаемцаў, якія выказваюць недавер «амерыканскай мары». М. Гарэцкі вызначае быццё Лявона Задумы спрадвечнай адзінотай і мэтанакіраванай барацьбой за ідэалы нацыянальнага адраджэння, якое немагчыма без культуры навукі і адукацыі. «Я»-апавядальнік беларускага празаіка з болей заўважае, што часцей за ўсё набытыя веды становяцца прыступкай да доўгачакаванага сынам беларускага селяніна «панства». Паводле пісьменніка, толькі адзінкі здольныя да ахвяравальнага прысвячэння сябе слугаванню Бацькаўшчыне, а не рэалізацыі эгаістычных памкненняў.

Фрэдэрык Генры, Джэйк Барнс, Лявон Задума – персанажы-творцы. Феномен творчага ўспрымання свету дазваляе дзеючым асобам адчуць унікальнасць на фоне іншых, пацвярджае іх індывідуальнасць на татальнай вайне, а празаікам ён дазваляе сканцэнтравана на «аспектах пазасацыяльнага ў чалавеку, свядома засяроджанага толькі на сваім унутраным жыцці, уласных комплексах» [2, с. 63].

Пісьменнікі падкрэсліваюць неабходнасць пакут і адзіноты для самарэалізацыі творцаў (Фрэдэрык Генры стварае аповед пасля смерці блізкага чалавека¹). Спецыфікай часу тлумачыцца ўспрыманне творчасці як абсурду. Пасля знішчэння духоўных каштоўнасцей на сусветнай вайне яна не ўспрымаецца як сродак дасягнення бессмяротнасці, не дазваляе носьбіту адчуць абсалютную свабоду.

Творчая індывідуальнасць «я»-апавядальнікаў Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага вызначаецца шэрагам тыпалагічна блізкіх рыс. Напрыклад, пісьменнікі прымушаюць персанажаў правесці аналогіі паміж вынішчэннем чалавека на вайне і масавым забойствам жывёлы². Паказальна, што для характарыстыкі гэтага працэсу ў абодвух выпадках можна выкарыстаць лексічную адзінку «бойня» («stockyard»). Дзеючыя асобы заўважаюць ірацыянальны характар забойства ў сучасным ім свеце і падкрэсліваюць, што чалавек, які набыў вартасць матэрыялу вайны, проста сыходзіць у зямлю.

Марнасць ваеннай рэальнасці ўзмацняецца праз вобраз ненароджанай маладой істоты, што ўзнікае ў рамане «Бывай, зброя!» і аповесці «Ціхая плынь». Параўнальна-тыпалагічнае даследаванне эпизодаў з мёртванароджаным сынам Фрэдэрыка Генры і забітымі да з’яўлення на свет ягнятамі³ паказвае: празаікі заўважаюць, як вайна знішчае і сучаснасць, і будучыню, бо апасродкавана забірае жыцці будучых пакаленняў.

Маладая істота, што гіне на вайне (ці з яе прычыны), пачынае ўспрымацца як алюзія на біблейскага агнца-ахвяру. Калі ў Э. Хемінгуэя мёртванароджаны сын Фрэдэрыка Генры – агнец, якога прынеслі ў ахвяру да нараджэння, то ў М. Гарэцкага – салдаты прыпадабняюцца звычайным авечкам. Іх забойства на вайне мала падобна да рытуалу. Беларускі празаік праводзіць паралель з банальнымі, будзённымі дзеяннямі бацькоў Хомкі і знішчэннем навабранцаў. Яднае назіранні Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага ўсведамленне таго, што агнец – гэта не ахвяра, што выкупіць грахі. Ён становіцца адным з іх, абцяжарвае сумленне чалавецтва.

Асаблівае абурэнне празаікі і іх «я»-апавядальнікі адчуваюць, калі пастаўленую на канвеер бойню спрабуюць схавать за «словамі “святы”, “славыты”, “ахвяра” і “дарэмна”»⁴ [5 с. 169] (у выпадку з Э. Хе-

¹ У лісце да Ф.С. Фіцджеральда Э. Хемінгуэй зазначае: «Забудзься на ўласную трагедыю. Нас з самага пачатку ашукалі. Табе асабліва патрэбна адчуць д’ябальскі боль, каб пачаць пісаць сур’ёзна» (Forget your personal tragedy. We are all bitched from the start and especially you have to be hurt like hell before you can write seriously) [3, с. 304].

² Наогул свет птушак і жывёл на вайне цікавіць М. Гарэцкага. Курапатка на полі бою, стары сабака, перадсмяротныя інтымныя пакуты якога парушае чалавек, асацыююцца з бездапаможнасцю і прыгнечанасцю чалавечай асобы на вайне. Існуюць і жывыя істоты, якія «карыстаюцца» экстрэмальнай жыццёвай сітуацыяй. Гэта і паразіты ў акопе, і сабакі, што «дні тры цягалі ... здыхліціну па гародах, гаркаталі кожную ноч на вуліцы і па загуменні» [4, с. 309]. У гэтых вобразах праяўляецца ідэя пра староннасць сусвету ў дачыненні да чалавечай асобы.

³ з’яўляюцца метафарычным увасабленнем маладых навабранцаў, якія трапілі на бойню

⁴ words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain

мінгуэем), выразам «удостоиться пострадать за веру, царя и отечество» [6, с. 38], ці разважаннімі пра «Бога, любоў, павіннасць, праўду, ідэал» [7 с. 528] (калі разглядаць творы М. Гарэцкага). Паводле пісьменнікаў, на бойні не застаецца месца ні для ахвяравальнасці і гераізму, ні для сантыментаў і прыгожых выказванняў, там кіруюць разлік і адсутнасць эмоцый. Кожны з персанажаў, хто не разумее гэтага, ці спрабуе адагнаць такую думку, займаецца самападнаманам. Дайсці да гэтай высновы, усвядоміць і сфармуляваць яе, каб пазней выказаць на людзях, патрабуе мужнасці і вытрымкі, якія ўспрымаюцца за каштоўнасць на полі бою.

Падагульняючы вышэйсказанае, Э. Хемінгуэй і М. Гарэцкі хаця і звяртаюцца да вобраза «механічнага чалавека ў камплекце з запчасткамі» [8, с. 168], сутнасць існавання якога была раскрыта у 1912 г. у маніфесте Ф.Т. Марынеці, такая перспектыва развіцця чалавецтва выклікае ў іх непадробны жах. Адсюль і ўзнікае жаданне канцэнтраваць творы на персанажах з тонкай духоўнай арганізацыяй, якія, з аднаго боку, больш за іншых пакутуюць на вайне, а, з другога, павінны быць здольнымі захаваць у сабе гуманістычнае незалежна ад абставін.

У выпадку калі вартасць чалавечага жыцця знікае на татальнай вайне, катэгорыя «гераічнае» не можа не трансфармавацца. У творах Э. Хемінгуэя⁵ і М. Гарэцкага назіраецца зніжэнне яе вартасці. Амерыканскі празаік дазваляе сабе ў рамане «Фіеста» паказаць як абыходзяцца з баявымі медалямі. У ранейшай літаратурнай традыцыі яны асацыяваліся з паняццямі «гонар», «годнасць», «мужнасць» і «адвага». Для Майка Кэмпбэла («страчанага» прагаганіста) медальі – аб'ект куплі-продажу, якія вартыя быць раздадзенымі жанчынам лёгкіх паводзін. Фрэдэрык Генры ў рамане «Бывай, зброя!» заўважае, што адчувае сябе няўтульна, калі чуе размовы пра самаахвяраванне і гераізм. Падобныя разважанні засведчыць і М. Гарэцкі, персанажы якога не ганарацца, атрымаўшы медаль. Узнагарода за гераізм страчвае першапачатковы сэнс, бо іх, паводле празаіка, атрымлівалі і тыя, хто рызыкаваў жыццём, і тыя «праўдзівыя героі» – падпрапаршчык Х. і старшы феерверкер З., якія пасылалі па розных справах пад кулі ніжніх чыноў, а самі «рабілі» ў акопе і закапвалі лапатачкамі» [6, с. 72].

У абсалютнай меншасці ў кнігах празаікаў апынуліся персанажы, што быццам бы з асалодай прымаюць удзел у працы бойні-вайны (Эторэ Марэці з рамана «Бывай, зброя!», Баркер з аповесці «Снягі Кіліманджара» Э. Хемінгуэя, генерал з аднайменнага апавядання М. Гарэцкага, некаторыя афіцэры з «Запісак»). Іх светапогляд супярэчыць уяўленням «я»-апавядальнікаў. Нягледзячы на тое, што пісьменнікі вымагаюць ад іх апераваць паняццямі «гонар», «мужнасць», «самаахвярнасць» і «гераізм», яны, як і Фрэдэрык Генры, Джэйк Барнс і Лявон Задума, скептычна ставяцца да іх. У выпадку з Марэці, Баркерам і генералам утылітарны падыход да жыцця, прафесійныя амбіцыі і ілюзіі выходзяць на першы план, а высокія словы становяцца той шырмай, за якой хаваюцца сапраўдныя памкненні. Э. Хемінгуэй і М. Гарэцкі падкрэсліваюць, што ўзніслыя катэгорыі мінулых стагоддзяў у новых абставінах трансфармуюцца ў аб'ект сатырычнага адлюстравання.

«Я»-апавядальнікі празаікаў не толькі назіраюць за знішчэннем чалавека на перадавой: і Лявон Задума, і Фрэдэрык Генры ў пэўных эпізодах прымяраюць на сябе ролю забойцы. У абодвух выпадках ахвярамі становяцца «свае» (рускія салдаты, якіх абстрэльвае іх батарэя; сержант-італьянец, што не выконвае загад і спрабуе збегчы ад вышэйшага па званні). Такая сюжэтная калізія дазваляе паказаць працу безасабовага механізма вайны, што падначальвае сабе свет і мала лічыцца з маральнымі ідэаламі чалавека і традыцыйнымі каштоўнасцямі.

⁵ Э. Хемінгуэй не адразу прыйдзе да падобных высноў. Першыя спробы занатаваць падзеі вайны ён робіць у лістах на Радзіму, якія не вылучаюцца асаблівай арыгінальнасцю. Яны ўяўляюць сабой аповед пра дасягненні і прыгоды маладога чалавека ў асноўным у Італіі. Яго аповеды поўняцца наіўным захапленнем новым асяродкам, сваёй місіяй і нават раненнем.

Напрыклад, у лісце ад 21 ліпеня 1918 г. ён піша: «У мяне ёсць некалькі добрых фатаграфій П'явэ, шмат іншых цікавых картак. А яшчэ вялізнае мноства сувеніраў. Я прайшоў значную бітву і ў мяне ёсць аўстрыйскія карабіны і амуніцыя, нямецкія і аўстрыйскія медальі, афіцэрскае аўтаматычныя пісталеты, каскі бошаў, з тузін штыхоў, асвятляльныя ракеты і нажы – усё, што толькі вы можаце сабе ўявіць» (I have some fine photographs of the Piave and many other interesting pictures. Also a wonderful lot of souvenirs. I was all through the big battle and have Austrian carbines and ammunition, German and Austrian medals, officer's automatic pistols, Boche helmets, about a dozen Bayonets, star shell pistols and knives and almost everything you can think of) [5, с. 12]. Пазней у апавяданні «Якімі вы не будзеце» Э. Хемінгуэй выкарыстае прыём награвашчвання дэталю, каб раскрыць адчуванне марнасці вайны.

У лісце ад 18 жніўня 1918 г. будучы празаік адзначае: «... мяне абстрэльвалі фугаснымі і хімічнымі снарадамі, шрапнэллю. Растрэльвалі з акупнага мінамёта, снайперскай вінтоўкі і кулямёта, і, у дадатак да ўсяго гэтага характа, кулямётнай чаргой з аэраплана, што аблятаў перадавую лінію» (...I've been shelled by high explosive, shrapnel and gas. Shot by trench mortars, snipers and machine guns, and as an added attraction an aeroplane machine gunning the lines) [5, с. 14]. Пазней да пісьменніка прыйдзе ўсвядомленне таго, што калі лёс пашкадаваў яго, то ён жа мог загубіць жыццё іншага чалавека. Акрамя таго, Э. Хемінгуэй і з часам перастае бачыць вартасць такой пахвальбы пра ўласнае знаходжанне на перадавой.

Прагаганісты, якія выпадкова забіваюць «сваіх», маюць абстрактнае ўяўленне пра афіцыйна вызначанага ворага. Галоўным антаганістам лейтэнанта Генры і тэлефаніста Задумы на полі бою становіцца смерць, што можа прыйсці з любой кропкі прасторы. Аўстрыйцы і немцы пагражаюць персанажам у меншай ступені, чым уласнае камандаванне, ваенная паліцыя і трыбунал. Па-сапраўднаму сутыкаецца з «ворагам» толькі Рускі М. Гарэцкага, каб высветліць, што на гэтай вайне паняцце «свой» набывае наднацыянальнае гучанне і выходзіць за межы Траістага саюза ці Антанты. У выпадку з Э. Хемінгуэем вобраз ворага з'яўляецца ў сталай творчасці празаіка. У рамане «За ракой, у цені дрэў» палкоўнік Кантуэл заўважае: «Усю тую зіму ён цяжка хварэў на ангіну і забіваў людзей, якія прыходзілі з гранатамі, замацаванымі на рамянях партулеі, цяжкімі ранцамі з цялячай скуры і ў касках, якія нагадвалі кацялкі»⁶ [9, с. 30]. Ключавым, у дадзеным выпадку, можна лічыць слова «людзі». У цытаце не знойдзеш напамінку пра нацыянальную прыналежнасць ворага, няма і нянавісці хворага чалавека да тых салдатаў, што па волі лёсу і камандавання ідуць, каб забіць яго ці загінуць. Персанаж прыхавана спачувае ім, канцэнтруецца на бытавых дэталях.

Катэгорыя «свой» яднае людзей з падобным светапоглядам і вопытам. Паводле персанажаў Э. Хемінгуэя, «свайі» можна лічыць асобу, якая спрабуе процістаяць цыннізму і жорсткасці амерыканскай і агульнаеўрапейскай дабрапрыстойнасці, што абмяжоўвае волевыяўленне індывіда. У выпадку з прагаганістамі М. Гарэцкага, гэта людзі, што як «я»-апавядальнік Лявон Задума, апантанія ідэямі нацыянальнага адраджэння. Яны не жадаюць быць прынятымі ў грамадстве Расійскай імперыі, якое прыніжае іх годнасць. Для іх ворагамі становяцца «рускія патрыёты, родам з дробнае шляхты Магілёўскай губерні» [10, с. 373], якія выракліся Радзімы.

Першая сусветная ў аднолькавай меры «чужая» і для амерыканскага і беларускага празаікаў, і для іх ключавых персанажаў (Лявона Задумы і Фрэдэрыка Генры). Калі прагаганіст М. Гарэцкага адразу разумее, што вайна нясе толькі разбурэнне, гвалт і нацыянальны ўціск, то галоўная дзеючая асоба Э. Хемінгуэя вымушана развенчаць шматлікія ілюзіі. Пасля гэтага персанажу, выхаванаму на нормах канстытуцыі ЗША, адкрываецца сапраўдны стан рэчаў: яго асоба страціла недатыкальнасць і перайшла ў разрад матэрыялу вайны. З гэтай прычыны Фрэдэрык Генры можа дазволіць сабе заключыць «сепаратны мір» і сысці з вайны. Персанаж М. Гарэцкага такой магчымасцю не надзелены. Размова не ідзе пра катэгорыі кшталту «прысяга» і «трыбунал», на якіх трымаецца вайсковая дысцыпліна. Герой амерыканскага празаіка трапіў у Еўропу з-за акіяна па ўласным жаданні; прывеліваны статус адукаванага іншаземца ў арміі іншай краіны не дазваляў яму спазнаць становішча шараговых удзельнікаў вайны (салдатаў, малодшых афіцэраў) і пранікнуць іх перажываннямі. Яго выключнасць станавілася нябачным мурам, што аддзяляў амерыканца ад сяброў-італьянцаў. Пасягальніцтва на яго жыццё пад Капарэта без дэмакратычнага следства і суда абурала прагаганіста.

Лявон, персанаж М. Гарэцкага, знаходзіцца ў іншай сітуацыі, бо бароніць родную зямлю, якой пагражае акупацыя. Паводле аўтарскай задумы, ён зняважліва ставіцца да вайны, расійскага войска, прапаганды. Свядамае прыніжэнне яго нацыянальнай годнасці апалагетамі імперскай палітыкі, што ажывіліся ў 1914 г., выклікае прыкрыя пачуцці. Нягледзячы на гэта, М. Гарэцкі падкрэслівае, што для дадзенай дзеючай асобы салдацкі абавязак і гонар не ператвараюцца ў прадмет для пагарды, а парушэнне ім прысягі немагчыма.

Лявон ад продкаў-сялян атрымаў у спадчыну меркаванне, сэнс якога заключаўся ў наступным: не выканаць афіцыйнае абяцанне, прынятае ва ўрачыстых абставінах – «смяротны грэх, загуба душы і цела на гэтым і на тым свеце» [11, с. 200]. Персанаж разумее, што на вайне, акрамя забойства, існуюць і іншыя віды дзейнасці, якія забяспечваюць захаванне жыцця чалавека хаця б па адзін бок нічыйнай зямлі. Ігнараванне ці нядобрасумленнае іх выкананне згодна з нормаў беларускай маралі справа ганебная. Хаця персанаж і спрабуе рацыянальна падысці да традыцый мінулага, дыстанцыруецца ад любой рэлігіі, страціў веру ў магчымасць божага пакарання і існаванне замагільнага свету, ён шчыра прысягае перад ваеннымі сябрамі. Здрада таварышу і абавязку – самае страшнае, што з ім (як з асобай здольнай перамагчы інстынкт самазахавання) можа стацца на вайне.

Сысці з вайны персанажу беларускага пісьменніка не дазваляе пачуццё асабістай віны за забойства чалавека (безуважна да яго нацыянальнай і рэлігійнай прыналежнасці). Асэнсаванне факту ўдзелу ў «забойстве такіх жа нявольнікаў, як сам» [6, с. 72], робіць яго «прыкутым» да вайны лепей, чым прапаганда ідэй роўнасці і братэрства. Фрэдэрык Генры прыйсці да такой высновы змог бы пасля ўдзелу ў нейкай ваеннай аперацыі на перадавой лініі, бо яго быццё, узноўленае Э. Хемінгуэем, на першы погляд дапамагала выратаваць жыцці, а не загубіць іх. Для хірурга Рынальдзі напрыканцы рамана «Бывай, зброя!» становіцца відавочным, што яго аперацыі дапамагаюць забіваць людзей далёка ад фронту.

«Я»-апавядальнік Э. Хемінгуэя пачынае эвалюцыю ў адносінах да падзей вайны з успрымання іх як своеасаблівага аналагі спорту ці гульні. Такое прыпадабненне-ўзаемазамена – прыём няновы ў сусветным мастацтве слова. Празаіка цікавіць не выхаваўчы эффект групавых гульняў, што фарміравалі ўяўленне пра духоўную мужнасць і фізічную дасканаласць, узаемападтрымку, годнае ўспрыняцце разгрому, ры-

⁶ All that winter, with a bad sore throat, he had killed men who came, wearing the stick bombs hooked up on a harness under their shoulders, with the heavy, calf hide packs and bucket helmets.

царскія адносіны да пераможаных. Хемінгуэўскія героі (выхадцы з ЗША) засяроджваюцца на займальнасці, карнавальнасці і відовішчнасці гульні-авантуры, што выпадкова можа выйсці з-пад кантролю і пераўтварыцца ў гульні са смерцю.

Для М. Гарэцкага і яго персанажаў (Лявона Задумы, прапаршчыка з апавядання «Генерал») вайна – цяжкая і крывава, бессэнсоўная і марная праца. Верагодней за ўсё, што беларускі прэзаік прыходзіць да такой высновы не толькі абапіраючыся на рэаліі Першай сусветнай вайны, але і пад уплывам агульнаславянскага помніка даўняга пісьменства: «Слова пра паход Ігаравы», перакладам якога ён займаўся ў 1920–1921 гг. Яго назіранні за ваеннай рэчаіснасцю пераклікаюцца з эпіздам на Нямізе, у якім невядомы аўтар параўноўвае бітву з малацьбой.

Да ўспрымання вайны як працы і абавязку персанажы-выхадцы з ЗША, створаныя Э. Хемінгуэем, прыйдуць пазней: у драме «Трэцяя калона» і рамане «Па кім звоніць звон», што прысвячаліся грамадзянскай вайне ў Іспаніі, на якой аўтар адчуў асаблівасці быцця шараговага ўдзельніка баявых дзеянняў. Пісьменніку нельга адмаўляць у спарадычным звароце да гэтай тэматыкі яшчэ ў рамане «Бывай, зброя!». Паралелі паміж вайной і працай праводзіць другасны персанаж – італьянец-механік Пасіні (нацыянальная прыналежнасць і род заняткаў маюць асаблівае значэнне). Ён не з’яўляецца выразнікам думак ні галоўнага героя-апавядальніка, ні самога Э. Хемінгуэя – ганаровых лейтэнантаў на чужой вайне. Пісьменнік у першай главе твора падкрэслівае, што яго персанаж-амерыканец старонна назірае за італьянскай салдацкай масай, што праходзіць перад яго вачыма як група працаўнікоў. Замест завода ці фабрыкі яны накіроўваюцца працаваць-забіваць на фронт.

Суб’ектыўнае ўспрыманне вайны як нечага чужога, таго, што абмяжоўвае чалавечую свабоду, у Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага рэалізуецца праз матыў «вайны-хваробы». Вайна ператварае фізічную абалонку чалавека ў поле бою, дзе ідзе барацьба за захаванне жыцця. Амерыканскі прэзаік больш разнастайны ў пераліку захворванняў. У дадзеным выпадку, верагодна, на яго паўплывалі веды, атрыманыя ў юнацтве ад бацькі-ўрача, штодзённыя кантакты з параненымі ў Італіі, рэабілітацыя ў міланскім шпіталі⁷. М. Гарэцкі больш стрыманы, у яго ўспрыманні вайна асацыюецца з трасцай ці сухотамі (хваробамі вядомымі простаму беларусу).

Зварот да медыцыны не абмяжоўваецца пералікам хвароб на цялесным і духоўным узроўнях. З прычыны таго, што творы носяць аўтабіяграфічны характар, матыў ранення на вайне і рэабілітацыі ў тыле адыгрываюць у іх значную ролю. З аднаго боку, падрабязнае ўзнаўленне часу знаходжання ў шпіталі – даніна часу, калі медыцына інтэнсіўна развіваецца і тэарэтычнымі і практычнымі дасягненнямі змяняе чалавечыя жыццё. З другога, недасканалы працэс эвакуацыі з поля бою, непрадказальнае ўздзеянне прымітыўнай анастэзіі і аператыўнае ўмяшальніцтва вымушаюць персанажаў шмат што перагледзець у стаўленні да сябе і іншых. Імі робіцца выснова: вайна можа знайсці і загубіць салдата за шмат кіламетраў ад перадавой лініі, а мара вайскоўца пра лёгкае раненне можа стацца трагедыяй.

Момант ранення перажываецца Фрэдэрыкам Генры, Джэйкам Барнсам і Лявонам Задумам як паўнаватасная смерць. Не столькі як смерць фізічная, колькі як духоўнае знікненне іх папярэдняй асобы. Пасля ранення кожны з персанажаў па-новаму пачынае ўспрымаць сябе і свет, бо для іх канчаткова знікаюць парасткі павярхоўнага аптымізму і вера ў рацыянальнасць чалавечай істоты. З болем і крывёю сыходзяць многія нормы маралі. У пратаганістаў фарміруецца ўяўленне пра грамадскія нормы як нешта амаральнае, як тое, што непасрэдна прыводзіць да вайны паміж нацыямі і да вайны ў сабе. Знікае вера ва ўпарадкаванасць і рацыянальнасць жыцця і ўласнай прафесійнай дзейнасці (Фрэдэрык Генры, які ў Італіі навучаўся на архітэктара бачыць знішчаныя за адзін момант збудаванні – плод нечай фантазіі і працы; Лявон Задума ўсведамляе, што веды, набытыя ім у каморніцкім вучылішчы ідуць не на карысць, а на шкоду чалавеку).

Творчае мысленне Э. Хемінгуэя вызначаецца паралелямі, якія ён праводзіць паміж паталагічнай цяжарнасцю і вайной. Першыя спробы прасачыць сувязь назіраюцца ў журналістскіх замалёўках з грэка-турэцкага ўзброенага канфлікту, віньетках і апавяданнях са зборніка «У наш час». Амерыканскі прэзаік дэтальна разглядае дадзены матыў у рамане «Бывай, зброя!». Ён трансфармуе ідэю пра тое, што цяжарнасць і вайна могуць несці новае жыццё. У сітуацыі пачатку ХХ стагоддзя нешта змяняецца і працэс нараджэння становіцца безвыніковай катастрофай-смерцю. Медыцынскія падрабязнасці, узноўленыя Э. Хемінгуэем, умацняюць адчуванне павязі цяжарнасці і пакут ад крывацёку пасля раненняў. Асабісты вопыт пісьменніка падштурхоўвае яго да думкі, што і баявыя дзеянні, і спецыфічны стан жанчыны-спадкаемцы мужчыны на вайне перашкаджаюць апошняму весці нармальнае жыццё. Так узнікае жаданне ключавых дзеючых асоб збегчы ад вайны і пазбавіцца ад яшчэ ненароджанага дзіця (часам разам з будучай маці, стан якой нясе патэнцыяльную небяспеку).

⁷ Можна пагадзіцца з меркаваннем Г. Адамовіч, што шпіталь у літаратурна-мастацкай працы, прысвечанай 1914–1918 гг. «у згорнутым, сканцэнтраваным выглядзе ... ўтрымлівае ўсе тэмы, матывы, вобразы твора як асобнага мастацкага свету і вайны як гістарычнай падзеі ў цэлым» (курсіў аўтара артыкула – З. Т.) [12, с. 41].

Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага цікавіць не толькі духоўны, але і фізічны стан іх «я»-апавядальнікаў. Як істоты бія-псіха-сацыяльныя, яны не могуць не кантактаваць з прыродным асяроддзем. Дзеючыя асобы кшталту Лявона Задумы «раствараюцца» ў разбуранай вайной прыродзе, свае перажыванні яны распаўсюджваюць на кожны яе аб'ект. І, наадварот, змена, напрыклад, у надвор'і мае ўплыў на персанажа, бо ад яе залежаць не толькі адносна камфартабельныя ўмовы існавання салдата, але і яго душэўны стан. Для пратаганістаў Э. Хемінгуэя раслінны і жывёльны свет, метэаралагічныя з'явы, ландшафт вызначаюць іх настрой, выклікаюць пачуццё заброшанасці ў іншы жорсткі ваенны свет. Поўнага атаясамлівання з прыродай не назіраецца. Нават ва ўступных старонках рамана «Бывай, зброя!» пейзаж створаны старонным назіральнікам, якому неабходна прадказаць чытачу будучыя трагедыі, чым асобай, што суперажывае прыродзе.

Пэўнай сэнсавай дамінантай твораў Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага становіцца дождж. Гэтая метэаралагічная з'ява суправаджае самыя трагічныя моманты быцця «я»-апавядальнікаў. Паступова гэты вобраз набывае сімвалічнае значэнне, пачынае атаясамлівацца з дажджом, што выклікаў біблейскі патоп. Але калі патоп нясе чалавецтву збавенне ад грахоў, то дождж у праявіках падкрэслівае малую верагоднасць іх выпратавання ад наканаванага лёсам.

Часам прыродная прастора інкарпуе элементы, створаныя рукамі чалавека. Надзвычайную ролю для «я»-апавядальнікаў амерыканскага і беларускага пісьменнікаў адыгрывае мост. Напярэдадні афіцыйнага абвяшчэння вайны і пачатку мабілізацыі вольнапісаны Задума накіроўваецца на пазіцыю: вартаваць безыменны чыгуначны мост праз Нёман. У межах твора дадзены нязначны элемент мастацкай прасторы набывае сакральныя ўласцівасці, бо пачынае ўспрымацца як мяжа, што падзяляе даваеннае мінулае і будучыню, вядомае і невядомае, жыццё і смерць (у адпаведнасці з беларускай міфалогіяй, мост служыў сродкам устанаўлення сувязі з замагільным светам [13, с. 327 – 328]). Перайсці гэты мост персанажу не наканавана. У іншай сітуацыі апынуўся Фрэдэрык Генры. Паводле Э. Хемінгуэя, яго знаёмства з феноменам вайны было б няпоўным, калі б ён не паўдзельнічаў у адступленні пад Капарэта і не перайшоў праз мост у «замагільны» свет. Там яго чакаў не справядлівы суд Божы, а ваенны трыбунал. У тых абставінах персанажу не засталося нічога іншага, як кінуцца ў раку, каб збегчы ад растрэлу. Сімвалічнае амавенне сведчыла пра тое, што пратаганіст адмаўляўся ад сваіх папярэдніх уяўленняў, зрываў грахі мінулага і нараджаўся да жыцця нанова.

Пераадоленне сябе і шматлікія пакуты на вайне выклікаюць у «я»-апавядальнікаў амерыканскага і беларускага пісьменнікаў пытанні «што яно?» і «за што?». Лексічнымі адзінкамі-адказамі становяцца «нізавошта» і «нішто», якія пачынаюць выкарыстоўвацца для характарыстыкі вынікаў чалавечага існавання і на вайне, і пасля яе заканчэння. Таямніцы чалавечага існавання і смерці, сутыкнуўшыся з «ваенным трансэндэнталізмам, неспасцігальным імкненнем людзей да калектыўнага забойства» [14, с. 15], застаюцца не менш загадкавымі, аднак іх прыцягальнасць знікае. «Нішто» бязлітасна па сутнасці, яму няма справы да чалавека, яго звышнатуральная аб'ектыўнасць і недасягальная староннасць паралізуюць, бо асоба не можа пераадолець яго мяжу.

У выпадку з амерыканскім мастаком слова «нішто» (ці «nada» па-іспанску) у пасляваенным свеце з прычыны загадкавасці і ўсеагульнасці становіцца аб'ектам рэлігійнага шанавання, замяніўшы многія хрысціянскія каштоўнасці. Можа таму ў апавяданні «Месца, дзе чыста і светла» праявік прысвячае паняццю надзённую пераніцоўку вядомай малітвы: *Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada*⁸ [93, с. 355]. Катэгорыя «нішто» становіцца ключавой для «страчаных» персанажаў у рамана «Фіеста».

Нягледзячы на зварот да паняцця «нішто», для Лявона Задумы – «я»-апавядальніка М. Гарэцкага – існуюць пэўныя каштоўнасці, якія засталіся практычна нязменнымі пасля Першай сусветнай вайны. Перш за ўсё гэта яго асаблівыя адносіны да Радзімы, змагацца за вызваленне якой – наканаванне персанажа. Для герояў Э. Хемінгуэя паняцце «бацькаўшчына» страчвае веліч, набывае негатыўныя канатацыі, размываецца і канчаткова знікае ў пасляваенным свеце, дзе амерыканец аднолькава добра адчувае сябе ў парызжскім кафэ, на карыдзе ў Іспаніі, на рацэ ў Мічыгане. У «Запісках...» М. Гарэцкага кожная буйная падзея на фронце разглядаецца праз прызму яе патэнцыяльнага ўздзеяння на Радзіму і народ, з якім Лявон Задума атаясамлівае сябе. Для амерыканскага пісьменніка сувязь са сваёй прагматычнай нацыяй і жыццё на радзіме хутчэй прыкры ўспамін, чым прадмет гонару, бо лепш і ён, і яго персанажы адчуваюць сябе там, дзе амерыканскі ўтылітарызм губляе моц (ваенная Італія, а пазней Іспанія).

У герояў Э. Хемінгуэя, што трапілі на вайну, няма не толькі Радзімы, але мінулага, сям'і. Зразумела, меркаваць як Джэйк Барнс і Фрэдэрык Генры жылі ў ЗША, можна карыстаючыся гісторыямі пра Ніка Адамаса ці апавяданнем «Салдацкі дом» пра Гаральда Крэбса. Але гэта будзе гістарычным фонам, што не зможа раскрыць матывы іх учынкаў і жаданне накіравацца ў Стары Свет. Вытлумачыць гэта можна асабістымі адносінамі праявіка да бацькоў і іранічна-песімістычным стаўленнем да грамадства, параліза-

⁸ Войча нішто, да свяціцца нішто тваё, да прыйдзе нішто тваё, да будзе нішто тваё, як нішто і ў нішто.

ванага «амерыканскай марай». Яно спрабавала абмежаваць творчую асобу нормамі пурытанскай маралі. Для М. Гарэцкага сям'я з'яўляецца неад'емнай часткай роднай прасторы, залішне ідэалізаваць яе ён не збіраецца, але і шукаць у ёй заганы здаецца яму немэтазгодным. Аспрэчванне бацькоўскіх каштоўнасцей носіць канструктыўны характар, бо мэтай у дадзеным выпадку становіцца не столькі жаданне пацвердзіць сваю вартасць у вачах сям'і, колькі патрэба дапамагчы, удасканаліць яе існаванне. Минулае для кожнага персанажа твораў вялікай формы беларускага пісьменніка вызначае яго існае вымярэнне, зразумець якое мажліва толькі ў кантэксце ўсяго жыцця.

Калі персанажы Э. Хемінгуэя спрабуюць збегчы ад родных, пакінуць сваю краіну, то Лявон (Кузьма) Задума разумее, што толькі дома яму дадзена магчымасць для самарэалізацыі. Яго ваенны вопыт не становіцца тым мурам, што адгароджвае яго ад суайчыннікаў. Нават калі яны і не разумеюць траўмы франтавіка, родныя спрабуюць дапамагчы яму. Для персанажаў-беларусаў вяртанне да мірнага жыцця патэнцыяльна больш простае, чым для герояў Э. Хемінгуэя. Ім наканавана вытрымаць яшчэ адно (як высветлілася пазней, больш разбуральнае) выпрабаванне падзеямі і вынікамі 1917 г.

Своеасабліва рэалізуецца ў творах празаікаў апазіцыя «тыл – фронт». Для персанажаў Э. Хемінгуэя тыл асацыюецца з ЗША, амерыканскім грамадствам і сям'ёй. Жывучы ў спакоі «недзе там», абпіраючыся на ўласную недасведчанасць у трагізме чалавечага існавання, амерыканцы на чале з В. Вільсанам выступаюць ініцыятарамі грамадска-палітычных і сацыяльных змен сусветнага маштабу. Нават калі празаік адкрыта не выказвае такіх меркаванняў, яны добра чытаюцца ў падтэксце яго твораў.

У выпадку з М. Гарэцкім, яго ўяўленні пра тыл больш разнастайныя. З аднаго боку, тыл асацыюецца з арміяй цывільных: чыноўнікаў, урачоў і медыцынскіх сяспёр, арыстакратыі, высокіх армейскіх чыноў, што прымаюць лёсавызначальныя рашэнні за некалькі соцень кіламетраў ад лініі фронта. Запамінальна-крытычна яны пададзены ў «Камароўскай хроніцы» і «Запісках салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы». У той жа час тыл можа быць сялянскім. Ён для персанажаў беларускага празаіка з'яўляецца тым месцам, куды можна вярнуцца. Калі хемінгуэўскія героі пакутуюць ад карэнных змен, што адбыліся на радзіме за той час, пакуль яны адсутнічалі, то пратаганісты М. Гарэцкага заўважаюць, што вайна не можа парушыць стваральнай працы іх родных. Нягледзячы на мабілізацыю, галечу, лінію фронта, што няўпынна набліжаецца, селянін жыве спрадвечным жыццём. І хаця ўлюбёны персанаж беларускага пісьменніка – Лявон Задума – у Прусіі пабачыў іншы лад жыцця, дзе дамінантамі сялянскага быту былі чысціня, педантычная акуратнасць, арыентацыя на ўдасканаленне сельскагаспадарчай працы, ён па-іншаму пачынае ставіцца да беларускай вёскі. Яе заганы выклікаюць боль, аднак яе стойкасць і імкненне да жыцця ўраджае такога крытыка сялянства, як Лявон Задума. М. Гарэцкі падкрэслівае змены поглядаў персанажа ад крыўды і сораму за ўласны народ да расчаравання ў яго патэнцыяле, што вылілася ў няздзейсненае самагубства (аповесці «У чым яго крыўда?» і «Меланхолія»). Урэшце рэшт, уражаны стойкасцю народа на вайне, Лявон Задума разумее, што ён невыпадкова звязаў жыццё з ім, што мэта яго існавання – дапамога «грубым і цёмным», у якіх закладзены выбітныя здольнасці.

Прырода ўзброенага канфлікту, які адлюстроўваецца Э. Хемінгуэем і М. Гарэцкім, прадвызначыла пэўныя тыпалагічныя сыходжанні ў іх творах. Сярод іх варта адзначыць стварэнне негатыўнага вобраза вайны, пазбаўленага гераічнага пачатку; адсутнасць персанажа-ворага, які б вызнаваў процілеглыя каштоўнасці і быў надзелены адрозным светапоглядам; прызнанне наканаваным ворагам не столькі рэальных асоб, колькі зброі і смерці, што выклікаецца вайной-канвеерам; адлюстраванне стану адчужанасці персанажа ад самога сябе, як выніку ўздзеяння безсабовага механізму вайны. Адмоўна пісьменнікі ўспрымалі татальны ваенны канфармізм, які знішчаў каштоўнасць чалавечай асобы. Раскрыць падзеі 1914–1918 гг. пісьменнікі вырашаюць не праз награвашчванне батальных сцэн, а праз зварот да ўнутранага быцця «я»-апавядальніка, які пачынае негатыўна ставіцца да забойства чалавека на перадавой.

ЛІТАРАТУРА

1. Иванов, А. Первая мировая война и русская литература 1914–1918 гг.: этические и эстетические аспекты: автореф. дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / А. Иванов; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. – М., 2005. – 42 с.
2. Тарасава, Т. Шляхі даследавання быцця чалавека ў мастацкай сістэме М. Гарэцкага / Т. Тарасава // Весці БДПУ. Серыя 1. – 2011. – № 3. – С. 63 – 67.
3. Ernest Hemingway. Selected Letters. 1917–1961 / ed. by C. Baker. – The Ernest Hemingway Foundation, 1981. – P. 9 – 20.
4. Гарэцкі, М. Камароўская хроніка / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1986. – Т. 4. – С. 5 – 309.
5. Hemingway, E. Farewell to Arms / E. Hemingway. – СПб.: Каро, 2004. – 413 с.
6. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 3. – С. 5 – 128.

7. Гарэцкі, М. Скарбы жыцця / М. Гарэцкі // Выбраныя творы. – Мн.: Кнігазбор, 2009. – С. 524 – 550.
 8. Маринетти, Ф.Т. Технический манифест футуристской литературы / Ф.Т. Маринетти // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 163 – 168.
 9. Hemingway, E. Across the River and into the Trees / E. Hemingway. – Dell Publishing Company, New York, 1971. – 194 p.
 10. Гарэцкі, М. Пагранічны інцыдэнт на Амуры / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1: Апавяданні 1913–1930. – С. 372 – 376.
 11. Гарэцкі, М. Прысяга / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1: Апавяданні 1913–1930. – С. 195 – 202.
 12. Адамовіч, Г. Мастацкая рэальнасць журботнай прасторы шпіталя (па творах Максіма Гарэцкага і Анры Барбюса) / Г. Адамовіч // XVIII Гарэцкія чытанні. Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць. (Прывітаюцца 110-годдзю з дня нараджэння Гаўрылы Гарэцкага) Матэрыялы чытанняў. Мінск, 11 чэрвеня 2010 г. – Мн., 2010. – С. 40 – 46.
 13. Валодзіна, Т. Мост / Т. Валодзіна, Л. Дучыц, С. Санько // Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мн.: Беларусь, 2006. – С. 327 – 328.
- Васючэнка, П. Зачараванасць «патаемным». Максім Гарэцкі і сімвалізм / П. Васючэнка // Роднае слова. – 2003. – № 2. – С. 12 – 15.

ЮМОРИСТИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

А.В. Коротких (Полоцк, ПГУ)

ЛУКОМОРФИЗМ В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ГУГНИНА

Поначалу лирический герой поэзии Александра Гугнина предстает перед нами как обыкновенный поедатель лука, далекий от постижения его философской сути:

Несу свой крест, и в поте ЛУК свой ем...¹

Однако библейская реминисценция, содержащаяся в процитированной строчке, показывает, что лирический герой не так прост, он способен задумываться о смысле бытия. В стихотворении из цикла «Банальные экспромты» лирический герой уже не только переваривает пищу, но и задает вопросы:

*Но что важнее: ЛУК? любовь?
Увы... И этого не знаю...²*

Лирический герой начинает наблюдать за любимым растением. Он покорён стойкостью лука, оставшегося в земле зимовать, но не давшего себя уничтожить морозам и ветрам. Зеленые луковые перья на высвободившихся из-под снега грядках - вот зримое и осязаемое доказательство торжества жизни. В стихотворении «Весенний ЛУК» поэт выражает свое восхищение:

*У зимы морозной
Он в плену родился...
.....
Но в суровой жизни
Перья ЛУКА крепнут...³*

Интенсивные философские поиски приводят А. Гугнина к постижению основ лукоморфизма. В результате неустанных наблюдений над жизнью лука при одновременном употреблении его в пищу поэт начинает понимать, что именно лук является моделью мироздания вообще и человека в частности. Лирический герой осознает, как похожи судьбы лука и человека:

Эй, человек, откуда ты пришел? Из тьмы...⁴

А ведь именно из земляной тьмы лук и вырастает.

*«Ищу всему истоки и причины,
И годы оставляю за собой...»⁵, -*

Задумчиво вещает поэт, выражая основы лукоморфной персонологии. Формирование зрелой личности подобно очищению репчатого лука: человек «отшелушивает» свое прошлое, избавляется от отживших, высушенных слоев, приближаясь к живому, блестящему и сочному ядру своей личности. Лукоморфизм человека прямо выражен в следующих строчках:

*Что о себе ты, человеке, знаешь?
И ИЗ КАКИХ СЛОЕВ ты состоишь?⁶*

Теперь лирический герой А. Гугнина ест лук осознанно. Он не расстается с удивительным овощем, который помог ему узнать вкус истины:

¹ Цикл «Экзистенциальное», № 1 «Был странный зов, когда я вышел в свет...»

² Цикл «Банальные экспромты, или Попытки зарифмовать поток сознания». 7 января 1991. Полоцк.

³ «Весенний луч».

⁴ Цикл «Житейско-философские опусы», № 3 «Эй, человек, откуда ты пришел? Из тьмы...»

⁵ Цикл «Раздумья разных лет», № 2 «Земля моя, осколок звезд забытых...»

⁶ «О, кто ты, человек? (Дидактический венок сонетов)», № 12.

*Я ЛУК хочу. Хочу ограничений
Прервать бессмысленный круговорот...⁷*

ЛУК меж зубами хрустит – я из дома иду иль домой...⁸

Лук приносит герою физиологическое и интеллектуальное удовольствие, вызывает у него эйфорию, становится своего рода наркотиком:

*«Прощай, телесная тоска!
Я нынче к звездам улетаю.
И жизни мутная река
Пуškai в неизвестности растает»⁹, -*

восклицает поэт, наевшийся лука.

Лирический герой А. Гугнина – странник, залогом успешности пути которого выступает любимый лук:

*Всех благ тебе, о путник запоздалый!
Чтоб стог был сух и ЛУК стоял густой,
Где ты, скорбя, расстелишь плац свой старый,
На сон надеясь и ночной покой.*

Поэт-путник осваивает вершины лукоморфизма и вырабатывает жизненное кредо, которое находит выражение в зрелой эвдемонистической лирике:

Правило:
*Тот будет счастлив, кто живет рассудком
И ЛУК жует, уйдя от суеты...*

.....
Эпитафия:
*«Сей муж достойно, славно жизнь прожил,
Но лишь одно мгновенье счастлив был...»¹⁰*

Конечно, здесь речь идет о том мгновении, когда «славный муж» вкушал лук.

«Жуй ЛУК и радуйся» - так называет А. Гугнин свой дидактический венок сонетов:

*«Но всё же будь упрям, и мудр, и смел.
Жуй ЛУК и радуйся – таков уж твой удел»¹¹, -*

недвусмысленно заявляет поэт в сонете-магистрале.

В период, когда были созданы эти прекрасные стихи, А. Гугнин сумел обогатить теорию лукоморфизма новым компонентом, расширив философско-овощной контекст постижения бытия:

*Как много в жизни стоит нам ценить,
За счастьем далеко ходить не надо:
ЛУК и ЧЕСНОК – вот для души отрада.
Чего же больше – только жить и жить!¹²*

*Радость жить откровенно и ясно,
Соблюдая начертанный круг:
Жизни бурное море прекрасно,
Если рядом ЧЕСНОК есть и ЛУК¹³.*

⁷ Цикл «Экзистенциальное», № 1 «Был странный зов, когда я вышел в свет...»

⁸ «Синие сны».

⁹ «Прощай, телесная тоска...». 15 января. Вена.

¹⁰ «Сонет о жизни». 31 июля 1988.

¹¹ «Скорби и радуйся... (Второй дидактический венок сонетов)», № 15. 1989, июль – 1993, сентябрь.

¹² «Скорби и радуйся... (Второй дидактический венок сонетов)», № 2 «Все испытать, увидеть, пережить...»

¹³ «Чем мы старше, тем гуще печали...» 15 июня 1988.

Обратим внимание на то, как виртуозно поэт вложил в последний стих двойной смысл: 1) жизнь прекрасна, когда под рукой у человека имеются главные экзистенциальные овощи; 2) хорошо кушать лук рядом с другом (возлюбленной, Учителем), который кушает чеснок.

Александр Гугнин настолько проникся лукоморфизмом, что сумел увидеть луковую сущность там, где она скрыта другими словами и символами. Так, в одном из своих стихотворений, поэт намекает на луковый смысл известной мифологемы:

*Хочу я, чтобы ток Вселенной шел
Через меня, играя в струнах сердца.
Чтоб Ясень мировой во мне расцвел,
И каждый мог в его листве согреться¹⁴.*

В образе мирового древа зашифрован лук. На это указывает четвертый стих катрена. А. Гугнин рассчитывает на то, что проницательный читатель увидит алогизм данной строчки: разве можно согреться в листе дерева? Греют шубы, то есть ЛУК. Об этом говорит русская загадка: «Сидит дед – во сто шуб одет».

Другим примером лукоморфной проницательности А. Гугнина может служить его реплика, вдохновленная стихотворением Б. Пастернака:

*Собой быть радостно и горько.
Но есть обязанность творца,
Чтоб быть всегда собой, и только.
Собой, и только. До конца¹⁵.*

Теория лукоморфизма объясняет, что значит для Б. Пастернака «быть собой» и почему это «горько». Пастернак – это душистое растение, употребляемое в пищу, то есть ЛУК. Для Б. Пастернака «быть собой», объясняют нам стихи Гугнина, – значит быть луком!

* * *

Завершим наш краткий обзор лукоморфной поэзии Александра Гугнина его многообещающими строчками:

*«А я живу. Мотыгой разрыхляю
Участок скромный, где разбит мой сад...»¹⁶*

Нам ясно: разрыхляет, чтобы посадить ЛУК.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гугнин Александр. Пленник земных горизонтов: Вторая книга стихов / А. Гугнин. – М. – Полоцк, 1996. – 127 с.
2. Цукерман А.М. Генезис и эволюция теории лукоморфизма / А.М. Цукерман. – Пг., 1923. – 73 с.
3. Цыбулько Т.О. Комбинаторные возможности растений семейства allium в сочетании с мясными продуктами: автореф. ... дис. канд. сельхоз. наук / Т.О. Цыбулько. – Киев, 1961. – 15 с.
4. Ноубодев Н.Н. Лукоморфный метод в филологии / Н.Н. Ноубодев. – Томск, 2005. – 134 с.

¹⁴ «Житейско-философские опусы», № 1 «В природе оттепель. А на душе ледок...» Посвящено Ю.А.

¹⁵ «По прочтении книги: Е.Б. Пастернак. Борис Пастернак. Материалы для биографии» («Жить под секирой занесенной...»)

¹⁶ Цикл «Поиски истин», № 3 «Любовь двух сестер» («Проходят дни. И зримо, и незримо...»).

ВЕСТИ ИЗ ГОРОДА-ПОБРАТИМА

*Антанесян Саак Серёжаевич
 Действительный член МАЭИА (IAEAA),
 доктор этологии, профессор,
 президент компании UNIECOFOR LLC
 (г. Алаверди, Марз Лори, Республика Армения)*

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО АРЦАХА

Расположенный в восточной части Малого Кавказа, Арцах является одной из древних провинций исторической Армении. Страна эта, изобилующая полноводными речками, густыми лесами, плодородными лугами, граничила на севере и северо-востоке с армянской провинцией Утик, страной Алуанк, на западе – с грузинскими владениями, на юге соприкасалась с Сюником, достигая до северных берегов озера Севан, вплоть до Гехаркуника. На различных этапах исторического развития границы эти смещались, однако коренной, центральный Арцах всегда оставался крупным административно-политическим объединением, игравшим значительную роль в политической и культурной жизни армянского народа.

Ещё на заре V века армянское население Арцаха и Утика, утверждая независимость своих владений, не раз выступало на борьбу против персидского ига. Предки арцахских и утицких князей вели своё происхождение от династии Араншахигов, предком которых, согласно преданию, был легендарный Айк.

Согласно историческим источникам, в IX веке армянские князья Арцаха храбро сражались против арабских завоевателей. В этот период владелец Малого Сюника – Хачена, князь Сахл Смбамян, настолько утвердил своё положение и стал пользоваться таким авторитетом, что арабы признали его «право царской властью управлять Арменией, Иверией и Алуанком». В конце этого же столетия власть в Арцахе переходит к сыну Сахла Смбамяна – Амаму Благочестивому, с именем которого связано восстановление княжества в Восточном армянском крае или в армянском Алуанке.

В X веке Арцах, наряду с частью Утика, входил в состав Багратидского царства. В это же время на территории хаченского княжества образовалось независимое царство Парисос, существовавшее однако недолго: в 40-х годах XI века Арцах, Утик, как впрочем и вся Армения, были захвачены кочевыми сельджукскими племенами.

В период сельджукского владычества арцахские и сюникские князья не раз поднимали знамя борьбы за освобождение. Политическим и моральным оплотом этой борьбы в XII веке явились могущественные князья Захариды, занимавшие значительные посты при грузинском дворе. Возглавив грузино-армянское войско, они сумели очистить от сельджуков пределы Грузии, многие провинции Армении, в том числе Арцах и часть Утика.

Военные и политические успехи способствовали не только идеям консолидации и самоутверждения нации, но и создали благоприятные условия для развития культуры и искусства. На общем фоне расцвета мирной созидательной жизни особое значение приобретает активная деятельность княжества Внутреннего Хачена, одним из первых утвердивших свою независимость. Основателем этого княжества был Вахтанг Великий (1120–1150), которого сменил Асан Великий (1150–1181). Следующим правителем княжества был сын последнего – Вахтанг Тангик (ум. в 1214 г.), женившийся на княгине Хоришах – дочери верховного главнокомандующего объединённым грузино-армянским войском, Саргиса Захаряна.

Вахтангу Тангику наследовал Асан Джалал (1214–1261), бывший наиболее значительным деятелем в истории княжества Восточного армянского края. С первых же дней своего правления Асан Джалал сделал многое для восстановления экономики Арцаха и особенно для создания и процветания здесь очагов духовной культуры. Историки Киракос Гандзакечи, Степанос Орбелян, Иованнес Ерзынкаци, бывшие современниками великого хаченского князя, отзывались о нём с большим почтением. Деятельный хаченский князь и его соратники прилагали все усилия для сохранения условий, благоприятствовавших развитию культуры и строительной деятельности.

Населению Арцаха постоянно приходилось бороться – с одной стороны, против захватчиков, с другой стороны, ценою великого душевного и физического напряжения продолжать развивать свою культуру.

Однако, со временем, сокращались возможности равноправной политической борьбы, сокращались и экономические возможности. Государственная административная система Арцаха, постепенно теряла свою целостность. Уже в XV, а особенно в XVI–XVII веках, владения хаченских князей постепенно дробятся – образуются отдельные провинциальные области, которые получили названия меликств, явившихся последними остатками армянской административной власти в данном регионе. Само название «Арцах» теряет былое обозначение единого административно-политического образования, а поскольку большая

часть провинции со времён Асана Джалала была включена в состав хаченского княжества, то область эта стала именоваться «Хачен».

Такова вкратце политическая история Арцаха.

Говоря о культуре Восточного армянского края первым долгом следует упомянуть её богатую литературу, формирование которой связывается с именем выдающегося деятеля IX века – Амама Арвеллци (Благочестивого), одного из отпрысков княжеского рода Араншахики.

Выходцем из арцахской области Парисос был известный историк Иованнес Саргавак (1045–1129), которого именовали «мудролюбом», «великим учителем», «софистом». Иованнес Саргавак оставил нам богатое наследие – труды по различным областям научной мысли: естествознанию, календароведению, эстетике, этике, теологии. Писал он и стихи (широкую известность получило одно из его стихотворений – «Слово мудрости», тема которого связана с проблемой истоков искусства).

Наиболее яркой фигурой на литературном и научном поприще Арцаха был Мхитар Гош – гениальный представитель юридической мысли средневековья (1120–1213). Он был учёным, законодателем, баснописцем, педагогом, общественным деятелем. Его также восхваляли современники, именуя «великим учителем», «мужем прославленным, исполненным глубокими знаниями». Помимо «Судебника», им составлен также сборник притч, представляющий большую ценность. Если в «Судебнике» изменения в общественной жизни, появление новых взаимоотношений автор пытается систематизировать на основе законодательства, то в притчах, баснях, он достигает того же с помощью наставлений. Темой басен являются проблемы общественной жизни, быта, вопросы взаимоотношений как отдельных личностей, так и целых слоёв населения, различных классов общества. Проблемы эти приобретают особую важность в деле выявления социально-политических особенностей действительности той эпохи. Сборник басен, составленный Мхитаром Гошем, является в то же время первым примером появления в средневековой Армении светской литературы.

К числу учеников Мхитара Гоша принадлежал другой крупный деятель Арцаха – вардапет Ванакан Теушеци (1181–1251). В Хоранашате Ванакан создал свою школу, в которой вёл преподавание различных наук. Из числа его учеников вышла целая плеяда известных историографов XIII века – Вардан Арвеллци, Киракос Гандзакецци, Григор Акнерци, Степанос Орбелян, Мхитар Айриванецци. «Эта плеяда летописцев, – писал А. Мнацаканян, – и основанные ими очаги образования составляют славу армянской учёности того времени».

Архитектурные памятники Арцаха снискали сегодня мировую славу.

Древнейшем из них является монастырь в Амарасе, основанный Григорием Просветителем в начале IV века, строительство которого было завершено его внуком, епископом Григорисом. В V веке, над могилой последнего, царь Вачаган III Благочестивый построил часовню, сохранившуюся и по сей день. Символично, что именно в Амарасе, в начале V века, Месроп Маштоц основал свою первую школу. Начиная с этого времени и вплоть до XV–XVI веков, монастырь в Амарасе сохранял значение важного центра духовной культуры.

Арцах явился той областью Армении, где строительная деятельность, особенно в XII–XIII веках, достигла исключительного расцвета. В это время были построены монастыри Авапук (1163) и Богородицы в Валугасе (1184), Хатраванк, основанный в 1204 году, церковь Кармир (1221), монастыри Морозоро (1213), Гтыч (1241), св. Богородицы в Царе (1301). Однако подлинной славы удостоились такие памятники как Гандзасар (1216–1238), Дадиванк (1213), монастыри Хоранашат, Нор Гетик и св. Знамения в Нор Вараге, церковь Киранц, Макараванк (все они построены в XIII веке), которые являются жемчужинами строительного дела не только Арцаха, но и всей Армении. Здесь находились и крупные центры духовной культуры данной провинции.

Одной из особенностей архитектурных памятников Арцаха является их обильное украшение скульптурным рельефом. Наиболее значительным в этом отношении является монастырь Гандзасар, построенный князем Асаном Джалалом. После церкви Сурб Хач на острове Ахтамар, – это второй уникальный памятник Армении, чудесно соединяющий архитектуру и скульптуру. Наружные стены храма украшены как отдельными фигурами – Христос, Богородица с младенцем, так и целыми композициями – «Грехопадение», «Распятие» и др. Последняя сцена, вместе с крупным крестом, представляет собой великолепный образец высокого горельефа. Вся композиция настолько впечатляюща, что архитектура здания, его высокий барабан, купол и карнизы кажутся фоном, служащим для лучшего восприятия скульптуры. Купол имеет пирамидальную форму с наклонными, веерообразно спускающимися сторонами, благодаря чему создаётся своеобразный светло-теневого ритм. Барабан украшен красивыми нишами, внутри которых расположены различные скульптурные группы – заказчики с макетом в руках, орнаментальные узоры, розетки. Этот высокохудожественный памятник давно уже привлёк к себе внимание специалистов. Профессор Парижского университета Шарль Диль, говоря об армянской архитектуре, особо отмечает монастырь Гандзасар. Приблизительно сто лет спустя видный советский учёный А. Якобсон назвал этот памятник

жемчужиной архитектурного искусства: «Это уникальный памятник средневековой архитектуры и монументальной скульптуры, который по праву следует считать энциклопедией армянской архитектуры XIII века».

Своеобразием рельефных украшений выделяется также монастырь св. Знамени в Нор Вараге. В тимпане западного входа церкви имеются рельефные изображения как библейского, так и мифологического содержания, восходящие иногда к язычеству (грифоны с перевитыми шеями, птица, клюющая человека, различные животные, вплетённые в орнаментальные узоры – содержание многих из этих изображений не всегда поддаётся расшифровке).

Другим памятником, богато украшенным рельефами и фресками, является монастырь Дадиванк, главная церковь которого построена в 1214 г. супругой князя Вахтанга, Арзу-хатун. По сторонам окна на южной стене храма сохранились рельефные изображения княжеских сыновей – Асана и Григора, представленные с макетом церкви в руках. Рельефными узорами покрыты и другие части церкви – фронтоны, обрамления окон, а также портал северного входа. Говоря об архитектуре Арцаха, следует также упомянуть Гошаванк (XII–XIII), главную церковь Макараванка (1205), алтарная преграда которой богато украшена рельефами, благодаря чему этот памятник по своей значимости сопоставим с такими шедеврами армянского зодчества и ваяния, как храм на острове Ахтамар, Гандзасар и Нораванк в Ехегнадзоре (Амагу).

Большим своеобразием отличаются хачкары Арцаха. Г. Анохин, побывавший в Дадиванке, по поводу хачкаров, поставленных там в 1283 г. настоятелем монастыря Атанасом, писал: «Мне доводилось видеть сотни хачкаров, однако этим двум, благодаря их невообразимо тонким кружевным узорам и многообразию форм – нет равных». Нескольким прекрасным хачкаров связаны с именами князя Асана Джалала и его жены Арзу-хатун. Хорошо известны хачкары, установленные на могилах представителей рода Хахбакянов близ монастыря Авапук. Большой интерес представляет хачкар, установленный на могиле Аспы – жены князя Григора Допянца. Лишь на территории скита Кошик сохранилось свыше полутора десятков хачкаров с изображением воинов. И что примечательно – в рамках определённой стилистической близости каждый из этих хачкаров отличается своеобразием своего оформления. Творческая фантазия ваявших их мастеров поистине беспредельна. В этом отношении очень метко замечание Э. Межелайтиса: «Хачкар – это армянский феномен, символизирующий те страдания, те жертвы, которые жестокая судьба требовала от этого маленького древнего народа. А все растительные узоры, покрывающие камень, свидетельствуют о жизненной силе этого народа, против которой были бессильны жестокость, смерть и геноцид».

Особый интерес представляют те хачкары, в ажурных узорах которых помещены изображения светского характера – это портреты ктиторов, военные сцены, дающие весьма ценный материал для изучения быта и жизни средневековой Армении. Академик И. Орбели заметил, что хачкары далеко не всегда являлись могильными камнями: «Крестные камни с изображениями людей были обнаружены впервые в той части Армении, где вообще излюблена орнаментация рельефами, где на стенах храмов, помимо ктиторовских групп, обычных и для других местностей Армении, встречаются довольно большие рельефные сцены, а именно – в Хачене».

Средневековые могильные плиты, сохранившиеся на территории Арцаха-Утика, органически связаны с хачкарами. Гарегин Овсепян, приводя слова известного историка Крауса о том, что искусство народов начинается с надгробных камней, добавляет: «Это несомненно верно не только для первобытных народов, но и для искусства последующих веков».

Значение надгробных плит не ограничивается тем, что они отражают искусность и умение мастеров-каменщиков; в изображениях, помещавшихся на них, нашли отражение различные стороны быта той эпохи, повседневных занятий людей, военные игры, сцены охоты, отдельные эпизоды обрядов. По существу, взамен печальных надписей в память усопшего, на этих плитах видим многочисленные изображения, которые красноречиво повествуют о его жизни, занятиях, своеобразно отражая тем самым оптимизм народа, его веру в справедливость и долговечность.

«...Искусство и культура Египта, – писал Гарегин Овсепян, – наряду с многообразными другими аспектами, воплощает в себе идею бессмертия души. Греческое искусство и литература всеми своими сторонами связаны с религиозными восприятиями лишь греческого народа». Здесь мы хотим добавить, что искусство арцахских могильных плит отразило как идею бессмертия души и религиозные восприятия, так и, причём главным образом, – идею сохранения и долговечности жизни.

В средневековой культуре Арцаха значительное место занимают памятники декоративно-прикладного искусства. Имеются в виду предметы бытового использования: чаши, котлы, кувшины, подносы, медные котлы, корытца, подсвечники, лампы, скалки, мафраши, виды праздничной одежды. Общими формами и украшениями они схожи с подобными же предметами из других районов Армении. Однако у местных арцахских мастеров были и свои особенности – они отдавали предпочтение мелким узорам, которыми обильно покрывали поверхности своих изделий. Это особенно хорошо видно на роскошных серебряных (иногда позолоченных) пряжках поясов, на головных и других женских украшениях. Большой частью они выполнены в технике накладных черненых пластин, украшенных геометрическими и расти-

тельными орнаментами, в которых часто повторяются темы древа жизни, знаков вечности, в сочетании с фигурками животных и птиц. Украшались они также драгоценными и полудрагоценными камнями.

Правда, политическая история Арцаха не способствовала сохранению предметов декоративно-прикладного искусства (многое было утеряно в годы бесконечных войн, нашествий и грабежей), тем не менее, то, что сохранилось, позволяет составить представление об искусстве местных умельцев. В первую очередь следует отметить переплёты и оклады рукописей Арцаха. На некоторых из них покрытые узорами серебряные пластины (обычно одна пластина помещалась в центре и четыре по углам). Знаменитое Евангелие «Таргманчац» имело украшенный, позолоченный оклад, выполненный в 1311 г. по заказу князя Григора Допянца, о чём читаем в памятной записи: «...и великий муж, князь Григор (арцахский) украсил пышно сию (книгу) золотом и серебром в память души святой супруги его Аспы... украсил также святое Евангелие окладом с золотыми картинами». Остаётся лишь сожалеть о том, что оклад этот не сохранился до наших дней.

Другим прекрасным образцом прикладного искусства Арцаха является рукоять кинжала князя Асана Джалала, выполненная из тёмно-зелёного нефрита, хранящаяся сейчас в Эрмитаже. Нижняя часть рукояти и её головка покрыты изящными растительными узорами. На рукояти сохранилась надпись «Асан Джалал князь Хачена».

Следует отметить, что с арцахской культурной средой связывается ещё один известный памятник – мощехранительница 1300 г., так называемая «Хотакерац сурб Ншан». Г. Овсепян отмечает, что эта мощехранительница «в ряду сохранившихся ювелирных изделий является памятником Восточной Армении, не считая нескольких остатков подобных предметов в Киликийской Армении, и поэтому представляется чрезвычайно важным для истории армянского прикладного искусства».

Автор «Истории страны Алуанк» Мовсес Каланкатуази (VII век), свидетельствует, что в Арцах-Утике уже в его время были «многочисленные мастера, умевшие плавить и изготавливать изделия из золота, серебра, железа и меди».

Теперь приведём сохранившиеся древнейшие свидетельства о различных отраслях декоративно-прикладного искусства, развивавшихся в Арцахе, в частности об изделиях, изготовлявшихся из шерсти. Арабские источники с восторгом упоминают работы ремесленников Восточного армянского края. Ал-Максуди пишет, что ему нигде не приходилось видеть таких ковров, покрывал и таких красок, какие производились в этой стране.

В истории армянского ковроделия особое место занимают изделия Арцаха. Некоторые исследователи древнейшие сохранившиеся образцы арцахских ковров датируют XIII–XIV веками. Примечательно, что даже первые упоминания наименования «ковёр» встречаются в эпитафической надписи 1242–1243 гг. на стене арцахской церкви Каптаванк. Древнейший дошедший до нас армянский ковёр, датированный 1202 г., был сделан в Арцахе, в армянском селении Бананц (близ Гандзака). Ковёр этот украшен композицией из трёх хоранов, покрытых растительным орнаментом. Хораны эти и их орнаментация сходны с подобными же изображениями в армянских рукописях.

Другой древний армянский ковёр также относится к XIII веку и также своим происхождением связан с Арцахом (выполнен в Казахе). На нём имеется интересное изображение борьбы дракона с орлом. Большую группу составляют ковры, покрытые лишь геометрическими узорами. Вообще арцахские ковры, несмотря на тематическое разнообразие, стилистически едины и составляют целостную группу.

В XVII–XIX веках получили распространение ковры, известные под названием «Арцавогрг» (ковры с изображением орлов), которые были созданы на основе ковров, называемых «Вишпапогрг» (ковры с изображением драконов). Один из подобных образцов арцахского происхождения хранится ныне в Этнографическом музее в Мюнхене. Особую группу составляют ковры, именуемые «Оцагорг» (ковры с изображением змей), в центральной части которых представлены узоры, символизирующие идеи вечности и мироздания.

Мастера Арцаха, будь то ваятели, создававшие хачкары или украшавшие стены церквей, миниатюристы, иллюстрирующие рукописи, вязальщицы ковров и гобеленов, – все они, используя многообразные возможности орнаментики, большое внимание уделяли также изображению людей, прославлению их труда и деяний. Эта характерная черта объединяет различные виды искусств, процветавших в Арцахе.

Отличительной чертой арцахского изобразительного искусства является особенность цветового восприятия: при богатстве красочной гаммы и многообразии орнаментальных мотивов, манера исполнения преимущественно обобщённая, придающая памятникам некоторую монументальность.

С ковроделием был связан и другой вид искусства – изготовление занавесей, выполнявшихся с применением различной техники: вышивки, аппликации, вязания. Киракос Гандзакец с восхищением описывает работу именитой мастерицы Арзу-хатун, жены арцахского князя Вахтанга Хаченци. Она «очень помогла (церкви) – сделала вместе со своими дочерьми из очень мягкой, покрашенной в различные цвета козьей шерсти прекрасный, всем на диво, занавес-покрывало для святого алтарного возвышения, украшен-

ный точно отражающими страсти Спасителя и иных святых накладными узорами и вышитыми изображениями, которые всех приводили в восхищение».

Армянские историки оставили многочисленные свидетельства об искусстве изготовления тонких тканей с богатой вышивкой, использовавшихся для пошива праздничной одежды. Степанос Орбелян о мастерицах Сюника и Арцаха пишет, что изготовлявшаяся ими из пурпура и парчи царская одежда украшалась тончайшей вышивкой с применением золота и серебра, бриллиантов и жемчуга. Подобные сведения имеются и в сочинении Иованнеса Драсханакертци.

В искусстве Арцаха особое место занимает фресковая живопись. Наилучшим образцом этого вида искусства Арцаха являются росписи Дадиванка. Исследование сохранившихся остатков фресок главной церкви этого монастыря (особенно в абсиде и на южной стене) свидетельствуют, что вся система росписи отличается большим своеобразием. Это позволяет предположить наличие местной традиции, возможно связанной с апокрифической литературой. Мастер росписей в равной мере по-новому решает как проблемы иконографического, так и живописного плана. Спокойная гармония структуры рисунка и цвета сочетаются с монументальной техникой. Этому способствует также простота рисунка декоративных фриз. Символично, что один из сохранившихся фрагментов росписи иллюстрирует тему мученической смерти св. Стефана первомученика – историю физического уничтожения человека, преданного своей вере.

Усиление здесь некоторой деформации форм и определённая напряжённость в рисунке усиливают внутреннюю экспрессию композиции, несмотря на мягкую тональность общей гаммы, в которой преобладают коричневые и землисто-зелёные краски, оживляемые местами светлой охрой.

Отдельные фрагменты росписей сохранились также на стенах небольшой церкви Арачадзор. Здесь, также как и в Дадиванке, художники смело включают в изображения неканонические, редко встречающиеся темы. Например, в конце абсиды с севера на юг развёрнуты контуры двух храмов, имевших, видимо, символическое значение. В этой связи Л.А. Дурново писала: «Должны были существовать особые причины почитания каких-то определённых храмов, чтобы их изображения могли заменить изображения святых и апостолов».

Интересны образы светских персонажей в росписи монастыря Аракелоз (XIII век). На северной стене церкви сохранилась фигура князя в праздничном одеянии, а напротив – портрет его сына. Гармония отдельных частей композиции обусловлена продуманной соразмерностью средств выражения, торжественностью поз фигур, лёгкостью контуров архитектурных кулис и глубоким чувством меры.

Характерными особенностями арцахских росписей становится органическое соединение монументальности и абстрактности с истинной человечностью. Если ещё принять во внимание единство иконографии и стиля, то можно утверждать о своеобразии художественного феномена искусства этого региона. К числу памятников Арцаха-Утика принадлежит также и церковь Киранц (XIII век), стены которой были сплошь покрыты фресками.

Сравнительно стабильная политическая жизнь Арцаха способствовала развитию не только экономики, но также культуры и искусства, в том числе и искусства книжной живописи. Согласно данным памятных записей в Арцахе на протяжении XII–XVI веков действовало около четырёх десятков скрипториев, тесно связанных со скрипториями Сюника. Из созданных в этих скрипториях рукописей свыше ста сохранились до наших дней. Одним из крупнейших центров письменной культуры Арцаха был Гандзасар, где находился престол католикоса Восточного армянского края.

Стараниями вардапета Ванакана в XIII веке был основан скрипторий в Хоранапате, где этим великим учителем было создано большинство его трудов. В монастыре Таргманчац, основанном ещё в 989 г., также имелся скрипторий. Именно в этом монастыре долгое время хранилось замечательное Евангелие 1232 г., иллюстрированное художником Григором, названное по месту своего долгого хранения Евангелием Таргманчац. Другим центром письма являлся монастырь Трёх Отроков. Не представляя большой ценности как архитектурный памятник, монастырь этот на короткое время явился престольным – там восседал католикос Арцаха в первой половине XIII века. Самая ранняя рукопись, вышедшая из скриптории монастыря Трёх Отроков, датируется 1214 г. Однако, наибольшее количество рукописей дошло до нас от периода XIV–XVII веков. Значительное количество рукописей было создано в скриптории при монастыре Богородицы в Царе. Эта небольшая обитель известна своей школой. Крупные центры письменности имелись также в Гандзаке, Шуше, Шахморе, Гыгчаванке, Амарасе, Тегасере и в других местах. Обо всём этом узнаём не только из памятных записей, но также из исторических источников и эпиграфических надписей.

Ещё один очень интересный факт: помимо рукописей, переписанных и иллюстрированных в Арцахе, в скрипториях этой провинции скопилось немало рукописей, созданных в других центрах армянской письменности и по воле случая привезённые сюда. В период монгольского владычества арцахским князьям приходилось участвовать в их завоевательных походах, во время которых они нередко выкупали армянские рукописи и привозили их в свои владения. Таким образом, арцахскими князьями было приобретено немало избранных образцов книжной живописи, обогативших как частные, так и церковные со-

брания рукописей данной провинции. Киракос Гандзакци пишет, что монголы награбленные ими рукописи продавали христианам. Армянские князья с великой радостью скупали их и помещали в церковные и монастырские хранилища своих владений. В числе князей, выкупавших и тем самым спасших рукописи, Киракос называет амирспасалара Захарию и его близких родственников, а также арцахского князя Григора Допянца.

Перечислим те иллюстрированные армянские рукописи, которые в XIII–XIV веках были привезены в Арцах и, получив «новую прописку», сыграли определённую роль в развитии местной школы книжной живописи.

1. Евангелие 909 г., хранившееся в селении Мецшен (Матенадаран № 6202).
2. Фрагмент Евангелия 950 г., вшитый в Сборник, созданный в монастыре Хоранашат в 1252 г. (Матенадаран, № 2273).
3. Евангелие Бегюнц XI в., долгие годы хранившееся в селении Талыш провинции Джраберд (Матенадаран, №10099).
4. Фрагменты Евангелия 1040 г., хранившегося в селении Цор провинции Дизак (фрмг. Мат. № 1252).
5. Евангелие XI века, хранившееся в церкви св. Иованнеса в городе Гандзак (не сох.).
6. Евангелие 1166 г., написанное в Ромкле по заказу епископа Аракела (Матенадаран № 7347).
7. Евангелие 1283 г., написанное священником Степаносом и долгое время хранившееся в церкви Иованнеса в городе Гандзак (Матенадаран № 6764).
8. Евангелие 1294 г., написанное в Дразарке (Мат. № 2588).

Перечень этот можно было бы увеличить, однако добавим к нему лишь ещё три рукописи, которые по праву принадлежат к шедеврам армянской средневековой книжной живописи:

1. Ахпатское Евангелие 1211 г., которое уже 12 лет спустя после создания было перенесено в Арцах (Матенадаран № 6288).
2. Евангелие Таргманчац 1232 г. Мы предполагаем, что эту рукопись привёз в Арцах князь Григор Допян, который в 1311 г. (почти 80 лет спустя) «обогастил святое Евангелие, снабдив окладом с золотыми изображениями...» (Матенадаран № 2743).
3. Евангелие 1237 г., созданное в Ани-Шираке. Оно принадлежало князьям – братьям Григору и Вардану (США, библиотека Чикагского университета).

Наивысший расцвет миниатюра Арцаха пережила в XIII–XV веках. От этого периода до нас дошёл целый ряд прекрасных памятников, среди которых особо следует упомянуть Евангелия № 378 (1212 г.), 34823 (1224 г.), Сборник № 115 (XIII века), Евангелие № 5669 (XIII–XIV веков) и две рукописи Иерусалимского собрания также рубежа XIII–XIV веков (№ 1288 и 1794). Во всех этих рукописях сюжетные миниатюры встречаются редко, за исключением Сборника № 115, в котором сохранились интересные изображения: юного князя Вахтанга, а также образы Христа и апостола Павла. Зато исключительное внимание уделено в этих рукописях их декоративному оформлению: хоранам, титульным листам, маргиналам, выполненным с высоким профессионализмом. Своеобразно их цветовое решение. В гамме красок преобладают бархатно-зелёные и коричневатого-горчичные тона, которым особую звучность придают блики, редкое применение голубых и розовых тонов, а также лёгкая золотая штриховка. Что касается орнаментальных узоров, то типы их перекликаются с узорами рельефов архитектурных памятников Арцаха того же периода.

Своеобразие художественного облика арцахских памятников обусловлено силой местных древних традиций. Своеобразие это сказывается и в стремлении к лаконизму подачи основной идеи и в формах её воплощения. В этом отношении характерным является Евангелие 1224 г., в котором скупыми средствами художник добился большой выразительности (особенно в образах евангелистов). В этой связи Л.А. Дурново писала: «Особенно выразительны лица... чуть заметным движением черт лица мастер создаёт проникновенное, как бы ушедшее в себя выражение мыслящего, одухотворённого лица. Простота средств передачи поразительна: здесь, как далеко не во многих случаях, оправдано положение “при минимуме затрат – максимум достижения”».

Ко второй половине XIII и к началу XIV века относится ряд иллюстрированных рукописей, в которых значительное место уделено сюжетным миниатюрам, причём избираются сцены, представляющие редкие варианты как по тематике, так и по системе иконографического решения (рукописи Матенадарана №№ 316, 4023, 4820, 6319). К числу таких тем принадлежат эпизоды из детства Иисуса Христа (Бегство в Египет, Проповедь юного Христа в храме), иллюстрации притч (мудрые и неразумные девы), сцены Грехопадения и другие, получившие здесь оригинальную интерпретацию. Своеобразием решения отличаются и чисто канонические темы, такие как Благовещение, Рождество, Сретение, Омовение ног, Воскресение, Вознесение. Можно сказать, что в Арцахе были выработаны свои, местные варианты сцен евангельского цикла, многие из которых не встречаются в других школах армянской книжной живописи. Интересны они и принципами своего художественного воплощения, своеобразием стилизации форм, выразительностью красочного восприятия. Особую декоративность придают миниатюрам широкие, обрамляющие

их, орнаментированные рамки. А мягкий, слегка приглушённый колорит сообщает им некоторую камерность и лиричность. Краски как бы покрыты серебристой патиной, временами вспыхивая неожиданно и являя массу удивительных оттенков изумрудно-зеленоватых, небесно-голубых, оранжево-малиновых. Эта необычная сказочная гамма сообщает миниатюрам поэтичность и удивительную просветлённость.

Обзор искусства средневекового Арцаха является лишь попыткой представить ещё одну страницу в истории многообразного и богатого наследия армянского народа, многие вехи которого нуждаются в обстоятельном и углублённом исследовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каланкатуаци, Мовсес. История страны Алуанк / Мовсес Каланкатуаци; перевод с древнеармянского, предисловие и комментарий Ш.В. Смбатяна. – Ереван, 1984.
2. Улубабян, Б. Хаченское княжество в X–XV вв. / Б. Улубабян. – Ереван, 1975. (на арм. яз.)
3. Тораманян, Т. Материалы по истории армянской архитектуры / Т. Тораманян. – Т. II. – Ереван, 1948. (на арм. яз.)
4. Якобсон, А.Л. Из истории армянского средневекового зодчества. Гандзасарский монастырь / А.Л. Якобсон // Исследования по истории культуры народов Востока. – М.-Л., 1960.
5. Газета «Гракан терт», 1983 г., 10 июня, № 24.
6. Акопян, Г. Искусство средневекового Арцаха / Г. Акопян. – Ереван, 1990.
7. Орбели, И. Бытовые рельефы на хаченских крестных камнях XII–XIII вв. / И. Орбели // Избранные труды. – Ереван, 1963.
5. Овсепян, Г. Древние могильные памятники и их археологическая ценность в истории армянского искусства / Г. Овсепян // Материалы и исследования по истории армянского искусства. – Т. 2. – Ереван, 1987. (на арм. яз.)
6. Орбели, И. Нефритовая кинжальная рукоять с армянской надписью / И. Орбели // Избранные труды. – Ереван.
7. Овсепян, Г. Хахбакяны и Прошяны в истории Армении / Г. Овсепян. – Т. 1. – Вагаршапат, 1928.
8. Каланкатуаци, Мовсес. История страны Алуанк / Мовсес Каланкатуаци. – Тбилиси, 1913.
9. Улубабян, Б. Хаченское княжество в X–XVI вв. / Б. Улубабян. – Ереван, 1975.
10. Кафадрян, К. Шамшадинская археологическая экспедиция в 1935 г. / К. Кафадрян // Ковроделие в Армении / В.С. Темурджян. – Ереван, 1955.
11. Казарян, М. Армянские ковры / М. Казарян. – Москва, 1985.
12. Гандзакеци, Киракос. История Армении / Киракос Гандзакеци. – Ереван, 1961.
13. Орбелян, Степанос. История провинции Сисакан / Степанос Орбелян. – Тбилиси, 1910.
14. Дурново, Л.А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении / Л.А. Дурново. – М., 1979.
15. Дурново, Л.А. Краткая история древнеармянской живописи / Л.А. Дурново. – Ереван, 1957.

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

Н.Г. Апанасовіч (Полацк, ПДУ)

АРГАНІЗАЦЫЙНЫЯ ЁМОВЫ І МЕТАДАЛАГІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ВЫКЛАДАННЯ СТАРАБЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ДЛЯ СТУДЭНТАЎ-ГІСТОРЫКАЎ

Праблемнае поле вывучэння літаратуры ўскладняецца сучасным крызісам духоўна-культурнай сферы чалавечай дзейнасці. Пост-культурная эпоха абвастрыла якасныя цывілізацыйныя пераўтварэнні, якія сталі вынікам непрадказальнага развіцця тэхнагеннай цывілізацыі і моцна прывезці да сутнасных псіхамэнтальных зменаў у самім чалавеку [1, с. 323]. Змены светапоглядна-культурнай базы існавання чалавека выразна выявіліся і ў сферы эстэтычнага. Разам з культурай у мінулае сыходзіць і кніга, увогуле парушаецца само ўспрыняццё друкаванага слова: якое «з галоўнага носьбіта інфармацыі, у тым ліку і духоўнай, пераўтвараецца паступова ў нейкі дапаможны сродак для больш ёмістых і канкрэтных сучаснаму чалавеку інфармацыйных структур – перш за ўсё электронных аўдыявізуальных» [1, с. 324].

Прыватным выпадкам перабудовы псіхафізіялагічнай сістэмы чалавека можна лічыць з'яўленне пакалення, якое не чытае ўвогуле, тым больш мастацкую літаратуру. Утылітарна-спажывальная матывацыя, у тым ліку і ў сферы пазнання, у лепшым выпадку скіруе «чытача» праслухаць мастацкі твор на тэхнічных аўдыясродках або, што значна горш, зарыентуе на знаёмства з творам у скарачаным выглядзе, праз кароткі пераказ зместу або з-за адсутнасцю канкрэтна карысна-матэрыяльнай матывацыі ўвогуле не прачытае яго.

Не падлягае сумненню, што для паспяховага разумення мастацкага твора важным з'яўляецца не толькі літаратуразнаўча-метадычная падрыхтоўка выкладчыка літаратуры, але і актыўнасць, зацікаўленасць самога чытача. Сумна канстатаваць, што такая відавочная і натуральная перадумова вывучэння літаратуры як чытанне мастацкіх тэкстаў, становіцца адной з перашкод, на якую нельга не звяртаць увагі. Прымусовае вырашэнне праблемы праз абавязковую праверку колькасці і зместу прачытанага, часам дасягае адваротнага эфекту – марнуе і без таго недастатковы вучэбны час, ды і не абавязкова прыводзіць да жадання паглыбіцца ў змястоўна-мастацкія адметнасці твора, што павінна ператварыць пасіўнага чытача ў актыўнага.

А гэта ўжо звязана з практычным валоданнем тымі навыкамі інтэлектуальнай дзейнасці, якія дазваляць заўважаць і адбіраць неабходныя факты, аналізаваць іх, бачыць падобнае і адрознае, узаемаўплывовае і ўзаемавыключальнае, урэшце, рабіць адпаведныя назіранням высновы, класіфікаваць і абагульняць заўважанае. Сённяшні студэнт, які паступае на гуманітарны факультэт у выніку тэставання, з матывацыяй «гэта не матэматыка, разумець тут нічога не трэба», на першым курсе, у большасці сваёй, аказваецца не здольны на аргументаваны развагі, на актывізацыю і выяўленне прычынна-выніковых сувязяў раней засвоенай інфармацыі і г. д. Атрымліваецца, што вывучэнне літаратуры ў ВНУ павінна быць скіравана толькі на фарміраванне прафесійна-літаратуразнаўчых кампетэнцыяў, а паралельна «латае» як бы не вельмі важныя недапрацоўкі школьнай гуманітарнай адукацыі. Аднак, такая агульная характарыстыка да ўсіх сучасных студэнтаў-гуманітарнаў зразумела з'яўляецца перабольшаннем, праўда, з павелічэннем тэндэнцыі ў бок пагаршэння сітуацыі.

Шматгадовае выкладанне аўтарам у ВНУ курсаў па гісторыі літаратуры для розных спецыяльнасцяў («Гісторыя беларускай літаратуры» на розных курсах і спецыяльнасцях гісторыка-філалагічнага факультэта: «Англійская мова. Беларуская мова і літаратура», «Рамана-германская філалогія», «Гісторыя»), дазваляе зрабіць некаторыя абагульненні па вывучэнні дадзенага курса студэнтамі-гісторыкамі.

Думаецца, што неабходнасць вывучэння студэнтамі гэтай спецыяльнасці гісторыі беларускай літаратуры не выклікае прэрэчання. Літаратурная гісторыя – найлепшая ілюстрацыя духоўнай эвалюцыі народа, адлюстраванне нацыянальнага коду, своеасаблівая форма гістарычнага пазнання (нагадаем першых антычных гісторыкаў – літаратараў і філосафаў у адным увасабленні). У адрозненне ад гістарычнай навукі праблему пазнання літаратура вырашае праз свае спецыфічныя сродкі вобразнага адлюстравання рэчаіснасці. Гістарычныя крыніцы, дакументы і артэфакты – безумоўна, з'яўляюцца фундаментальнай асновай гісторыі. Але за гэтым першасным гісторыяграфічным матэрыялам не заўсёды бачна і выразна выступае сама рэчаіснасць ва ўсёй сваёй дыялектычнай складанасці; за лічбамі, інфарматыўнасцю часам губляецца сам стваральнік гісторыі – чалавек, з яго індывідуальным лёсам, спраўджанымі і нязбыўнымі надзеямі, пераадоленнем і пакутамі. Літаратар, апелюючы вобразамі і сімваламі, ажыўляе і напаўняе гістарычную прастору «духоўнай плошчу», дазваляе засяродзіць увагу на прыватным, будзённым, суб'ектыўным, а гэта значыць, на чалавеку. Мастацкая літаратура ілюструе навуковы гістарычны матэрыял, каментуе яго праз мастацкія сюжэты, выклікаючы перажыванні, паглыбляе разуменне і абуджае жывую цікавасць да жыццёвых рэалій. Вывучэнне студэнтамі-гісторыкамі курса «Гісторыі беларускай літара-

туры» дазваляе пашырыць прафесійны кругагляд, панарамна і аб'ёмна ўбачыць гістарычны працэс, адчуць складанасці і супярэчанасці многіх падзей мінулага.

Неабходна канстатаваць, што прафесійная зацікаўленасць, на якую неаднаразова прыходзіцца звяртаць увагу падчас выкладання, не з'яўляецца для многіх студэнтаў пераканальнай. Можна быць не столькі асэнсаваная, колькі натуральная цікаўнасць спрыяе больш адказным і мэтанакіраваным адносінам да вывучэння дадзенай дысцыпліны. Нельга не падкрэсліць узровень студэнтаў-гісторыкаў як чытачоў, якія, у параўнанні са студэнтамі-лінгвістамі, філолагамі, выглядаюць амаль прафесіяналамі ў разуменні змястоўна-культурнай спецыфікі твора, дзякуючы добрай арыентацыі ў гістарычным кантэксце. Спрыяе гэтаму і сама спецыфіка гістарычнай адукацыі, якая паглыбляе і развівае інтэлектуальныя ўменні, пераўтвараючы іх у прафесійныя кампетэнцыі.

Аднак нацыянальная літаратура, як арганічная частка нацыянальнай культуры і гісторыі, здаецца, відавочна неабходная гісторыку, аказалася па-за межамі новага адукацыйнага стандарта па спецыяльнасці «Гісторыя» [3, с. 1] як самастойная дысцыпліна. Не прадугледжаны разгляд гісторыі літаратуры і ў іншых курсах эстэтычнай скіраванасці: «Усеагульнай гісторыі мастацтва», у якіх, адпаведна сучаснаму нарматыўнаму дакументу, павінны разглядацца віды выяўленчага мастацтва (жывапіс, скульптура, графіка, дэкарацыйна-прыкладное мастацтва), асаблівасці розных стыляў архітэктуры, даюцца паняцці аб стылістыцы мастацтва [3, с. 33]; паглыбленне гэтага курса працягваецца для спецыялізацыі «Мастацтвазнаўства» праз вывучэнне «Тэорыі выяўленчых мастацтваў і архітэктуры» [3, с. 33]. Можна гіпатэтычна дапусціць, што змест і патрабаванні да дысцыпліны «Гісторыя Беларусі», у тых момантах, дзе прадугледжваецца вывучэнне і культурнага развіцця беларускага грамадства, дазволіць выкладчыкам гісторыі Беларусі закрануць і пытанні літаратурнага развіцця, хаця практычна гэта будзе залежыць непасрэдна ад матывацыі выкладчыка, яго уласнай літаратурнай эрудыцыі, бо палажэнні, у якіх закранаюцца пытанні культурнага развіцця не маюць канкрэтных адсылак да вывучэння літаратурнай спадчыны, напрыклад: «Сацыяльна-эканамічнае і грамадска-культурнае развіццё і дасягненні Савецкай Беларусі», «Беларуская мадэль сацыяльна-эканамічнага і этна-культурнага развіцця: перадумовы і этапы станаўлення» [3, с. 16]. Што тычыцца агульных вынікаў навучання, то тут студэнт павінен ведаць: сугасныя характарыстыкі еўрапейскага, расійскага, савецкага і сучаснага шляхоў мадэрнізацыі ў сацыяльна-эканамічнай, ідэйна-палітычнай, культурна-духоўнай галінах; асноўныя дасягненні ў развіцці матэрыяльнай і духоўнай культуры, культурна-гістарычную спадчыну беларускага грамадства. Умець тлумачыць уплыў розных культурна-цывілізацыйных фактараў на сацыяльна-эканамічнае, дзяржаўна-палітычнае, этнаканфесійнае і культурнае развіццё Беларусі ў розныя гістарычныя перыяды [3, с. 16].

Думаецца, што вывучэнне духоўна-культурнай спадчыны народа, заснаванае толькі на творах выяўленчага мастацтва не дазволіць атрымаць належны ўзровень прафесійнага кругагляду, не толькі ў сферы культурнага развіцця, але і значна звузіць аб'ёмную панараму працэсу гістарычнага развіцця. Аднак кожная ВНУ мае магчымасць разабрацца з гэтай навукова-метадычнай калізіяй па-свойму, у прыватнасці, за кошт гадзін «вузаўскага кампанента», што і зроблена ў Полацкім дзяржаўным універсітэце.

Найўнасць асобнага курса па «Гісторыі беларускай літаратуры» дае магчымасць часткова вырашыць некаторыя пазначаныя праблемы, але не ў поўнай меры. Амаль дзесяцігаддзевую гісторыю беларускай літаратуры неабходна выкласці за 26 аўдыторных гадзінах, якія па 14 і 12 гадзін падзяляюцца на лекцыйныя і семінарскія заняткі. Арыентацыя на тыповую праграму філалагічнага профілю ў межах дадзенага аб'ёму гадзін выяўляе марную спробу «объять необъятное» і рызыкуе пераўтварыць дысцыпліну ў інфарматыўны курс з бясконцым пералікам прозвішчаў і назваў.

З другога боку, адсутнасць дакладных і выразных патрабаванняў да курса, дазваляе выкладчыку праявіць пэўную свабоду як у выбары матэрыялу, так і ў метадалагічных падыходах да вывучэння літаратурнага працэсу. Выніковая форма накапляльнага заліку накіроўвае студэнтаў на актыўны ўдзел у вучэбным працэсе, пры гэтым вызваляе іх ад скіраванасці толькі на выніковую адзнаку. Што, у сваю чаргу, дазваляе настроіць навучальную атмасферу на давяральны лад, адкрыты да самастойных разваг, суб'ектыўных выказванняў розных меркаванняў, засяродзіць увагу на ўласнай рэцэпцыі мастацкага твора.

Найбольш складанай для засваення, асэнсавання і ўспрымання студэнтамі з'яўляецца літаратура старажытнага перыяду. Без ведання спецыфікі мастацкай дзейнасці, разумення агульных працэсаў развіцця старажытнай кнігі, нельга ўявіць сабе цэласную гісторыка-культурную карціну беларускай мінуўшчыны. З другога боку, спецыфічныя асаблівасці самой прыроды мастацкага слова эпохі старажытнасці, прадстаўляюць найбольш істотную перашкоду ў разуменні мастацкіх вартасцей твора. З пункту погляду сучаснай медыявістыкі праблем у гэтай, здавалася б, добра распрацаванай сферы, не менш, чым у сучаснай літаратуры. Складанасць вывучэння гэтага літаратурнага перыяду палягае непасрэдна ў самім аб'екце вывучэння – мастацкім тэксце старажытнага часу, на які нанізваюцца агульныя гісторыка-культурныя

асаблівасці, перыпетыі статусна-палітычнага развіцця, шматстайныя ўзаемадзеянні з усходне- і заходне-еўрапейскімі ўплывамі і трансплантацыямі. Спынімся толькі на самых агульных і відавочных.

Адна з найбольш значных праблем звязана з немагчымасцю канчатковага і адназначнага высвятлення аб'ёму і прадмета даследавання:

1) не ўся колькасць тэкстаў дайшла да нашага часу, складана вызначыць, што і ў якім аб'ёме згубілася ўвогуле;

2) тое, што захавалася, асабліва з пачатковага перыяду, прадстаўляе сабой у многім, разнастайныя рэдакцыі шматлікіх спісаў твораў, зробленыя значна пазней за першапачатковы варыянт з'яўлення твора;

3) якія старажытныя тэксты можна адносіць да *мастацкай* літаратуры з улікам спалучэння традыцый царкоўнага «художства» і традыцыі секулярнага мастацтва, з канцэптuallyным падзелам на літаратуру свецкую і рэлігійную?

4) з якіх пазіцый вывучаць перакладную літаратуру, якая ў старажытны час, на думку многіх даследчыкаў, складае арганічнае цэлае разам з літаратурай арыгінальнай? і інш.

Пытанні, звязаныя з праблемамі нацыянальнай самаідэнтыфікацыі беларусаў, ускладнілі дадзенае праблемнае поле спецыфікай, злучанай з абавязковым высвятленнем аб'ёму ўласна беларускай старажытнай літаратурнай спадчыны (што лічыць старабеларускай літаратурай (з пункту погляду тапаграфічнага аспекту, лінгвістычнага аспекту, тэматычна-змястоўнага складніка, пражывання аўтара на геаграфічна і гістарычна беларускіх землях, што рабіць з неатрыбутаванымі помнікамі?). Актуальнасць гэтых пытанняў відавочная для беларускай медыявістыкі і звязана з наспелай неабходнасцю перагляду традыцыйных падыходаў, распрацаваных найвыдатнейшымі расійскімі даследчыкамі Дз.С. Ліхачовым, М.К. Гудзій, А.М. Робінсанам, У.У. Кусковым і многімі іншымі. У расійскіх акадэмічных падручніках па гісторыі старажытнарускай літаратуры беларускае пісьменства падаецца або без нацыянальнага пазначэння, або прапануецца ў якасці рэгіянальнай літаратуры (напрыклад, у падручніку У.У. Кускова «История древнерусской литературы» творчасць Клімента Смаляціча і Кірылы Тураўскага разглядаецца ў раздзеле «Абласныя літаратуры» [4, с. 113 – 115]). Пэўная заангажаванасць такога падыходу зразумелая і выглядае абсалютна апраўданай у кантэксце гісторыі расійска-савецкай культуры, але ніяк не ў кантэксце беларускай гістарычнай спадчыны.

Складанасць беларускага гістарычнага шляху, дваццацігадовае самастойнае дзяржаўнае існаванне накладвае на гісторыка-культурную спадчыну дадатковую ідэалагічную вагу з пазіцыі пошуку культурна-навуковых дасягненняў, якія маглі б стаць падмуркам выхавання нацыянальнага гонару на шляху нацыянальнага самавызначэння. «Калі беларуская сучаснасць гэтак бедная, дык ці не шукаць духовай стравы ў XVI стагоддзі, калі Беларусь была самым апошнім словам культуры на ўсходзе?» [5, с.25] Але як можна абмяжоўваць рэгіянальнасцю творчасць аднаго з першых беларускіх і ўсходнеславянскіх пісьменнікаў Кірылы Тураўскага, творы якога перапісвалі ад рукі аж да XIX стагоддзя, а ў XIV–XV стагоддзях уключылі ў «Златавуст» і «Таржэсценнік» побач з лепшымі ўзорамі казаняў класікаў, грэка-візантыйскіх майстроў слова? Цалкам як унікальная з'ява славянскай і еўрапейскай культуры павінна вывучацца кніжна-пісьмовая спадчына беларусаў эпохі Адраджэння і ранняга барока, звязаная з імёнамі Ф. Скарыны, С. Буднага, М. Гусоўскага, М. Сматрыцкага, С. Полацкага, феноменаў новалацінскай паэзіі, палемічнай публіцыстыкі і інш.

Другое праблемнае кола вымалёўваецца вакол метадалагічных падыходаў да перыядызацыі літаратурнага працэсу старажытнага часу, як і да ўсёй беларускай літаратуры ўвогуле. Папулярнасць і панаванне палітыка-ідэалагічнага падыходу, падобна да пракруставага ложка, абмяжоўвае шляхі культурна-эстэтычнага развіцця этапнымі гісторыка-палітычнымі падзеямі. Сапраўды, беларуская літаратура, яе развіццё, а часам і перспектывы існавання моцна залежалі ад палітычнай сітуацыі, гістарычнага шляху народа. Але дадзены падыход, напрыклад, не дазваляе ўлічваць канфесійную прыналежнасць твораў (а для старажытнай беларускай літаратуры, якая была прадстаўлена праваслаўнай, каталіцкай, пратэстанцкай і ўніяцкай літаратурай, пакінуць па-за ўвагай гэты аспект немагчыма, бо і творчасць многіх асобных аўтараў прадстаўляецца неаднароднай у плане рэлігійнай прыналежнасці, акрамя таго прысутнасць у мастацкай прасторы старажытнага часу асноўных сусветных рэлігій з'яўляецца яскравым сведчаннем рэлігійнай цягнёнасці, выяўлення на практыцы натуральнага права пісьменніка на творчую і светапоглядную эвалюцыю, права на пошук і эксперымент [2, 6]. Палітыка-ідэалагічны падыход апасродкавана звязаны з літаратурай і не дае магчымасці разумення развіцця літаратуры праз эвалюцыю і трансфармацыю літаратурных жанраў, стыляў. Прапануемыя альтэрнатыўныя перыядызацыі (на падставе стыльвых зменаў, цыклічная, паводле тэорыі «трох Адраджэнняў» і інш.) таксама не вырашылі метадалагічнай праблемы.

Спроба пераасэнсаваць гісторыю старажытнай беларускай літаратуры зроблена калектывам Інстытута літаратуры імя Я. Купалы НАН РБ у двухтомнай «Гісторыі беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў» [6]. У гэтым грунтоўным выданні літаратурны працэс разглядаецца з новых ідэйна-мастацкіх пазіцый у межах агульнаеўрапейскага кантэксту нашай літаратуры, з улікам эстэтычных уяўленняў і творчых прынцыпаў пісьменнікаў на працягу стагоддзяў. Зразумела, прапануецца і новая перыядыза-

цыя з удакладненнем назваў асобных перыядаў: Літаратура Сярэднявечча, Адраджэння і барока. Але і гэтак, найбольш поўнае на дадзены момант выданне, не вырашае ўсяго спектру праблем. З пазіцыі нацыянальнага аспекту і жанрава-відавой шматстайнасці старажытнай беларускай літаратуры падыходзіць да гэтай праблемы вядомы даследчык-медывіст І. Саверчанка ў «Хрэстаматыі па старажытнай беларускай літаратуры» [7].

Яшчэ адно праблемнае поле, на якое хацелася б звярнуць увагу звязана з адсутнасцю тэарэтычнай гісторыі не толькі старабеларускай, але і старажытнарускай літаратуры. Гэтым пытаннем на працягу апошніх 40 гадоў займаліся расійскія, а цяпер і беларускія медывісты, спрабуючы распрацаваць тэарэтычную пэтыку старажытнага слова найперш праз катэгорыі самой тэарэтычнай пэтыкі. Але ні расійскім даследчыкам, ні беларускім пакуль не ўдалося вырашыць гэту надзвычай складаную задачу.

Можна было б далей працягваць пералік унутрыдысцыплінарных праблем, але і пазначаныя, на наш погляд, дастаткова ярка адлюстроўваюць складаную і супярэчлівую сітуацыю з метадалагічна-літаратуразнаўчага боку, што, у сваю чаргу, стварае пэўныя цяжкасці ў выкладанні літаратуры пазначанага перыяду не толькі для гуманітарыяў увогуле, але і для саміх філолагаў.

У сувязі з папярэдне разгледжаным «Гісторыя літаратуры старажытнага часу», магчыма, павінна прадстаўляць сабой не столькі філалагічны, колькі інтэграваны курс (пабудаваны з улікам міжпрадметных сувязяў) на сумежжы літаратуры і гісторыі, які дазволіць пазнаёміць студэнтаў з асноўнымі этапамі развіцця мастацка-эстэтычнай думкі, вызначыць месца і ролю найбольш выдатных пісьменнікаў, мастацкіх твораў не толькі ў гісторыі літаратуры, але і ў гісторыі філасофскай, рэлігійнай, палітычнай, эстэтычнай думкі Беларусі, праз максімальную актывізацыю базавых гістарычных ведаў для самастойнага пошуку студэнтамі гісторыка-культурных сувязяў і аналогій. Гістарычная інфармацыя, напоўненая літаратурна-эстэтычнай рэцэпцыяй, прадстае ў свядомасці студэнтаў у зусім іншым выглядзе.

Што тычыцца набыцця навыкаў літаратуразнаўчага аналізу мастацкага тэксту (якія, дарэчы павінны былі быць набыты ў выніку школьнага навучання), прадстаўляецца магчымым абмежаваць літаратуразнаўчы бок толькі ўзроўнем першаснага ўспрыняцця (эмпірычнага аналізу) тэксту, ускладніўшы яго гісторыка-кантэкстуальным каментарам і разглядам літаратурных вартасцей твора на ўзроўні тых ведаў, якія добра знаёмыя любому больш-менш адукаванаму чалавеку. А для найлепшага паглыблення ў змястоўную структуру старажытнага тэксту, разумення яго мастацка-светапогляднай спецыфікі ў кантэксце культурнай парадыгмы часу, скіраваць аналіз, пры магчымасці (не з усімі твораў і аўтарамі гэта магчыма зрабіць), мастацкіх тэкстаў у рэчышчы параўнальна-структурна-тыпалагічнага метаду на семінарскіх занятках, прапануючы вывучэнне старажытнага тэксту паралельна з сучасным адпаведнай тэматыкі, або праз параўнанне некалькіх старажытных твораў падобнай жанравай і змястоўнай тэматыкі (напрыклад: адначасовы разгляд паэм М. Гусоўскага і Я. Вісліцкага, «Жыцця Еўфрасінні Полацкай» і твора В. Іпатавай «Прадслава»).

Нягледзячы на тое, што не ўсе студэнты здольны без дадатковага літаратуразнаўчага каментару бачыць тыпалагічнае падабенства і адрозную спецыфіку твораў, такі падыход дазваляе дастаткова паглыбіцца, каб на гэтым першасным узроўні ўбачыць мастацкую адметнасць, розніцу ў мастацкай манеры і спосабах выкладу матэрыялу ў розных аўтараў, адчуць змястоўную глыбіню і эстэтычную вартасць твора. Акрамя гэтага параўнальнае вывучэнне твораў розных аўтараў і розных эпох дазваляе засяродзіцца на суб'ектыўнай рэцэпцыі твора самім студэнтам. Праз паслядоўны ланцужок разважанняў: што хацеў давесці аўтар чытачу, ствараючы свой твор ў канкрэтны час – што атрымалася з гэтай задумы – якая частка закладзенай інфармацыі зразумелая сучаснаму чытачу – якім выглядае і ўспрымаецца гэтае мастацкае пасланне, адпраўленае чытачам шмат стагоддзяў таму, у кантэксце сучаснасці – узнімаемца да спасціжэння агульначалавечага зместу, мастацкай спецыфікі твора, адметнасці аўтарскай манеры, якія і ўводзяць твор не толькі ў гісторыю нацыянальнай, але і гісторыю сусветнай літаратуры.

Максімальная актывізацыя міжпрадметных сувязяў, параўнальна-гістарычны падыход да вывучэння старажытных тэкстаў у кантэксце эпохі і сучаснай культурнай традыцыі, паступовае авалодванне неабходным для пачатковага ўзроўню літаратуразнаўчым інструментарыем, дазваляе падтрымліваць чытацкую актыўнасць студэнта. Што прадстаўляецца важным не толькі ў кантэксце вывучэння літаратуры, але і для набыцця гістарычных прафесійных кампетэнцый. Пераасэнсоўваючы твор з пазіцыі мэтанакіраванага, «дарослага» чытання, студэнт спасцігае яго ў іншым ракурсе: больш глыбокім, панарамным, звязаным з сучаснай актуалізацыяй. Калі няма строгай рэгламентацыі і абмежавання ў вывучэнні пэўных твораў і аўтараў, то можна дазволіць сабе выкладанне і вывучэнне літаратуры праз «задавальненне». І калі ў выніку вывучэння гісторыі літаратуры студэнт не пераўтварыцца ў заўзятага чытача, то ўсё роўна пакіне ў сваёй свядомасці, душы невымерны эстэтычны вопыт ад зносінаў з мастацкім словам.

ЛІТАРАТУРА

1. Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. – 2-изд., перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2006. – 573 с.
2. Саверчанка, І. Феномен старабеларускай літаратуры / Старажытная беларуская літаратура (XII–XVII стст.) / Уклад., прадм., камент. І. Саверчанкі. – Мн.: Кнігазбор, 2007. – 608 с.
3. Образовательный стандарт Республики Беларусь. Высшее образование первая степень специальность 1-21 03 01 История (по направлениям). – Мн, 2008.
4. Кусков, В.В. История древнерусской литературы / В.В. Кусков. – М., 1982. – 296 с.
5. Цвікевіч, А. Вялікае апрашчэнне ці вялікае ўдасканаленне? / А. Цвікевіч / Спадчына. – 1997. – № 2.

А.Н. Дорошкевич (Новополоцк, ГУО «Гимназия № 1 г. Новополоцка»)

ОБЕСПЕЧЕНИЕ АУТЕНТИЧНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА НА УРОКЕ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

Возрастающая потребность общества в многосторонних культурных, образовательных, экономических связях с зарубежными странами, гуманизация и гуманитаризация образования диктуют необходимость поиска путей оптимизации процесса обучения иностранным языкам. Глобальная интеграция, международное сотрудничество в различных областях обуславливают потребности в формировании личности, владеющей межкультурным общением. В связи с этим Советом Европы были разработаны общеевропейские компетенции владения иностранным языком, которые используются в Европе. Главная цель системы уровней владения иностранным языком (CEFR) – предоставить метод оценки и обучения, применяемый для всех европейских языков. В 2001 г. резолюция Совета ЕС рекомендовала использование системы CEFR для создания национальных систем оценки языковой компетенции. В системе CEFR знания и умения учащихся подразделяются на три крупных категории, которые делятся на шесть уровней: **A** – элементарное владение, **A1** – уровень выживания, **A2** – предпороговый уровень, **B** – самостоятельное владение, **B1** – пороговый уровень, **B2** – пороговый продвинутый уровень, **C** – свободное владение, **C1** – уровень профессионального владения, **C2** – уровень владения в совершенстве. Для каждого уровня предусмотрены знания и умения, которые должен иметь учащийся в чтении, восприятии речи на слух, устной и письменной речи.

Современные отечественные программы по ИЯ определяют в качестве цели обучения формирование коммуникативной компетенции, которая обеспечивает способность учащихся к межкультурному общению. Таким образом, речь идёт о развитии языковой личности в роли межкультурного коммуниканта или медиатора культур.

Теоретической базой построения системы обучения иностранному языку является *коммуникативный личностно-деятельный подход*, который предполагает направленность на обучение общению, где ученик выступает как развивающаяся личность. В связи с этим следует учитывать интересы, индивидуальные способности учащихся, их интеллектуальные и коммуникативные потребности. Однако содержание процесса обучения иностранным языкам в средней школе не всегда удовлетворяет познавательным и коммуникативным потребностям учащихся, что неизбежно влечет за собой снижение общей мотивации овладения учащимися иностранными языками. Поэтому актуальным в современных условиях, по мнению А.А. Леонтьева, «становятся ориентация на мотивацию овладения языком, прежде всего на определенную динамику перехода от одной мотивационной доминанты к другой и системная опора на различные виды мотивов».

Современная концепция обучения иностранному языку требует коммуникативной направленности: умения общаться с носителями языка, понимать на слух то, что говорится в естественном темпе на изучаемом языке, говорить и писать на изучаемом языке так, чтобы понимали носители языка. Овладеть коммуникативной компетенцией на иностранном языке, не находясь в стране изучаемого языка, довольно сложно. Поэтому одной из важнейших задач преподавателя является создание реальных и воображаемых ситуаций общения на уроке иностранного языка с использованием различных приемов работы, таких как ролевые игры, дискуссии, творческие проекты, использование современных информационных технологий и др. Не менее важным является приобщение учащихся к культурным ценностям народа – носителя языка. Проблема формирования у учащихся навыков устной коммуникации находится в центре внимания многих исследователей.

Один из предлагаемых путей ее решения – это широкое использование аутентичных материалов различного характера. Основные области применения данных материалов – *это обучение восприятию на слух оригинальной речи и пониманию письменной речи*. На их основе в дальнейшем строится обучение говорению и письменной речи.

Несмотря на почти полное отсутствие разработанных отечественных методик обучения с использованием аутентичных материалов, они все чаще используются преподавателями в процессе обучения. Необходимо как можно раньше начинать обучение учащихся восприятию естественной речи. Общеизвестно, что чем больше носителей языка (мужчин, женщин, детей) будет слышать учащийся, тем легче он адаптируется к индивидуальной манере речи. Для этих целей активно используются *учебно-аутентичные материалы к учебникам DELF (уровни A1, A2, B1 и частично B2)*. Использование данных аудиоматериалов способствует развитию речевого слуха, который включает не только узнавание целого в контексте, но и распознавание лексико-грамматических форм. Хотя на первоначальном этапе работы с такими текстами учащиеся испытывают достаточно трудностей. А наличие множества незнакомых слов вызывает страх и является одной из основных причин непонимания текста. Поэтому особое внимание следует уделять обучению учащихся вероятностному прогнозированию и развитию навыков адекватного восприятия интонации, пауз, логического ударения.

Ограничивать количество предъявлений на первоначальном этапе представляется нецелесообразным. Оно должно зависеть от вида аудирования, целей работы с текстом, от характера предъявляемого для прослушивания материала и языковой подготовки учащихся. Предлагается не снимать трудности перед прослушиванием текста, а учиться их преодолевать, так как только преодоление трудностей в понимании естественной речи делает процесс обучения эффективным. Сложности возникают при использовании аутентичных материалов на начальном и среднем этапе обучения в связи с большим количеством лексических, грамматических и фонетических трудностей. Однако на старшем этапе дети будут иметь достаточный запас знаний по всем аспектам языка и будут подготовлены к эффективной работе с такими материалами.

Определенную трудность представляет подбор *аутентичных текстов*: текст как таковой должен иметь смысловую завершенность, структурную и коммуникативную целостность, наличие разных типов связи между его элементами, композиционную оформленность, коммуникативную направленность, наличие прагматической установки, стилистическую и жанровую отнесенность. Что касается устных текстов, то поскольку их невозможно адаптировать, приходится использовать приемы, обеспечивающие их доступность: вступление, раскрывающее ситуацию общения и дающее характеристику действующих лиц, комментариев к отдельным отрывкам текста, повторное прослушивание, зрительная опора и т. п. Известно, что в естественном общении всегда используются тексты, относящиеся к определенным жанрам, количество которых невелико. Для экономии учебного времени и усилий учащихся знакомство с различными жанрами текстов осуществляется не одновременно, а последовательно, соблюдая принцип «от легкого к трудному». *Это личные письма, анекдоты, статьи, отрывки из дневников подростков, реклама, кулинарные рецепты, сказки, интервью, научно-популярные и страноведческие тексты. Жанрово-композиционное разнообразие позволяет познакомить учащихся с речевыми клише, фразеологией, лексикой, связанными с самыми различными сферами жизни и принадлежащими к различным стилям, взятыми из оригинальных источников, которые характеризуются естественностью лексического наполнения и грамматических форм, ситуативной адекватностью используемых языковых средств.*

Переходить к следующему жанру можно лишь тогда, когда учащиеся уже достаточно хорошо понимают тексты изучаемого жанра. Затем, одновременно с изучением нового жанра, следует слушать тексты и ранее изученных жанров. Тогда на завершающем этапе обучения учащиеся смогут успешно воспринимать тексты любых жанров, такие как: *озвученные письменные тексты – описание, беседа/диалог, рассказ/сказка; устные тексты – комментарий к фильмам/новостное сообщение, устный рассказ/сообщение, устная беседа, интервью, сцены из спектаклей/фильмов, дискуссия*. Таким образом, отбирая текст для обучения, преподавателю необходимо учитывать не только его содержание (соответствие теме, доступность, воспитывающее воздействие и т. д.), но и языковую форму (ее доступность, знакома ли она в основном, содержатся ли в ней языковые явления, изучаемые в данный момент и т. д.).

Одним из эффективных способов обучения межкультурной коммуникации является использование на занятиях *аутентичных видеофильмов*. Фильм подбирается таким образом, чтобы его содержание вызвало интерес и могло стимулировать речевую активность. Кроме того, сценарий фильма может служить основой для создания на занятиях ситуаций, имитирующих реальное речевое общение. Сюжет должен иметь законченный характер, длительность – не более 10–15 минут. Используются художественные, рекламные фильмы, передачи новостей. Подбираются такие сюжеты, которые впоследствии могут быть пересказаны учащимися в виде законченного рассказа. Выполняются следующие виды упражнений: *предсказание, «испорченный телефон», «Кто это сказал?», ролевая игра, озвучивание фрагмента, описание героев, восстановление диалогов*. Дома предлагается записать увиденное в виде изложения. При работе с новостными сюжетами предлагается заполнить таблицу:

<i>Qui?</i>	<i>Action</i>	<i>Où?</i>	<i>Quand</i>	<i>Pour-quoi?</i>	<i>Comment?</i>
			?		

--	--	--	--	--	--

На среднем этапе обучения можно использовать французский учебный видеокурс «*Dis Voir*». Содержательную основу 10 эпизодов фильма составляют истории из вымышленного французского города *Touchaville*. Наличие постоянных героев соединяет сюжеты и способствует концентрации внимания. Тренировочные упражнения в конце каждой части предназначены для закрепления речевых образцов, фонетического, лексического, грамматического материала, страноведческой информации. Каждый из эпизодов видеокурса обладает относительной самостоятельностью в плане смыслового содержания. Это дает возможность учителю самому определить способ введения материала и возможность последовательного включения фрагмента в учебный процесс или использование отдельного фрагмента в соответствии с коммуникативной ситуацией.

На каждом этапе осуществляется взаимосвязанное обучение аудированию и говорению, для чего на всех трех этапах используются как тренировочные, так и коммуникативные упражнения.

Использование на уроках иностранного языка *аутентичных текстовых материалов* (особенно прессы) позволяет познакомить учащихся с культурой, процессами, происходящими в обществе, особенностями менталитета и жизни социума. Газетные и журнальные статьи дают возможность обсудить текущие проблемы общества, пути их решения, сравнить тенденции развития других социумов. Данный вид деятельности используется на старшей ступени обучения. Работая с прессой, учащиеся осознают, что они обращаются к источнику информации, которым пользуются носители языка. Это повышает практическую ценность владения иностранным языком. Чтение материалов прессы не только требует знания реалий, культуры, образа жизни страны изучаемого языка, но и становится ценным источником этих знаний. Газетные материалы удобно организованы с тематической точки зрения. Новости, политика, бизнес, спорт, образование, здравоохранение, искусство и культура, компьютеры, погода – далеко не полный список газетных рубрик, заполненных разнообразными текстами. Можно подобрать текст к любой теме урока. Газета является источником новой современной лексики, клише, фразеологизмов, идиом. Кроме того, газетные материалы представляют богатство стилей современного французского языка. Наконец, газету нельзя представить без упоминания реалий. Невозможно читать газеты без опоры на заголовки. Работая с прессой с опорой на заголовок, учащиеся расширяют свой общий и лингвистический кругозор, приобретают навыки поиска и переработки информации и рациональной работы с текстом, повышается их интерес к изучаемому предмету. Заголовок прессы должен стать для учащихся ориентиром, помогающим работать в информационном пространстве, поэтому важно научить школьников обращать внимание на заголовок, расшифровывать закодированную в нем максимально сжатую информацию, обращаться к заголовку во время работы с текстом. Для работы используются Интернет-версии печатных изданий. Учащимся предлагаются следующие задания:

- прочитайте заголовок статьи и подумайте, о чем пойдет речь в тексте;
- прочитайте статью без словаря и попытайтесь догадаться о значении некоторых незнакомых слов;
- внимательно прочитайте каждый параграф (абзац) статьи, выписывая незнакомые слова. При работе используйте словарь.

После того, как текст прочитан и понят, проводятся работа с лексикой, контроль понимания текста и обсуждение содержания, выражение собственного мнения по статье и теме в целом.

Таким образом мы стремимся превратить чтение из труда в удовольствие, из неприятной обязанности в естественную потребность. Работа с прессой позволяет широко использовать приемы презентации учебных материалов, разработанные французскими специалистами (схемы, таблицы, органиграммы, статистические данные, справочники и т. д.), а также технологии французских мастерских и проектной методики.

Отдельного внимания требует такой аспект языка как письменная речь, которая является продуктивным видом речевой деятельности. Интерес представляет так называемое «креативное письмо». Задания, которые выполняют учащиеся в письменном виде на основе просмотренных видеосюжетов или прочитанных аутентичных текстов, носят творческий или полутворческий характер. Они увлекательны и интересны для обучающихся, но требуют большой работы со стороны учителя. Это обыгрывание стихов, написание писем нашим французским друзьям (реальным), продолжение историй, фильмов и др. Обязательным является использование определенных форм и выражений. Для этого вначале выполняются упражнения на запоминание речевых формул и клише, используемых, например, в письме, формы письменного обращения к адресату, способы запроса интересующей информации и выражения благодарности. Далее просматриваются тексты писем, анализируются средства изложения мыслей, средства перехода от одной мысли к другой, составляется план письма или сочинения на заданную тему.

Эффективно использование на определенных этапах обучения *обучающих программ и образовательных французских видеоигр*, которые характеризуются высокой степенью интерактивности. Так, хорошо зарекомендовали себя программы «*Французский в три приема*», «*Французский язык для школьников*». Эти

программы позволяют в игровой форме расширить активный лексический запас, имеют доступный для детей интерфейс, позволяют осуществлять самоконтроль и активизируют речевую деятельность учащихся. Образовательные же видеоигры, например, «*Путешествия команды Кусто*», требуют определенной подготовленности учащихся и используются, как правило, учащимися индивидуально в процессе факультативных занятий. Одной из эффективных форм работы является создание мультимедийных презентаций на различные темы, которые предполагают широкое использование разнообразных аутентичных материалов (обязательное условие), работу в сети Интернет, анализ собранной информации. Такая деятельность интересна учащимся своей новизной, актуальностью, креативностью. Организация познавательной деятельности учеников в малых группах дает возможность проявлять свою активность каждому ребенку.

Колоссальными информационными возможностями обладает Интернет. Перспективы использования *Интернет-технологий* на сегодняшний день достаточно широки. Это может быть переписка с носителями языка посредством электронной почты, участие в международных Интернет-конференциях, семинарах и других сетевых проектах подобного рода; создание и размещение в сети сайтов и презентаций – они могут создаваться совместно преподавателем и обучаемым. К сожалению, уровень нашей технической оснащённости не позволяет нам постоянно интегрировать возможности всемирной сети в учебный процесс. Тем не менее мы организуем переписку учащихся с носителями языка, общение в текстовых чатах, участие в телекоммуникационных конкурсах. Большой интерес представляет использование *аудиоматериалов*, предлагаемых международным французским радио (*www.rfi.fr*). Данные материалы интегрируются в учебный процесс в соответствии с тематикой.

На факультативных занятиях по французскому языку, а также для самостоятельной работы на средней и старшей ступени обучения можно активно использовать аутентичные материалы, предлагаемые сайтом франкофонного канала *www.tv5monde.org*. Сайт TV5monde – настоящий клад аутентичных документов различного формата (аудио, видео, флэш-документы и т. д.). Две рубрики адресованы полностью тем, кто преподаёт французский язык (Enseigner.tv) и тем, кто его изучает (Apprendre.tv). Преподаватели имеют возможность пользоваться методическими разработками по различным темам и уровням (A1–B2).

Для младших и средних школьников особо интересным является раздел TiVi5, где есть возможность познакомиться с героями мультфильмов, поиграть, узнать много интересного. Существует ещё и Интернет-телевидение – новый проект TV5monde, позволяющий получать массу интересной и полезной информации и смотреть передачи молодёжного телевидения он-лайн. Раздел WebTV включает огромное количество видеоматериалов. Раздел Langue française содержит всевозможные лингвистические игры, видеосюжеты о французском языке. Несомненным достоинством является наличие словаря и переводчика Alexandria для перевода незнакомых слов прямо на сайте. Информация сайта TV5monde постоянно обновляется.

Для достижения максимального эффекта необходимо использование широкого спектра как инновационных, так и традиционных образовательных технологий. Но какие бы методы мы не использовали, главной составляющей инновационного подхода к обучению являются *деятельностный подход*. Обучение должно быть активным, обеспечивать развитие, самоорганизацию, саморазвитие личности и опираться на активную мыслительную деятельность учащихся. Основным принципом в том, что обучаемый сам творец своего знания.

Подводя итог, можно сказать, что использование аутентичных материалов, несмотря на все сложности и трудоемкость, связанные с их интеграцией в учебный процесс, способствует развитию более качественных коммуникативных компетенций, снимает страх перед оригинальной речью, повышает мотивацию учащихся и позволит нам на практике достичь целей, определенных государственными стандартами и концепцией обучения иностранному языку. Процесс обучения становится более творческим и интересным и обеспечивает приобретение таких умений и навыков, которые реально помогут учащимся общаться на иностранном языке, испытывая минимальные трудности, связанные с восприятием иноязычной речи и коммуникацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрейчина, К.Г. Вопросы учета национальной культуры учащихся при составлении лингвострановедческого учебного словаря: дис. ... канд. пед. наук / К.Г. Андрейчина. – М., 1977. – С. 20 – 109.
2. Бенедиктов, Б.А. Психология овладения иностранным языком / Б.А. Бенедиктов. – Минск: Вышэйшая школа, 1974. – 335 с.
3. Библер, В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В.С. Библер // Вопросы философии № 6. – М., 1989. – С. 31 – 43.

4. Гак, В.Г. Сопоставительная лексикология. На материале франц. и рус. языков / В.Г. Гак. – М.: Международные отношения, 1977. – 264 с.
5. Зимняя, И.А. Психология обучения иностранным языкам в школе / И.А.Зимняя. – М.: Просвещение, 1991. – 221 с.
6. Ласера, Ж. Реалии французской культуры на уроках французского языка / Ж. Ласера // Лингвострановедческий аспект преподавания русского языка иностранцам: Сб. статей; под ред. Е.И. Верещагина, В.Г. Костомарова. – М., 1974. – 218 с.
7. Лысикова, Н.П. Методологические вопросы взаимосвязи языка и культуры: дис. ... канд. филол. Наук / Н.П. Лысикова. – Саратов, 1983. – 193 с.
8. Масликова, Г.А. Лингвострановедческая компетенция учителя иностранного языка как компонент педагогической культуры / Г.А. Масликова // Проблемы профессиональной педагогической культуры (эстетические, философские, инновационные аспекты). – Н-Тагил, 1995. – С. 46 – 48.
9. Пассов, Е.И. Коммуникативное иноязычное образование. Готовим к диалогу культур / Е.И. Пассов // Пособие для учителей общего среднего образования. – Минск: ООО «Лексис», 2003.
10. Duverger, J. Enseignement bilingue. Le professeur de «Discipline non linguistique» (Statut, fonctions, pratiques pédagogiques) / J. Duverger, J.-C. Beacco. – Paris: ADEB, 2011.
11. Liria, Ph. L`approche actionnelle dans l`enseignement des langues / Ph. Liria, L.Lacan. – Paris: Maison des langues, 2009.
12. Silva, H. Le jeu en classe de langue / H. Silva. – Paris: CLE International, 2008.
13. Venthier, H. L`enseignement aux enfants en classe de langue / H. Venthier. – Paris: CLE International, 2009.

ПЕРЕВОД: ПРАКТИКА И ТЕОРИЯ**ПЕРЕВОДЧИКИ СРЕДИ НАС****Предисловие**

Переводная литература всегда оставалась самым удобным, не всегда простым способом проникновения в культуру другого народа. Ничто так не расширяет мировоззренческие горизонты, как художественное произведение иноязычного автора, выполненное талантливым переводчиком. Подобно тому, как древняя литература дает нам представление о мире человека прошлого, художественный перевод способен раскрыть непознанный мир далекого современника. И чем даровитей переводчик, тем больше шансов у произведения стать в один ряд с шедеврами литературы на другом языке. Как оживает художественный текст при переводе замечательно проиллюстрировано в стихотворении И. Гёте «Сравнение»:

Нарвав букетик полевой,
Я шел, задумавшись, домой.
И от тепла моей руки,
Увы, поникли лепестки...
Я ставлю в воду их – и сам
Не верю собственным глазам:
Упруго стебли напряглись,
Головки к небу поднялись,
Как будто снова расцвели
На лоне матери-земли!

А вспомнил я
Об этом эпизоде,
Когда свои стихи
Услышал в переводе.

(Перевод – Б. Заходера)

Вода, дающая жизнь произведению, – это язык, на который оно переведено. Как сказал, Л. Озеров «поэт слышит шум словаря». Переводчик в той же степени должен слышать этот шум, однако его задача удваивается необходимостью вслушиваться в эхо этого словаря в родном языке. Иначе творение не «оживет». И каким бы сильным не было влияние оригинала, переводчик всегда привнесет часть своей индивидуальности. В представленных на страницах настоящего научного издания подборках переводчики попытались по-своему «оживить» мир немецких романтиков (Александр Гугнин), дать представление о восприятии Второй мировой войны американскими поэтами (Александр Никифоров).

В подборку включены некоторые переводы А. Гугнина из немецких поэтов-романтиков, творчество которых относится к позднему этапу в истории немецкого романтизма. Отдельные из этих переводов публиковались в разные годы в различных изданиях, некоторые публикуются впервые. Творчеством Людвига Уланда (1787–1862) А.А. Гугнин начал заниматься в студенческие годы, только еще приступая к серьезному изучению немецкого языка (школу № 1 г. Полоцка окончил с английским языком), тогда же, вернувшись из армии в МГУ в 1967 г., он стал интересоваться историей и теорией перевода. Особенно усилился этот интерес во время годичной стажировки в Берлинском университете им. Гумбольдта (1969–1970), когда пришлось безвыездно жить в немецкой среде, и переводы стихов немецких поэтов на русский язык стали своеобразной «компенсацией» общения с родиной и родным языком, тоску по которому не мог полностью заменить даже очевидный интерес к науке.

К моменту защиты кандидатской диссертации о поэзии Уланда (1976) были приняты в печать и первые переводы А. Гугнина из немецкой поэзии (Людвиг Тик, Людвиг Уланд, Георг Веерт) и вскоре опубликованы в престижном томе «Европейская поэзия XIX века» в «Библиотеке всемирной литературы» – самого знаменитого тогда советского издания (200 томов), с которого и начался знаменитый книжный «бум». «Визитная карточка» оказалась весьма своевременной, она помогла «открыть двери» во многие московские издательства. Но перевод всегда оставался для А. Гугнина своего рода «хобби», – точно так же, как и литературное творчество; передний план занимала все же наука, позднее столько же времени стала отнимать педагогическая и организаторская деятельность.

Отдельную книгу «Стихотворений» Уланда А. Гугнину удалось издать к 200-летию со дня рождения поэта в издательстве «Художественная литература». Книга поэзии тиражом в 25 000 экземпляров стала с первой же недели библиографической редкостью. Но Уланд был все же самым известным немецким поэтом в России в XIX – начале XX века (если вспомнить, что сам «гений перевода» (по словам А.С. Пушкина) В.А. Жуковский перевел 20 его произведений. Уланд был юристом, ученым-филологом, университетским преподавателем в Тюбингене, активно участвовал в политических событиях своего времени.

Поэзия была для него необходимой «отдушиной», хотя он и считался главой национальной «швабской» школы, – в отличие от «космополитической» школы Г. Гейне.

Ближайшим другом Уланда был Юстинус Кернер (1786–1862), по образованию врач, всю жизнь окруженный пациентами и почитателями его разнообразных талантов. Литературное творчество (поэзия, проза, драматургия), к которому он имел явное призвание (что отметил даже враждебно настроенный к швабам Г. Гейне в «Романтической школе»), занимало его всерьез разве что в годы молодости. Весьма близки к швабским поэтам были Йозеф фон Эйхендорф (1788–1857) и Вильгельм Мюллер (1794–1827). Но если поэзия В. Мюллера сохранила популярность в немецкоязычной культуре благодаря гениальным воплощениям в музыке Франца Шуберта, то популярность Йозефа фон Эйхендорфа нарастала постепенно, и лишь во второй половине XX века он был признан одним из крупнейших немецких поэтов XIX века. Все названные поэты (кроме Людвиг Уланда, который еще и до революции дважды издавался отдельными книжками) еще ждут своих конгениальных русских (и белорусских) переводчиков, которые привлекают к ним интерес широкой читательской аудитории.

А. Никифоров начал заниматься переводами еще в начальной школе. Первое знакомство с поэзией на английском языке произошло в четвертом классе, когда учительница предложила творческое задание: вольный перевод детского стихотворения «Качели». Школьнику удалось перевести этот стишок в рифму. С этого перевода, собственно, А. Никифоров начал писать стихи сам. Но переводы не оставлял. Более зрелые опыты перевода пришлось на студенческие годы (1999–2004). А. Никифоров переводил с французского и английского языков поэтов различных эпох и направлений. Сегодня переводчик отдает предпочтение англоязычной поэзии о Второй мировой войне.

В первой части подборки представлены переводы стихотворений, написанные афроамериканскими поэтами до и во время Второй мировой войны. Сюда включены произведения крупного поэта Лэнгстона Хьюза (1902–1967), а также стихи малоизвестных авторов – Констанс Николс и Хэйзел Вашингтон (даты жизни неизвестны), публиковавшихся на страницах «Нью Мэссиз» и «Эбони Раимз». А также одного из представителей гарлемского ренессанса Каунти Каллена (1903–1946). И если Хьюз и Каллен достаточно переведены на русский язык, то Николс и Вашингтон по-русски еще не звучали.

Подборка афроамериканских поэтов о Второй мировой нарочно отделена от всех остальных стихотворений, касающихся войны. И дело здесь не в цвете кожи. Просто эта война позволила посмотреть на феномен фашизма с еще одного ракурса, поэтам удалось подчеркнуть, что те антифашистские, демократические идеалы, которые провозгласили США, на деле оказались идеалами, распространяющимися не на всех американцев. То, против чего сражалась американская армия в Европе и Тихом океане, имело узаконенный статус в самих США. Война на фронте и в тылу была для афроамериканцев войной на два фронта.

Стихотворения («Эпитафия тирану» и «Август 1968») Уистана Хью Одена (1907–1973) носят не столько антифашистский характер, сколько направлены против любой формы тоталитаризма. Стихотворение «Блюз беженцев» посвящено первому этапу приведения в жизнь «окончательного вопроса».

Помимо афроамериканской поэзии и стихотворений «трансатлантического горагия» о Второй мировой войне, заключительная часть переводов посвящена батальной поэзии США, созданной участниками Второй мировой войны. Среди авторов – признанные американские поэты Рэндалл Джаррелл (1914–1965) и Говард Немеров (1920–1991), снискавшие себе славу еще до войны, тем не менее, ставшими лучшими представителями военной поэзии США. Также в подборку включен незаслуженно забытый даже в Америке поэт и ветеран Второй мировой – Дон Блендинг (1894–1957), с переводами из которого читатель имеет возможность познакомиться впервые. В центре внимания авторов – человек, его поведение, его изменяющееся в условиях войны мироощущение. Дон Блендинг, по характеру своей военной лирики, – продолжатель традиции «окопных поэтов». Джаррелл и Немеров – бытописатели нового экзистенциального ужаса, возможного только после осознания усилившегося зла, умножившейся тотальности войны. В центре внимания Дональда Бейкера (1923–2002) бессмысленность смерти на войне. Смерти по ошибке, из-за неисправности или по оплошности не были редкими. В «Запоздалой элегии» автор вспоминает о Джоне Смите, сгоревшим со всем экипажем из 9 человек еще не оторвавшись от земли. Уиттер Биннер (1881–1968) в стихотворении «Поражение» переосмысливает значение Второй мировой войны для США в свете расового вопроса. Вместе с афроамериканскими авторами Биннер подчеркивает лживость демократических идеалов, за которые сражались также и черные соотечественники.

Подборка завершается стихотворением Г. Немерова *Ultima Ratio Reagan*¹ антимиитаристский пафос нацелен на бессмысленность всех войн. Немеров показывает, что опыт Второй мировой войны не стал тем опытом, который способен предотвратить последующие войны. Надежда на то, что война способна привести к миру, что война не повторится – призрачна. «Снова свет в конце туннеля – поезд», а не выход.

¹ Игра слов с надписью на пушках. От «Ultima Ratio Regum» (лат. Последний довод королей). Буквально «Последний довод Рейгана».

Александр Гугнин

ИЗ ПОЭЗИИ НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ

Людвиг Уланд

Третья элегия

Глух к современности и от седых фолиантов в восторге,
Днем я и ночью витал в вечноблаженных мечтах;
Слушал я стоны ветров в луною залитых руинах,
И вызывал я к себе духов прошедших времен.
Только когда меня Лина волшебной улыбкой коснулась,
Вмиг погрузился я в сон – в будущий век золотой.

1803

* * *

В безлиственном саду так осенью печальной
Пастушка юная стоит в слезах прощальных:
Мой сад! Я помню, как весною светлой
Ты аромат дарил мне и цветы;
Я вспоминаю: плодоносным летом
Сгибался ты под грузом золотым.
Теперь без листьев ты; а я – в слезах
Тоскую о невозвратимых днях...

1804

В Гейдельбергском замке

Портреты предков, рад вас видеть тут,
Вы – к вечности простертая рука!
Как там, над вами, облака плывут,
Так здесь, под вами, тянутся века
Размеренным маршрутом круговым,
Отмеривая судьбы на весах...
И, прислонившись к стенам родовым,
Вы смотрите спокойно в небеса.

Апатия

Все сердцу дорогое
Потеряно навек,
В слезах, в борьбе с судьбою
Провел я много лет.
Но вот иссякли слезы,
И жить пришел черед.
Я на дорогу вышел
Без горя и забот.

В низине лес сгустился.
Отвесны склоны скал.
Над грохотом потока
Ведет меня тропа.
Здесь путник чужд другому,
И только мне легко.
Чего искать мне больше? –

Сосуд страданий полн.
Как радостна в долинах
Зеленая весна!
Потоки голубые
Несутся вдоль челна.
С полей, с лугов широких
Струится торжество.
Я вижу все и слышу,
Но что мне до того?

И я любил когда-то.
И у моей груди
С печалью и любовью
Покоился весь мир.
О прочь, о прочь, заботы!..
Забуду боль потерь.
Но вот слеза скатилась...
О смыть ее скорей!..

Поэт у одра умирающей (Отрывок)

За все, за все тебя благодарю я,
За то, что божество в тебе люблю я,
За то, что жажду песен пробудила
Своей любовью и улыбкой милой;
За вечное душевное волненье,
За слезы, за блаженное томленье!..

Вечерняя прогулка поэта

Когда тебе вечерний час
Блаженство в душу навевает:
Смотри, как солнце каждый раз
Закатным золотом сверкает.
Твой дух высоким торжеством
Охвачен. Смотришь в храм чудесный,
И полыхает пред тобой
Святой огонь картин небесных.

Когда же гряды темных туч
Святыню скроют вдруг от взгляда:
Свершилось. Продолжаешь путь.
В твоей груди восторг и радость.
И в умиленьи ты пойдешь
Назад. И песня в душу хлынет.
И свет, увиденный тобой,
Сияньем мягким тьму раздвинет.

Летняя песнь пастуха

Так в поле даль ясна, –
То новый божий день грядет!
Чуть слышно колокол пробьет,
И снова тишина.
Паду к земле родной,

И боль, и грусть охватят вдруг,
Как будто тысячи вокруг
Склоняются со мной.

Торжествен неба свод,
И все под ним: вблизи, вдали;
Так чист открытый лик Земли –
И новый день грядет!

Замок в лесу

Замок есть в глуши лесной,
Полон чудесами,
Без дверей и окон он
И зарос кустами.

Там красавицы, таясь,
Издали кивают –
В диких розах ветерок
Легкий пробегает.

Миннезингеры поют,
Соревнуясь, в залах, –
Хор синиц и соловьев
И дроздов удалых.

Черных рыцарей толпа
С гиком просвистела –
Стая воронов лихих
В поле улетела.

1810

Проплывшая на челне

Ночное озеро простерлось предо мною,
Ни ветерка, ни лебедя вдали,
Лишь золотые звезды над водою
Как будто свидеться с луной пришли.
Вдруг деву, ликом схожую с мечтою,
На призрачном челне беззвучно провезли.
И, как во сне, гляжу на звезд движенье,
Ища челна и девы отраженье.

1811

Безотрадная весна

Я помню вас, пусть сердце отстрадало,
Недавней юности мечты святые, –
Тогда души моей ростки живые
Весна, едва повеяв, пробуждала.

Она капелью голос подавала,
Звала умчаться в дали голубые;
Печали, словно почки налитые,
В игре листвы бесследно растворяла.

Зато теперь, низвергнутый с вершины,
Блаженства близости навек лишенный,
Совсем иные вижу я картины.
К чему теперь мне эта зелень луга,
Фиалки смятой запах благовонный,
И в роще дрозд – один на всю округу?..

Завещание

В дни рыцарства – такие ходят слухи –
Поэт-воитель пал на поле брани,
Весь стрелами исколот и изранен,
Он к другу обратился в час разлуки:

«Оставь меня, мои избыты муки,
Лишь сердце не бросай на поруганье,
Спрячь в урну, окропи росой ранней
И урну передай любимой в руки!»

Любимая! с тобою разлученный
И я умру – из раны кровь сочится,
Смерть настигает бедного поэта.
Когда ж уйдет певец, тобой плененный,
Жди – и в окошко сердце постучится
В сосуде сладкозвучного сонета!

Лес

Душе и телу были так желанны
Прохлада утра, зелень трав душистых...
О чудо! – лес весенний и ветвистый,
Вокруг меня раскинулся неожиданно.

И та, что прежде грезилась туманно, –
В цветке раскрытом образ нежный, чистый,
Предстала мне из-за кустов тенистых,
Как лань легка и солнцем осиянна.

И тут же – прочь, и я за ней погнался,
И рук кольцо вот-вот мечту поймает...
Увы! – мой сон на этом оборвался.
Красавица исчезла – но проклятье
Судьбе, что все надежды отнимает! –
Пропал и лес, где б мог ее искать я.

Локоны

В далеком детстве, в полдень осиянный,
Так золото волос твоих блестело!
Тебя догнать и все их спутать смело –
Ликующей мечты предел желанный!

Своей красы пугаясь первозданной,
Ты, повзрослев, их укротить хотела –
В глазах моих от счастья потемнело,

Когда они рассыпались неожиданно.
 Чтоб не забыл их силу колдовскую,
 В подарок прядь дала мне золотую –
 Ее, как талисман, несу по свету.
 Лучами солнца локоны сверкают,
 При лунном свете чары умножают,
 И сами завиваются в сонеты.

Букет

В венках, в цветах – мы всюду смысл искали:
 Улыбкой роз любовь была увита,
 Вот незабудка – значит, не забыты,
 Лавр прочил славу, кипарис – печали.

Но если б эти знаки замолчали –
 В оттенках, в красках столько чувств сокрыто!
 Гордячка-зависть желтым жгла сердито,
 В зеленом мы надежду узнавали.

Я поспешу скорей в мой сад тенистый,
 Букет собрать огромный и душистый,
 Все краски, все названья мне нужны:
 Тебе – моя надежда, страсть, страданье,
 Любовь и ревность, слава и изгнанье,
 И жизнь, и смерть тебе посвящены!

Петрарке

Коль правда то, что пел ты о Лауре, –
 О взорах, излучавших свет небесный.
 Движениях, по-ангельски прелестных,
 И вид ее будил восторгов бури! –

Лаура виделась тебе цветком в лазури.
 Посланицей мечты твоей чудесной.
 Красой, Земле дотоле неизвестной,
 Что вскоре небеса себе вернули:

И я боюсь, что даже в райских кущах.
 Куда ты после смерти был допущен,
 К недостижимой будешь ты стремиться –
 Ее влекут возвышенные дали.
 Священных сфер высокие печали.
 Ты ж должен в одиночестве томиться!

Заключительный сонет

Как звон по-над землю раздается,
 Хотя звонарь уж вниз давно спустился,
 Как конь – пускай возница и стремился
 Стать на горе – он знай себе несется,

Как пламя, что набравшись сил, взметнется,
 Хотя б костер уже едва дымился,
 Как на стволе, что мохом весь покрылся,

Росток живой нечаянно пробьется,
Как песня, спетая в начале лета,
Всё затихая, долго в роще бродит,
Хотя любви восторги отзвенели,
Так – пусть и поостыла страсть к сонету –
Пером привычным снова рифма водит,
Хоть нет в душе ни замысла, ни цели.

Весной

Когда под бурь неистовых стенанья
В ознобе зимнем вся земля застыла,
Душа мечту заветную хранила –
Услышать мая легкое дыханье.

И сквозь листвы призывное шептанье,
Как дивный сон, весна к себе манила,
Восторг и страсть она во мне будила –
Венеры спящей мнились очертанья.

Спустился май в цветущие долины
Роскошней, чем в мечтах моих заветных,
Но где любовью тканые картины?
Во всех цветах, растущих у дороги,
В весенних далях, праздничных и светлых,
Я небо вижу, но исчезли боги...

1813

Тайлефер*

Герцог Вильгельм Норманнский слугам своим сказал:
«Чьи это звонкие песни оживляют мой двор и зал?
Кто так прекрасно может мелодию вести?
От этих песен сердце смеется в моей груди!»

«Это слуга Тайлефер, он любит петь на дворе,
Когда из колодца воду вытаскивает в ведре,
Или когда он в зале растапливает печь,
Поет он и на рассвете, и прежде чем ночью лечь».

Герцог сказал на это: «У меня хороший слуга,
Добрый и верный Тайлефер, моя честь ему дорога,
Он носит воду, и в замке моем всегда тепло,
И поет он так славно, что на душе светло».

Сказал Тайлефер: «Если свободу даруешь мне,
Служить тебе буду и пешим, и на лихом коне,
Но еще звонче я буду на поле брани петь
И мечом чеканным о вражьих щитах звенеть!»

Вот уже едет Тайлефер в поле с мечом и щитом,
Он – на коне высоком, в наряде своем боевом.
Тайлефер из башни замечен герцогскою сестрой.
Она сказала: «Там скачет, видно, славный герой!»

* Битва при Гастингсе, о которой идет речь в балладе, произошла 28 сентября 1066 г.

Когда он ехал с песней мимо девичьего окна,
Она звучала то тихо, то так, что дрожала стена.
Сестра сказала: «В песне, я слышу, бушует шквал!
Никто еще чувств подобных во мне не пробуждал».

Герцог Вильгельм собрался как-то в большой поход,
В Англию с войском храбрым он воевать плывет.
Увидев берег, он спрыгнул, руками землю обнял:
«Англия, земля саксов, узнаешь меня!» – сказал.

И вот норманнов войско уже готово в бой.
Герцог Вильгельм увидел Тайлефера перед собой.
«Немало лет я честно пел и огонь ворошил,
Немало лет я песней тебе и мечом служил.

Тебе в благодарность, герцог, работал я и пел,
Но полностью свои чувства выказать не успел:
Сегодня час мой пробил – вот я перед тобой,
Дозволь мне сегодня первым броситься в жаркий бой».

И вот уже Тайлефер норманнов всех впереди,
Конь под ним высокий, меч и щит на груди,
Над полем Гастингса бранным песня звучит слышней –
О Роланде отважном, о рыцарях прежних дней.

Песнь о Роланде над полем, как дикий шторм, пронеслась,
Отвага в сердца норманнов и в мускулы их влилась.
Рыцари гордо скачут, ратников сомкнут строй,
Ведет их певец и работник, Тайлефер, могучий герой.

Сошлись два славных войска, Тайлефер вперед помчал.
И в первой же грозной схватке английский рыцарь упал,
Для нового удара Тайлефер взмахнул мечом,
И тут же рыцарь английский уснул беспробудным сном.

Норманны это видят и смело вступают в бой,
Врываются в гущу вражью, разламывают их строй.
Стрелы гудят и копыя, звон от мечей стоит!
Английское войско разбито, и смелый Гаральд убит.

Вильгельм Норманнский знамя на поле битвы воткнул,
Среди окровавленных трупов лагерь свой развернул,
И вот уже он пирует, наполнив чашу вином,
Английская корона сверкает ярко на нем.

«Мой храбрый Тайлефер! Хочу я выпить с тобой!
В меня своим пеньем часто ты радость вселял и покой,
Но на поле Гастингса бранном спел ты еще сильней,
Эту песнь не забуду я до последних дней».

1812

К Родине

К тебе, отчизне обновленной,
Устремлена мечта моя!
Надеждой новой окрыленный,
Твою свободу славлю я.

Ты кровью истекла в сраженье.
О, сколько пало жертв святых!
Теперь найдешь ли утешенье
В моих мелодиях простых?

1814

Новая сказка

В царстве сказки думал снова
Золотым отдаться снам,
Дух поэзии сурово
Лиру мне настроил сам.

Я назвал свободой фею.
Право – рыцарь будет мой.
Славный рыцарь, в бой смелее –
Сокрушим драконов рой!

1816

Новая муза

Без охоты, но послушно
Я законы изучал –
Лишь за рифмою воздушной
Я ни разу не скучал.
Аполлону с Артемидой
Долго я пером служил,
Только в честь слепой Фемиды
Я ни строчки не сложил.

В час, суровый для Отчизны,
Музы строгие пришли
И, взывая к новой жизни,
Новый стих в душе зажгли.
Твой, Фемида, час настанет! –
День и ночь пою о ней.
Скоро суд народный грянет
И осудит королей!

Альберту Шотту

Когда волна и ветер, разъярясь,
В кромешной тьме закончат смертный бой,
И Гелиос сияющий взойдет –
Тогда, грозя, отступит океан,
Но долго пенится прибой, ворча,
Обломками швыряясь на песок;
А с неба свет струится золотой,
Прозрачен воздух, улеглась волна,
Иные корабли выходят в дальний путь,
И ветер легкий ладит взмах весла.

1819

Осенняя паутина

Вослед за летом уходящим
 Мы шли желтеющей тропой.
 Воздушной феи дар летящий
 Связал чуть зримо нас с тобой.
 Я эту нить ловлю смущенно:
 Вот добрый знак в столь важный час...
 О вы, надежды всех влюбленных,
 Зефир – ваш друг. Кто против вас?
 1822

В альбом

В своем полете время не щадит
 Цветы лугов и позолоту рощ,
 Кипенье жизни, молодости блеск;
 Всего ж губительней для чувств оно.
 Что мнилось чистым, доблестным, благим,
 Достойным жертв и тяжкого труда,
 Затем пустым, бесцветным предстает,
 Ничтожным, унижительным вдвойне.
 И все же счастье, если пепел дней
 Не гасит искру, если сердце вдруг,
 Забыв усталость, сможет вновь пылать!..
 В пожаре сердца истина жива;
 И образ выше, чем оригинал,
 В мечте все подлинней, чем наяву.
 Свое отжил, кто только правду зрит;
 А жизнь – спектакль, и пусть ролей не счесть –
 Утрать иллюзии, и занавес сомкнется.
 1825

Вино и хлеб

Столько запахов чудесных
 Ты, земля, даруешь мне:
 Виноград в горах окрестных
 Зацветает по весне.

А в полях хлебов цветенье,
 Скоро цепи застучат,
 Жерновов раздастся пенье,
 В прессах выжмут виноград.

И к столу под чистым небом
 Выйдешь ты, ловка, стройна,
 И поставишь рядом с хлебом
 Кубок пенного вина.

1834

Жаворонковая война*

«Жаворонки мы простые,
Солнце мы и волю чтим,
Над зелеными полями
В синь небесную летим».

Птичек тысячи несутся,
Распевая и резвясь.
Собрались все горожане,
На полет их заглядясь.

Граф поместье родовое
Покидает поутру,
Юнкера везет младого
К королевскому двору.

«Будет осенью охота!» –
Старый граф безмерно рад,
Ну а сын в дорогу рвется,
Ищет славы и наград.

Покидая город тесный,
Серых стен и башен ряд,
Золотое утро встретит
Поспешают стар и млад.

Городских дружин водитель
Здесь с невестой молодой,
На лугу в траве – фиалки,
В небе – жаворонков рой.

Дни весны так славны были,
Только скоро отцвели,
И короткие за ними
Ночи летние прошли.

«Жаворонки мы простые, –
Песен кончилась пора,
Осень, стужа подступают,
Скоро в путь уже пора».

Вышли в поле горожане
Под седой осенней мглой,
Тихо сети разостлали
Над остывшей землей.

«Слышишь, жаворонков стая!
Ты лети сюда, лети!»
Зашумели и забились
Птахи вольные в сети.

Старый граф во гневе тяжком
«Покараю! – закричал. –
Дерзость города умерить
Срок давно уже настал!»

* В балладе отражен типичный эпизод столкновения горожан с титулованными землевладельцами, отраженный в средневековых источниках XV века.

Городских дружин водитель
Крикнул смело: «Бою – быть!
Мы за жаворонков бьемся –
Каждый волен их ловить!»

Утром юнкер бездыханный
На сырой земле лежит,
А над ним, на меч склоняясь,
Граф израненный стоит.

Городских дружин водитель
Не повторит те слова,
Кровь с лица его смывает
Безутешная вдова.

Ну, а жаворонков стая
Снова в воздухе кружит
И, за солнцем улетаю,
Заливается, свистит:

«Жаворонки мы простые,
Вольно наши дни летят;
Те, кто нас убить пытались,
Сами мертвые лежат».

1847

Последний пфальцграф

Я – пфальцграф Гёц. Я весь в долгах,
Но заплачу с лихвой:
Продам угоды и людей
И замок родовой.

Лишь два старинных права мне,
Дороже, чем мой дом.
В святом монастыре – одно,
Одно – в лесу густом.

Я щедрым был к святым отцам,
Пока я был богат.
Собаку с ястребом теперь
Прокормит пусть аббат.

В лесах вокруг монастыря
Охочусь с давних пор.
Как прежде, буду в рог трубить,
Все остальное – вздор.

Но миг придет, умолкнет рог,
Смежит мне веки сон,
И выйдут иноки к ручью
Под колокольный звон.

Под сенью дуба вековой
Зароют грешный прах.
Мне вечно будут птицы петь
И полчаса – монах.

1847

Напутствие

В глухую ночь, в морской кромешной мгле,
Когда корабль давно идет сквозь темень
И в темном небе не найдешь звезды,
Тогда на палубе чуть светит огонек,
В безумстве бури бережно спасенный,
И компас различает рулевой,
И, стрелку видя, верный держит путь.
О, друг, свой огонек в душе храни, –
И мрак любой не властен над тобою!
1854

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 убийцы.
1862

ЙОЗЕФ ФОН ЭЙХЕНДОРФ**Песни странника**

*Много их, посланцев света,
Между небом и землей,
В мир несут они приветы –
Чистых песен чистый строй.*

Веселое странствие

Голубой поток несется –
К нам весна, весна идет!
Рог призывно раздастся,
Всех отважных в путь зовет;
Речке в русле не сидится –
Пробудился маг речной,
В мир прекрасный устремиться
Манит пенною волной.

Перед этим ликованием
Как мне дома усидеть!
Поплыву я утром ранним
В мире вольном песни петь!
Нам, Авророй осененным,
Пеньем птиц пронзенным в грудь,
Странникам – не все ль равно нам,
Где закончится наш путь!

Всеобщее странствие

С лугов до гор высоких,
Куда достанет глаз,
Пришли цветенья сроки,
И тропы манят нас:

Ручьи журчат в ущельях,
Река в полях течет,
Над нами – птички трели,
И в нас душа поет.

Кого заботы гложут,
Кто пленник суеты, –
Всем странствие поможет
Добраться до мечты!

И с высоты весенней
Поэт вам песнь споет
И духом единенья
Сердца у вас зажжет.

Весь мир, как на ладони –
Цветет, поет, звенит.
И девушка с любовью
На странников глядит.

И на холмах отвесных
Настал цветенья час –
Жизнь с каждым днем чудесней,
И тропы манят нас.

Радостный странник

Кого захочет Бог наставить,
Тот будет странником всегда,
И мир чудесный будет славить,
Где лес, и горы, и вода.

Ленивых, что лежат в постели,
Заря не приведет в восторг,
Удел их – дети, колыбели,
Нужда, забота, хлеб и торг.

Ручьи поют со скал отвесных,
Им вторит жаворонков хор,
И им в ответ мотив чудесный,
Слагаясь, рвется на простор:

Пусть Господь и дальше правит
В лесу, в горах, и на воде,
И всей землей, и небесами, –
Но песнь моя слышна везде!

Влюбленный путешественник

В повозке тихо еду,
Вдали осталась ты.
Но где б я в жизни не был –
С тобой мои мечты.

Пройду леса и реки,
В лугах усну с мечтой.
И жаворонки в небе –
Как голос нежный твой.

Смеется солнце в высях,
Я негу жизни пью,
И с радостною мыслью
Я о тебе пою.

Я с гор спускаюсь в доли,
Ямщик-почтарь звенит,
И мой привет веселый
К тебе, как звон, летит.

На прощание

Слышишь! Час пробил прощальный,
На борту моряк стоит,
Ветер странствий, ветер дальний
Впереди волны летит.

Шторм ревет, и время мчится,
Словно пенная волна.
К небесам душа стремится,
И душа тоски полна.

Но поднимем выше чаши,
Покидая дом родной,
Пьем за счастье близких наших
И за край любимый свой.

Печаль

Сверкают, как золото, звезды,
Я стою у окна под луной
И слышу вдали колокольчик
Почтовый в тиши ночной.
Сердце в груди так сжалось,
Не в силах тоски превозмочь:
Ах, кто же, кто же там едет
В роскошную летнюю ночь!

Два подмастерья с песней
У склона горы идут
И до того ж чудесно
В тиши ночной поют:
О тропах ночных, урюмых,
Скрытых в лесах густых,
О родниках, что с шумом
Спадают с утесов крутых.

Поют о замках старинных,
О диких садах вокруг,
Где всё мохом покрыто, как инеем,
Где мраморных статуй круг.
Где красавицы в окнах туманных
Не прогонят поэта прочь,
Где сонно дремлют фонтаны
В роскошную летнюю ночь.

На чужбине

Ручей звенит маняще
В лесу, как мир, большом,
И лес, и мир звенящий –
Я потерялся в нем.

Всю ночь, не умолкая,
Соловьи поют, как во сне,
Как будто бы весть благая
Из прошлого рвется ко мне.

И в блеске лунных линий
Так ясно вижу я:
Замок стоит в долине,
Но он так далеко от меня!

Словно в саду цветущем,
Средь роз уже много лет,
Любимая ждет не дождется.
Но ее уж на свете нет.

Эльдорадо

Звенит, благоухает
Волшебный этот край,
И скалы окружают
Утраченный наш рай.

Но как же заблудились
Мы все с тех давних лет,
В тьму мира погрузились,
Домой забыли след.

Лишь редкой ночью снится
Забытая мечта
И ранним утром птицей
Взлетает из куста.

Услышав зов далекий,
Я в дальний вышел путь
И на горе высокой
Присел передохнуть.

И сердце встрепенулось,
Забыв печали лет,
Как будто улыбнулась
Мне родина в ответ.

Мне ветер грудь ласкает,
Вокруг сияет даль...
Но снова настагает
Старинная печаль...

Я каждый день с рассветом
Среди цветов ложусь,
Пока в блаженстве этом
Навек не растворюсь...

Прощание

О, вы, поля и доли, –
Всё, чем душа живет,
Моей любви и горя
Незыблемый оплот!
Там дальше – мир расколот,
Жизнь, как базар, шумит.
О лес, раскинь свой полог,
Укрой меня от них!

Гляжу на мир рассветный,
На пар и блеск земли,
И жизни гул приветный.
И мысли на ум пришли:
Пускай идет, проходит
Земная суета,
Но знай – в душе восходит
Иная красота!

Мне эти леса и шири
Рассказали простые слова:
Как жить и любить надо в мире
И чем душа жива.
Я эти слова читаю
Много раз подряд,
В их глубину проникаю,
И проясняется взгляд.

Я скоро тебя оставлю
И не увижу впредь,
И буду чужие спектакли
На ярмарке жизни смотреть.
Но все же заповедь детства
Будет со мной всегда,
И мое одинокое сердце
Не состарится никогда.

ЮСТИНУС КЕРНЕР

Водяной

Настала весна, всё сияет вокруг,
Нарядные девушки вышли на луг.

Зеленую липу в долине нашли,
И весело свой хоровод повели.

Вдруг юноша стройный протиснулся в круг
И взором горящим окинул подруг.

Красавицу видит, на танец зовет,
Венок бирюзовых цветов подает.

«О, юноша! Руки твои холодны!»
«Тепло избегает речной глубины».

«О, юноша, как твоя кожа бледна!»
«Но солнечный луч не доходит до дна».

Он девушку в танце от липы ведет.
«Ах, юноша, мать меня, слышишь, зовет!»

Он с ней уж танцует над самой водой.
«Ах, юноша, стой же, мне страшно с тобой!»

Он стройное тело в объятиях сжал.
«Ты будешь женой водяного!» – сказал.

Он девушку в волны с обрыва увлек.
«Ах, мать, и отец мой, прощайте навек!»

Хоромы свои распахнул водяной.
«Поплачьте, подружки, над бедной женой!»

Прощание

Я иду один во тьме кромешной.
Город спит, как будто вымер он.
Вдалеке ручей бежит неспешно,
И луна чуть теплит небосклон.

Здесь бы мог стоять и до утра я,
Здесь моя любимая живет.
Безмятежно спит она, не зная,
Что далёко друг ее идет.

Долго-долго простираю руки
Я к тебе, любимая, с мольбой.
Но пора, уж пробил час разлуки,
Навсегда прощаюсь я с тобой.

Ты прости-прощай, покой уютный,
По тебе я буду тосковать,
И окошко милой поминутно
В странствиях я буду вспоминать.

Сторож створку чуть приотворяет,
Чтобы сразу же закрыть ее.
И никто на свете не узнает,
Что осталось сердце здесь мое...

ВИЛЬГЕЛЬМ МЮЛЛЕР**Винета**

Из морских глубоких вод опасных
Глухо слышен колокольный звон:
О старинном городе прекрасном
Весть далекую доносит он.

Опустился град на дно морское
И стоит еще донныне там.
От него сиянье золотое
Расстилается по берегам.

Морякам приходится случайно
Ослепительный увидеть свет
На закате, словно кто-то тайно
Из глубин веков нам шлет привет.

И в душе, в глубинах позабытых,
Точно эхо, колокол звучит,
Он о тайнах шепчет мне сокрытых,
О любви и муках говорит.

Мир прекрасный – ты исчез навеки?
Что за тайны скрыты в глубине?
Но пускай во всем великолепье
Как мечта вернешься ты ко мне!

И тогда я опущусь в глубины
И по тихим улицам пойду.
Винета, о город мой старинный,
Я уже иду к тебе, иду...

Александр Никифоров

ИЗ ПОЭЗИИ США О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ**ЛЭНГСТОН ХЬЮЗ****Из Бомонта в Детройт**

Посмотри сюда, Америка,
Что ты наделала тут:
Всё шло своим чередом
И упёрлось в бунт.

Позволяет твоя полиция
Белым бандюкам бежать,
А на меня, я думаю,
Тебе вообще плевать.

Ты говоришь, что гитлер –
Могучий изувер.
Я думаю, у ку-клукс-клана
Он взял пример.

Скажешь, у муссолини
Сердце злом полно,
Мне кажется, в Бомонте
Наполнилось оно.

Ведь всё, что сделал гитлер
И муссолини там,
Ты делаешь сегодня
Всем неграм, то есть, нам.

Здесь Джима Кроу² законы
До Гитлера всех нас
Теснили. Это длится
Сегодня, в этот час.

Твердишь: «За демократию
Мы вместе на войне!»
Плевать, что «демократия» –
Слова не обо мне.

Хочу задать вопрос я:
Как долго нужно кровь
Мне проливать, сражаясь
И с ГИТЛЕРОМ и с КРОУ?

Фашисту, нацисту и куклуксклановцу на заметку

Понятно мне,
Что хочешь ты
Сделать отбивную
Из моей мечты.

Что ж, продолжай.
Весь путь пройдя,
Я сделаю отбивную
Из тебя.

Последняя линия обороны Джима Кроу

Некоторые люди думают,
Что, сжигая книги,
Они сжигают свободу.

Некоторые люди думают,
Что, сажая Неру в тюрьму,
Они заточают свободу.

Некоторые люди думают,
Что линчуя негра,
Они линчуют свободу.

² Законы о сегрегации или законы Джима Кроу. Происхождение термина неизвестно. По сути, законы сводятся к верховенству белых граждан над черными, к отдельному подчиненному существованию черных в любых проявлениях общественной жизни (транспорт, работа, школы, церкви и проч.). Официально первый закон Джима Кроу относят к 1904 г.

Но свобода
Встает и смеется
Им в лицо,
И говорит

Вам никогда меня не убить!

КОНСТАНС НИКОЛЬС

Гражданская служба

Мой стол напротив твоего стоит.
Но я тебе чужда, хотя сейчас
Цвет кожи только разделяет нас.
Кто знал, что нас война объединит
Теснее, чем мольбы. Зачем скорей
Ты подтверждений ждешь, что мы вдвоем
Основу новой прочной ткани ткем,
Чтобы Свободы дверь украсить ей...
Пока тобой не решено всерьез
Принять порыв единодушья, так
Ты молча шлешь записки на поднос
И не даешь мне сделать первый шаг.
К чему надежды мир спасти от тьмы,
Пока не научились улыбаться *мы*?

ХЭЙЗЕЛ ВАШИНГТОН

Женщина на войне

Глубоко в омуте
И интригах войны
Я была женщиной на войне,
Темной, как дни,
Окутавшие мое поколение,
Коричневой, как хаки на мне.

Война – это ад,
Дым и огонь,
Кровь, смерть и голод.
Это алчность завоеваний,
Страсть к власти,
Требование признания.
Дурная смесь из дьявольских мыслей.

Война – игра,
Слезы и одиночество,
Древняя, как моря,
Дикая, как животные из джунглей.

Война – игра,
разыгранная на шахматной доске Земли
Теми, кто ходит
Вне очереди
И превращает чистый рисунок
В хаос.

Глубоко в омуте
И интригах войны
Я была женщиной на войне,
Темной, как дни,
Окутавшие мое поколение,
Коричневой, как хаки на мне.

КАУНТИ КАЛЛЕН

Происшествие

Я ехал как-то в Балтимор;
Впуская радость в сердце,
Заметил местного, и он
Попристальной вгляделся.
Мне было восемь, я был мал;
И он ни дюймом выше.
Я улыбнулся, он сказал:
«Эй, нигер!» Я услышал.
Исколесив весь Балтимор
С весны до декабря,
Из всех вещей, что были там,
Лишь это помню я.

УИСТАН ХЬЮ ОДЕН

Август 1968

Чудовище творит, что свойственно ему:
Поступки человечьему ужасные уму.
Но есть одна деталь, и ей не пренебречь:
Чудовищу непостижима Речь.
Среди поработанных стран,
Среди убитых, стонущих от ран,
Бредет Чудовище, рукой сжимая круп,
И чушь, как слюни, хлещет с губ.

Блюз беженцев

Говорят, в этом городе десять миллионов живут.
Кто во дворцах, ну а кто и в трущобах прижился тут.
Но здесь нет места нам, дорогая, здесь нам места нет.

Когда-то мы жили в стране, где хорошо было нам.
Загляни в атлас, и ты найдешь ее там.
Но нам туда не попасть, дорогая, нам не попасть туда.

Старый тис в дворике церкви растет. Весной
Он вновь шелестит молодой листвой.
В отличие от старого паспорта, дорогая, в отличие от старого паспорта.

Консул стучал по столу и орал во весь рот:
«Если нет паспорта, ты официально мертв!»
Но мы все еще живы, моя дорогая, все еще живы мы.

Пошел в комитет. Мне предложили стул.
Вежливо попросили, чтоб через год вернул.
Но куда нам податься сегодня, моя дорогая, куда нам идти сейчас?

Был на общем собрании. Докладчик, рычал как лев:
«Если мы их впустим, они украдут наш насущный хлеб».
Он говорил о нас, дорогая, он говорил о нас.

Кажется, слышал гром. Он продолжает греметь.
Это был Гитлер, кричащий: «Они должны умереть».
Нас он имеет в виду, дорогая, он говорил о нас.

Видел пуделя в жакете застегнутом, чтоб не продрог.
Видел, как дверь открыли и впустили кота на порог.
Ведь они не евреи, моя дорогая, они не евреи.

Стоял на причале, хотел рассмотреть очертанья дна.
Там рыба плескалась, как будто свободна она.
Всего лишь в трех метрах, моя дорогая, всего лишь в трех метрах.

Шел через лес, слышал, как птицы поют.
У них нет идеологов. Как им свободно тут!
Люди от них далеки, дорогая, люди от них далеки.

Мне снилось, я видел здание в тысячу этажей,
С тысячью окон, тысячами дверей.
Но нам не войти в него, дорогая, нам не войти в него.

В поле стоял. Так мелко, что не найти следа.
Десять тысяч солдат маршировали туда-сюда.
Они пришли за тобой и мной, дорогая, за тобой и мной.

РЭНДАЛЛ ДЖАРРЕЛЛ

Стрелок

Разве они отослали меня от жены и кота
К доктору, чтоб ковырялся во мне и считал мои зубы?
К линии на самолете, в палатку к печи,
Разве дремал я в учебных полетах?
Как кролики, летчики в трассер влетали и гибли,
Останки мои покрывались замерзшею кровью, как коркой;
Разве заснул я – все тихо и серо в турели –
Пока с моей смертью не выросли пальмы из моря?
Мир здесь кончается, в этом могильном песке
Всем ли конец моим войнам? Как было легко умирать!
Получит ли пенсию от столь многих мышей жена?
Придут ли медали домой моему коту?

Смерть стрелка турели

Из материнского сна я выпал в государство,
И я сторбился в его чреве, пока мой мокрый мех не замерз.
Шесть миль над землей, освобожденный от ее сна о жизни,
Я проснулся к черному зенитному огню и кошмарным истребителям.
Когда я умер, они смыли меня со стенок турели шлангом.

ДОНАЛЬД БЭЙКЕР

Запоздалая элегия

Кейту Дугласу (1920 – 1944)

Джону Смиту (1923 – 1944)

Обычный человек, Джон Смит, мой друг,
на взлет бомбардировщик разгонял..!
Во взрыве смерть свою услышал вдруг,
с последним вдохом заглотив огня.

Мы ждали, двигатели заглушив,
пока тушили и сгребали хлам,
а после пролетели те, кто жив,
над пеплом Джона Смита к облакам.

Все отбомбились, но вернулись в срок
немногие. И глядя в неба гладь,
полковник с легкостью извлек урок,
как не летать.

Обычней не представить дня. В те дни
столь много было доблестных кончин,
что, стало быть, писать элегии
об экипаже Смита нет причин.

Все это было сорок лет назад.
Теперь ТВ по вечерам ведет рассказ
о том, как небо превращалось в ад
и как оно будет гореть не раз.

А здесь горит лишь лампа. И под ней
я боль рифмую с правдой и виной
и поминаю жертв тех дней –
дань юности, оборванной войной.

Мой друг, Джон Смит, в последней мировой
войне сгорел на взлетной полосе,
погибший по ошибке, шутовской герой,
толковый, как и все, и храбрый как любой.

ДОН БЛЕНДИНГ

Солдат спрашивает

Когда стрела покидает колчан,
Натягивает тетиву,
Спрашивает ли она «Кто я?
Для цели какой живу?»
Чувствует ли стрела сама
Ветра протяжный свист?
Рада ли полету она?
Ведь воздух ясен и чист.

Но так как цель выбирал другой,
Есть ли в стреле вина
За то, что из сердца чьего-то
Кровь, в итоге, прольет она?

Солдатская кровать

Солдатская кровать узка,
Где он бы ни прилег:
В бараке или облака
Укроют его с ног
До головы; или земля
Постелет на поля.

Широкая ли, узкая кровать –
Неважно тем, кому с нее не встать.

УИТТЕР БИННЕР**Поражение**

Техас. Пленные немцы едят не спеша
Плечом к плечу с белыми солдатами США.
В то время как черные парни от них в стороне сидят,
Белые мясо едят, сердце черных солдат.
Более сотни лет прошло с окончания той войны:
И не мертвый Юг, но Север живой, проиграл, увы;
И никак не очнется разорванная пополам
Нация. Боже, с кем опять доведется сражаться нам?
Проверь, крепко ль прибит знак «для цветных» на столбе.
Кому нанесли поражение? – Снова самим себе.

ГОВАРД НЕМЕРОВ**Ultima Ratio Reagan**

Причина, почему история не учит нас,
Лишь в том, что мы не те, кто на уроке был в тот раз.

И мы не те, и не понятно нам,
Кто отдал наших сыновей, чтоб их сожрал Вьетнам,
Кто сжег деревья нашими деньгами в эти дни.

Мы знаем, что мы знаем лучше, чем они:
То, что история простит нас и сейчас,
Что свет в конце тоннеля – поезд. Каждый раз.

ШВЕДСКИЕ НАРОДНЫЕ БАЛЛАДЫ

Е.А. Панакуль (Полоцк, ПГУ)

Ва ўсіх скандынаўскіх краінах прадстаўлены жанр вуснай апавядальнай паэзіі, які па-дацку і па-нарвежску звычайна называецца *folkevisе*, а па-шведску – *folkvisa*. І першае, і другое слова – калька з нямецкага слова *Volkslied* «народная песня», якое было ўведзена ў канцы XVIII стагоддзя знакамітым піянерам рамантычнай фалькларыстыкі Гердэрам. У апошні час, аднак, у Скандынавіі распаўсюджваецца і адпаведнае слова «балада» (шведскае *ballad*, дацкае і нарвежскае *ballade*), як гэты жанр звычайна завецца ў іншых еўрапейскіх краінах (англійскае *ballad*, нямецкае *Ballade* і г. д.). Па-ісландску гэты жанр завецца *fornkvæði* (літаральна «старажытная песня»), а па-фарэрску – і проста *kvæði* «песня». Проста «песняй» гэты жанр называўся ў вуснай традыцыі па ўсёй Скандынавіі (па-дацку *visе*, па-шведску *visa* і г. д.). Лічыцца дакладна вызначаным, што ў Скандынавіі балада – гэта жанр сярэднявечны, то бок ён узнік прыблізна ў XII–XIII стагоддзі, і раней за ўсё – у Даніі. Аднак ніякіх прамых сведчанняў пра тое, як узнік гэты жанр, па сутнасці, няма.

Балада прадстаўлена ў Скандынавіі толькі ў запісах Новага часу. Ад канца XVI і XVII стагоддзяў захаваўся шэраг рукапісных зборнікаў дацкіх баладаў. Як правіла, гэтыя зборнікі – свайго роду жаночыя альбомы (відаць, балады былі тады моднай забаўкай сярод знатных дамаў). Да канца XVI–XVII стагоддзя адносяцца і найстаражытныя шведскія рукапісныя зборнікі баладаў (яны былі выдадзеныя ў трох тамах А. Нурэнам у 1884–1925 гг.). У канцы XVI стагоддзя ў Даніі з’явіліся і першыя лубачныя выданні. Пасля іх было шмат і ў Даніі, і ў Швецыі, і яны, верагодна, аказалі значны ўплыў на вусную традыцыю. Але сістэматычнае збіральніцтва баладаў (прычым не толькі іх тэкстаў, але і іх мелодый) пачалося ў Скандынавіі толькі ў эпоху рамантызму. Мастацкія вартасці гэтага жанру былі тады ўпершыню ацэненыя. Балады існавалі ў той час выключна ў сялянскім асяроддзі. Таму яны і сталі называцца «народнымі песнямі». У Швецыі збіральніцтва баладаў адносіцца да самага пачатку XIX стагоддзя, і яго вынікам былі першыя выданні шведскіх балад (А.А. Афселиуса і Э.Г. Гейера ў трох тамах у 1814–1818 гг. і А.І. Арвідсана ў трох тамах у 1834–1842 гг.). Тады ж пачалося і збіральніцтва баладаў у Даніі, і там іх было сабрана больш за ўсё. Знакамітае выданне дацкіх балад, якое пачаў С. Грунтвіг у 1853 г., працягнуў А. Ольрык і завяршыў Х. Грунэр-Нільсан у 1943 г., – гэта адно з самых манументальных выданняў фальклору наогул (дзесяць велізарных тамоў!). У ім змешчаныя ўсе наяўныя запісы дацкіх баладаў. Найстаражытныя ісландскія рукапісныя зборнікі адносяцца да XVII стагоддзя. Ісландскія балады былі выдадзеныя С. Грунтвігам і Ёўнам Сігурдсанам у двух тамах у 1855–1885 гг. і Ёўнам Хельгасанам у пяці тамах у 1962–1970 гг. Найстаражытныя запісы фарэрскіх балад адносяцца да канца XVIII стагоддзя, і на працягу XIX стагоддзя выйшла некалькі выданняў (выданні Х.К. Люнгбю ў 1882 г., В.У. Хамерсхаймба ў 1851, 1855 і 1891 гг. і С. Грунтвіга ў 1886 г.). Пазней за ўсё пачалося збіральніцтва нарвежскіх баладаў – толькі ў саракавых гадах XIX стагоддзя, і першыя выданні з’явіліся толькі ў сярэдзіне XIX стагоддзя (выданні М.Б. Ланста ў 1852–1853 гг. і С. Бюге ў 1858 г.). У канцы XIX і XX стагоддзі выйшла таксама некалькі папулярных выданняў скандынаўскіх баладаў – дацкіх (С. Грунтвіга, А. Ольрыка, Э. фон дэр Рэке), шведскіх (С. Эка, Б. Юнсана), нарвежскіх (К. Лістэля і М. Му, У. Бе і С. Сульхейма) [1, с. 211 – 214].

Скандынаўскія балады – велізарны літаратурны пласт. Тэматычна іх падзяляюць на гераічныя, легендарныя, гістарычныя, казачныя ды рыцарскія (якія часцей за ўсё з’яўляюцца бытавымі), хаця гэты падзел вельмі ўмоўны [1, с. 228]. Увазе чытачоў прапануецца пераклад на беларускую мову трох скандынаўскіх баладаў. Арыгінальныя тэксты (акрамя балады *Herr Holger*, якая з’яўляецца адаптаванай версіяй і мае, верагодна, дацкае паходжанне) былі ўзятыя са зборніка «Старажытныя шведскія песні» Адольфа Івара Арвідсана 1837 года [2]. Балада *Bergman och Herreman* была запісаная ў мясцовасці Östergöthland і ўзнікла, па меркаваннях даследчыкаў, дастаткова позна. Тэкст *Warulfrven* разам з мелодыяй, пад якую ён выконваўся, запісаныя ў Södermanland. Гэтая балада мае некалькі варыянтаў і вядомая пад рознымі назвамі.

ЛІТАРАТУРА

1. Стеблин-Каменский М.И. Скандинавская баллада / Г.В. Воронкова, Игн. Ивановский, М.И. Стеблин-Каменский. – СПб.: Наука, 2006. – 275 с.
2. Ardwidsson A.I. Svenska fornsånger. En samling af kämpvisor, folk-visor, lekar och dansar, samt barn- och vall-sånger. Andra delen / Adolf Iwar Ardwidsson. – Stockholm: tryckt hos P.A. Norstedt söner, Kongl. Boktryckare, 1837 – 482 s.

Herr Holger

*Fru Tala hon drömde hon drömde i natt,
Vak upp här är en god tid.
Att den rike herr Holger han skulle ge tappt,
Den rike herr Holger.*

*«Jag drömde, jag drömde om vår gångare grå,
Han bar dig till tinget du dödde där uppå!»*

*«Min kära fru Tala du säg icke så,
Dina drömmar kan väl vakna om en åtta år».*

*De stötte på dörren med stänger och spjut:
«Är herr Holger här in där så skall han här ut».*

*Herr Holger han talte till svennerna två:
I läggen gullsadeln på gångaren grå.*

*När som de var komna till Köpenhamn,
Der ständar kung Kristian på hvitan den strand.*

*I varen välkommen herr Holger till mig,
Herr Holger, herr Holger det kostar ditt lif.*

*Kung Kristian klippte det hufvudet af,
Så blodet det neder till fötterna rann.*

*När fru Tala fick se hennes herre var lik,
Så domnas hon under skarlaknen hvit.*

*Herr Holger blev grafven när klockan var tolf,
När klockan var elfva så kom han igen.*

*Han klappar på dörren med fingrarna små:
«Fru Tala stig upp och dra låsarne frå.*

*Med ingen så hafver jag stämman utsatt
Och ingen så släpper jag in uti natt.*

*Min kära fru Tala, gif bonden sin ko
För i helvete der är så svårt att bo.*

*Fru Tala, gif Romman och Skromman igen,
För i helvete är så svårt att brinna för din vän».*

*«Nej, om jag så skulle i helvete som svan,
Så vill jag ej blifva utfattig försann.*

*Får du i helvete med svennerna dina!
Vak upp här är en god tid.
«Så kommer jag efter med möerna mina».
Den rike herr Holger.*

Гэр Хольгер

*Фру Таля апоўначы ўбачыла ў сне:
Прачніся, наблізіўся час,
Багаты гэр Хольгер, сужэнец яе,
Павінен панесці адказ.*

*«На суд цябе конь твой у сне маім нёс,
Забіты там быў ты. Бязлітасны лёс!»*

*«Каханая Таля, хай восем гадоў
Не бачыць табе гэтых жудасных сноў».*

*Ды вернікаў голас пачуўся: «Мы тут,
Бо Хольгера кліча кароль наш на суд».*

*І Хольгер двум служкам сваім загадаў
Запрэчы каня, каб ён золатам ззяў.*

*Калі ў Капенгаген махляр прыскакаў,
Яго кароль Крысцьян ля мора чакаў.*

*«Я рады, гэр Хольгер, цябе тут вітаць,
Табе ж гэта будзе жыцця каштаваць».*

*Ён Хольгеру сцяў галаву, ды пацёк
Крывавы ручай да злачынцавых ног.*

*Пабачыўшы мужа-нябожчыка труп,
Фру Таля зоранцвела нямая, бы слуп.*

*Апоўдні ў магіле Гэр Хольгер ляжаў,
Ды а адзінацатай з мёртвых паўстаў.*

*Пагрукаў у дзверы ён тонкай рукой:
«Прачніся, фру Таля, бо муж гэта твой.*

*Паслухай параду маю, а пасля
Вярнуся ў пякельнае вогнішча я.*

*Прашу ад цябе я ўсяго аднаго:
Аздай селяніну карову яго,*

*Ды Скруману з Романам грошы вярні,
Бо ў пекле нязносна гарэць у агні».*

*«Жабрачкаю стаць, каб ісці да чарцей,
Бы белая лебедзь?! Ніколі! Далей*

*Гары ў апраметнай ды служкі твае!»
Прачніся, наблізіўся час.
«Хай д'ябал крыху пачакае мяне».
Павінен панесці адказ.*

Bergman och Herreman

*Bergman och Herreman de sutto till bord,
Gardi hej, gardi gardi noah!
De talte så många skämtande ord.
Aldralångaste kort, för han var en baron!*

*Bergman han talte till Herreman alltså:
«Kan jag Liten Kerstin, kära dottren din få?» –*

*«Liten Kerstin, kära dottren min, kan du intet få,
Hon förlofvade sig med sin fästeman i går».*

*«Och kan jag intet Liten Kerstin, kära dottren din få,
Så skall jag låta elden öfver slottet ditt gå».*

*«För än du skall låta elden öfver slottet mitt gå,
Förr skall du Liten Kerstin, kära dottren min få!»*

*Och Bergman han gångar sig åt stallet in,
Der skådar han alla fålarne omkring.*

*Han stryker den bruna, han klappar den grå,
Den yttersta han lägger guldsadel uppå.*

*Så satte han Liten Kerstin deruppå,
För de skulle rida till Bergmans gård.*

*När som de kommo till en bro,
Så gifver han henne de silfverspända skor.*

*När som de kommo till en väg,
Så gifver han henne de guldringar fem.*

*När som de kommo till ett berg,
Då berget det öppnas och Bergman sprang in.*

*Liten Kerstin hon svänger på betslet omkring,
Så rider hon till sin faders gård hem.*

*När som hon kom till sin käre faders gård,
Ute for henne käre faderen står.*

*Han frågade henne med trognaste själ:
«Huru slapp du Bergman så väl?» –*

*«Det finnes väl så många ungarlar till;
Gardi hej, gardi gardi noah!
Men intet gifter jag mig der trollden far in».
Aldralångaste kort, för han var en baron!*

Бэргман і Хэрэман

*Раз Бэргман і Хэрэман елі-нілі,
Гардзі хэй, гардзі гардзі хэй!
Размовы вясёлыя жвава вялі.
Стары ды нікчэмны, затое барон!*

*І мовіў тут Бэргман: «Намер мой такі:
Дачкі тваёй Керсцін прашу я рукі».*

*«Спазніўся ты, Бэргман, – адказ яму быў, –
Учора на шлюб я яе блаславіў».*

*«Калі ж яна жонкай не стане маёй –
Спалю я твой замак, зраўнуў з зямлёй!»*

*«Не трэба, прашу цябе, замак паліць,
Я згодны дачку тваёй жонкай зрабіць».*

*І Бэргман з усмешкай у стайню пайшоў,
Там коней дзівосных багата знайшоў.*

*Ён шэрага болей за ўсё ўпадабаў,
Сядло на яго залатое паклаў.*

*І Керсцін затым на каня пасадыў,
Бо ў шлях выпраўляцца ім час ужо быў.*

*Калі яны мост праязджалі стары,
Паднёс хітры Бэргман дзяўчыне дары:*

*Пярсцёнкаў з чырвонага золата пяць,
Ды боцікі, што нібы срэбрам зіхцяць.*

*Калі ж да гары даскакалі яны,
Раскрыў скалу Бэргман ды ўскочыў туды.*

*А Керсцін за цуглі схапіла каня,
Ды вобчас пагнала яго ад здання.*

*Дадому ж калі шэры конь даскакаў,
Яе любы бацька ля брамы стаяў.*

*З лагоднай пяшчотай пачаў ён пытаць:
«Як здолела, Керсцін, ты вольнаю стаць?»*

*«Хлапцоў нежанатых у нас не злічыць,
Гардзі хэй, гардзі гардзі хэй!
А з тролем пачварным не буду я жыць».
Стары ды нікчэмны, затое барон!*

Warulfven

*Jungfrun hon bad sin moder om lof,
För linden han dammar uti lunden!
Att hon må till sin käraste gå.
Ty hon var med älskona bunden!*

«Gerna skall du till din käraste få gå,
«Akta dig väl för den lilla ulfven grå». –

«Nog aktar jag mig för lilla ulfren grå,
«Bara att jag till min käraste får gå!»

*Jungfrun hon går sig åt rosende lund,
Då möter hon den lilla ulfven grå.*

«Hör du, lilla ulf, inte biter du mig,
«Det röda guldband det gifver jag dig». –

«Det röda guldband det har jag när jag kan;
«Men aldrig så skön jungfru jag fann».

*Jungfrun sprang upp i det högaste träd:
«Men torsa dig hit om du biter mig här!»*

*Ulfven gaf upp ett så hiskeligt rop,
Så trettio ullvar de kommo på en hop.*

*De refvo och sleto det trädet omkull,
Så att jungfrun föll ned i den jordiska mull.*

*Jungfrun gaf upp ett så 'nt hiskeligt rop,
Så att det hördes till Herr Peders borg.*

*Herr Peder han sadlade gångaren grå,
Han red litet fortare än lilla fogeln flög.*

*Herr Peder han red sig åt rosende lund.
Då möter han ulfven med fostret i mund.*

*När det blef dager och dager blef ljus,
Då var det tre lik i Herr Peders hus.*

*Det ena var Herr Peder, det andra var hans mö,
För linden han dammar uti lunden!
Det tredje det fostret som ulfven ref till död.
Ty hon var med alskona bunden!*

Warulfven

*Jungfrun hon bad sin moder om lof,
För linden han dammar uti lunden!
Att hon må till sin käraste gå.
Ty hon var med älskona bunden!*

«Gerna skall du till din käraste få gå,
«Akta dig väl för den lilla ulfven grå». –

«Nog aktar jag mig för lilla ulfren grå,
«Bara att jag till min käraste får gå!»

*Jungfrun hon går sig åt rosende lund,
Då möter hon den lilla ulfven grå.*

«Hör du, lilla ulf, inte biter du mig,
«Det röda guldband det gifver jag dig». –

«Det röda guldband det har jag när jag kan;
«Men aldrig så skön jungfru jag fann».

*Jungfrun sprang upp i det högaste träd:
«Men torsa dig hit om du biter mig här!»*

*Ulfven gaf upp ett så hiskeligt rop,
Så trettio ullvar de kommo på en hop.*

*De refvo och sleto det trädet omkull,
Så att jungfrun föll ned i den jordiska mull.*

*Jungfrun gaf upp ett så 'nt hiskeligt rop,
Så att det hördes till Herr Peders borg.*

*Herr Peder han sadlade gångaren grå,
Han red litet fortare än lilla fogeln flög.*

*Herr Peder han red sig åt rosende lund.
Då möter han ulfven med fostret i mund.*

*När det blef dager och dager blef ljus,
Då var det tre lik i Herr Peders hus.*

*Det ena var Herr Peder, det andra var hans mö,
För linden han dammar uti lunden!
Det tredje det fostret som ulfven ref till död.
Ty hon var med alskona bunden!*

Т.І Жыркевіч (Магілёў)

РАМАНС М. БАГДАНОВІЧА Ў ДВУХ ПЕРАКЛАДАХ НА БАЛГАРСКУЮ МОВУ

«Раманс» («Зорка Венера ўзышла над зямлёю...») Максіма Багдановіча, адзін з самых лірычных твораў беларускай літаратуры, перакладаўся на розныя мовы: англійскую, нямецкую, польскую. Увагу замежных літаратараў ён прыцягваў сваёй мастацкай дасканаласцю і тым, што стаў сімвалам узнёслага кахання, паэтычным гімнам беларускай нацыянальнай духоўнасці.

У Балгарыі верш стаў вядомы дзякуючы дзейнасці Хрыста Папова і Найдана Вылчава. Пераклад Х. Папова ўпершыню з'явіўся ў складзе невялікага зборніка твораў М. Багдановіча «Златні струны» (1984), а Н. Вылчава – у балгарскай газеце «Літаратурен форум» за 1992 г. (пазней ён увайшоў у яго кнігу перакладаў з беларускай мовы «Беларуската моя тетрадка»). Балгарскаму чытачу даецца магчымасць выбраць той варыянт верша, які больш спадабаецца. Нас жа цікавіць пытанне: які пераклад бліжэй да арыгіналу, наколькі адпавядае аўтарскай задумцы, ідэйна-эмацыянальнаму зместу, як захавалася мастацкая асаблівасць твора, лексічны каларыт, стылёва-інтанацыйныя асаблівасці, розныя адценні арыгіналу (напрыклад, у паэзіі гэта фанетычныя і эўфанічныя паралелі), сінтаксічная дынаміка і інш.

Перастварэнне мастацкага твора – гэта заўсёды складаны працэс. Перакладчык павінны мець не толькі выдатныя здольнасці інтэрпрэтатара іншанацыянальнай літаратуры, але і пранікаць у самую сутнасць яе, спасцігаць мастацкія вартасці твора. Калі творчасць якога-небудзь паэта западае ў душу перастваральніка, адпавядае яго ўласным думкам, тады, як заўважае Х. Папоў, «праца перакладчыка становіцца прыёмнай і прыносіць глыбокае задавальненне». Менавіта гэтыя суб'ектыўныя фактары дазваляюць узнікаць і існаваць у адным літаратурным асяроддзі розным варыянтам пэўнага твора. Не выключэнне – «Раманс» М. Багдановіча ў Балгарыі.

Кожны з варыянтаў гучыць па-свойму, мае адметныя рысы. Перакладчыкі карысталіся ўласнымі поглядамі, каб узнавіць твор на роднай мове. Яны імкнуліся не проста адлюстравачь твор па-балгарску, але і паказаць свае адносіны да яго, сваё разуменне ідэйнага сэнсу.

Пераклад твора падпарадкоўваецца пэўным законам. Адзін з іх патрабуе перадачы сэнсавай дакладнасці арыгінала, так званай аўтарскай канцэпцыі твора, што выяўляецца ў сэнсавых адзінках.

Згадаем першыя чатыры радкі раманса Багдановіча:

1/ Зорка 2/ Венера 3/ ўзышла над 4/ зямлёю
5/ Светлыя 6/ згядкі з 7/ сабой 8/ прывяла...
9/ Помніш, 10/ калі 11/ я 12/ спаткаўся з 13/ табою,
14/ Зорка 15/ Венера 16/ ўзышла.

Па-балгарску яны гучаць так:

Кротко 1/ Венера 2/ изгря над 3/ землята
в 4/ спомени 5/ светли душата замря
6/ Помнишь ли – 7/ срещнах се 8/ с теб – и в тъмата
кротко 9/ Венера 10/ изгря.
(пераклад Х. Папова)

Светна 1/ Венера над нас безутешна.

тръгнах към старите 2/ спомени аз...
3/ Помниш ли, че и 4/ когато 5/ те 6/ срещнах
светна 7/ Венера над нас?
(пераклад Н. Вылчава)

Як бачым, Х. Папоў захаваў больш сэнсавых адзінак, чым Н. Вылчаў. Усяго па творы метадам падліку намі вызначана, што з 90 сэнсавых адзінак арыгінала ў Х. Папова адлюстравана 40, у Н. Вылчава – 26. Выходзіць, перакладчыкі не зусім «дакладна» перадалі сэнс «Раманса». Але тут слушна прыгадаць, што ў свой час яшчэ сам М. Багдановіч адмаўляў прыныцып дакладнасці. Гэта засведчана ў яго рэцэнзіі на рускі пераклад зборніка вершаў Т. Гацье «Эмалі і камеі», зроблены М. Гумілёвым. Беларускі паэт арыентаваўся на перадачу не літаральнага зместу верша, а яго «духу». Такого ж прыныцыпу прытрымліваліся і балгарскія перакладчыкі. Колькасць захаваных сэнсавых адзінак арыгіналу не выконвае важную ролю настолькі, каб можна было б неяк зняважыць пераклады. Галоўнае заключаецца ў тым, каб і ўзноўленыя і замененыя сэнсавыя адзінкі выяўлялі думку аўтара і эмацыянальны фон твора.

У перакладзе Х. Папова першай страфы твора М. Багдановіча з шаснаццаці сэнсавых адзінак перададзена дзесяць. Замест прапушчаных ужываюцца новыя: кротко, душата замря, в тъмата. Ці апраўдваець-

ца іх выкарыстанне? У Х. Папова замест намінатыўнай адзінкі «зорка» даецца прыслоўная «кратко» (лагодна). Можна было б і на балгарскую мову перакласці, як у арыгінале, «звезда Венера», тады не страцілася б сэнсавая адзінка. Але Х. Папоў імкнецца перадаць эмацыянальны сэнс твора, знайсці раўназначнае слова вобразу-сімвалу, якім з'яўляецца «зорка Венера» ў творы М. Багдановіча, сімвалу шчырага і ўзнёслага кахання, які зрабіўся чыста беларускім. Лагодны – мае на ўвазе і сарамлівы, і чысты, і светлы. Гэтыя эпітэты могуць характарызаваць каханне, а значыць і яго сімвал – зорку Венеру. Таму, на думку перакладчыка, Венера ў Максіма Багдановіча можа ўзыйсці толькі «кратко» (лагодна). Тым больш перакладчык успрыняў гэтае слова не толькі як асобную адзінку, але і ва ўзаемадзеянні з іншымі сэнсавымі адцэнямі мовы: «светлі», «душата замря», «гъмата». Прыведзены рад слоў апраўдвае ўжыванне і змену важнай адзінкі арыгіналу «з сабой прывяла» на «душата замря» (душа замірае). Менавіта ад светлых успамінаў замірае душа паэта, а іх навеяў у цемры лагодны, нясмелы ўсход зоркі Венеры.

Н. Вылчаў у сваім варыянце выкарыстоўвае іншыя мастацкія сродкі. Вобраз Венеры паўстае перад чытачом светлым («светна») і няўцешным («безутешно»), ён абуджае *старыя* ўспаміны. Ужо з першых радкоў адчуваецца прысутнасць асобы перакладчыка, уласцівых яму асацыяцый, выкліканых вобразам Венеры. Таму ў творы ўзнікае зусім далёкая ад арыгіналу сэнсавая адзінка «безутешно». Здаецца, што аўтар перакладу ставіў задачу не толькі ўзнавіць ідэйны змест твора: нуду лірычнага героя па каханай у далёкім краі, дзе адзіным ланцужком паміж улюбёнымі з'яўлялася толькі маленькая зорка Венера. Н. Вылчаў выказаў уласныя перажыванні і напоўніў твор суб'ектыўнымі эмацыянальнымі рэмінісцэнцыямі.

Сэнс твора беларускага паэта Н. Вылчаў раскрывае ў свеце свайго разумення. Калі М. Багдановіч свядома не ўжываў канкрэтных падрабязнасцей, бо стараўся адлюстраваць ідэальныя, ачышчаныя ад усяго зямнога, узнёслыя пачуцці, то балгарскі перакладчык імкнецца ўдакладніць сэнс раманса, неяк выявіць скрыты падтэкст. Так, закаханых падзяляе «светът безразличен» (свет абьякавы), лірычны герой нудзіцца ў «чуждата степ» (замест «далёкага краю»), выраз «утре далече от теб ще съм вече» (заўтра далёка ад цябе буду яшчэ больш) адлюстроўвае дынамічнасць у развіцці сюжэта, стварае ілюзію падарожжа, між тым як у М. Багдановіча выраз «буду ў далёкім краю я нудзіцца» гучыць больш статычна.

Асаблівы настрой рамансу надае і такая новая сэнсавая адзінка, як «звезден адрес» у радку «търся аз нейния “звезден адрес”» (у арыгінале «...углеждаца // Ў неба начное і зорку шукаў»). На наш погляд, перакладчык занадта персаніфікуе вобраз зоркі і рамантычная ўзнёсласць верша адсоўваецца на другі план. Зорка, якая сімвалізуе каханне, не можа мець адраса. Яна гарыць не столькі на небасхіле, колькі ў сэрцы лірычнага героя. І ўглядаецца ён у начное неба не ў пошуках менавіта зоркі, а хутчэй, каб уявіць у памяці вобраз каханай. У Х. Папова мы знаходзім такі пераклад гэтага радка: «диря далечният неин светлик». «Шукаю далёкі яе свет» – радок па сваім гучанні і эмацыянальнай насычанасці амаль што адпавядае арыгіналу: ніякай канкрэтнасці, толькі лірычны герой і зорка, што ўздымае ў душы ўспаміны аб каханай.

Больш яркая розныя пазіцыі да перастварэння раманса бачна па радку «Пэўна, ўжо доля такая у нас». Абодва перакладчыкі слова «доля» па-балгарску падалі як «жребий» (жэрабя), хаця ёсць адпаведныя балгарскія словы «съдба», «участ». У М. Багдановіча адчуваецца нейкая фатальнасць лёсу, адлюстроўваецца пасіўнасць лірычнага героя да жыцця. Слова «жэрабя», якое і дапускае ўплыў непадуласных чалавеку сіл, азначае усё ж такі нейкі выбар свайго лёсу самім чалавекам. Так праяўляецца актыўнасць з боку таго, хто выбірае. Каб наблізіць сэнс перакладу да арыгіналу і выявіць няпэўнасць лёсу, Х. Папоў выкарыстоўвае прэдыкатывую форму: «жребий е друг» (жэрабя іншы). «Іншы» – значыць невядомы, нявызначаны. У перакладзе гучыць тая ж няпэўнасць, што і ў вершы Багдановіча. Н. Вылчаў, верны свайму бачанню твора беларускага паэта, наадварот не імкнецца перадаць няпэўнасць, а яшчэ больш удакладняе: «жребий на пътник без път». Герою выпала жэрабя падарожніка, пакутніка, які не ведае куды ісці. Тут перакладчык узмацніў сацыяльны матыў твора: лірычны герой па невядомых прычынах асуджаны на заўсёдныя вандраванні.

У перакладах верша М. Багдановіча можна сустрэць не толькі розначытанні, але і наадварот – амаль поўнае супадзенне. Даслоўна перадаецца сэнс радка «Моцна кахаў я цябе, дарагая». У Х. Папова ён гучыць, як «Толкова много обичам те, мила», у Н. Вылчавы з невялікімі зменамі (зварот перакладчык паставіў у пачатак радка): «Мила, аз толкова теб те обичам». Невялікую розніцу можна ўбачыць у сінтаксічнай пабудове выразу: у першым варыянце ўжываецца пэўна-асабовы сказ, у другім – асоба вызначаецца займеннікам «аз» (я). (Заўважым, што гэтая розніца паміж перакладамі захоўваецца па ўсім вершы).

У апошнім радку раманса «Каб хоць на миг уваскресла каханне» ўяўляецца ўся моц кахання лірычнага героя, акрэсліваецца ідэя неўміручасці пачуцця. Перакладчыкі пранікліся эмацыянальнай узнёсласцю верша і перадалі па-балгарску апошнія яго словы без зменаў, тым самым аддаючы перавагу таленту беларускага паэта, які з геніяльнай інтуіцыяй звязаў вобраз далёкай і недасяжнай зоркі з лёсам чалавека.

«Раманс» М. Багдановіча выклікае шмат пачуццяў, асацыяцый, рэмінісцэнцый. Перакладчыкі пасвойму адчулі мастацкую ўніверсальнасць і ўзнёслую сімвалічнасць твора. Х. Папоў пайшоў услед за М. Багдановічам, маючы гаму пачуццяў у вершы, захоўваючы ўзвышанасць вобразаў. Ён убачыў і

ўвасобіў асаблівую чулінасць паэзіі М. Багдановіча, дасканаласць форм. Н. Вьлчаў зрабіў акцэнт на ідэйна-эмацыянальным змесце лірыкі беларускага паэта, таму мы знаходзім шмат лексічных недакладнасцяў. У перакладах Н. Вьлчава сродкі выяўлення і вобразная сістэма падвяргаецца пэўным зменам, але ж захоўваецца арыгінальная аўтарская ідэя. А калі мець на ўвазе, што мастацкі пераклад – гэта не толькі «пераклад» твора з адной мовы ў іншую, але і «перавод» яго з адной нацыянальнай культуры ў іншую, то бачанне свету інтэрпрэтатара верша тут іграе асаблівую ролю, пры якой уся сістэма выяўленчых сродкаў арыгіналу падаецца праз адэкватныя выразы мовы перакладчыка і яго талент пранікаць у сутнасць іншанацыянальнай літаратуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Багданович, М. Златни струни / М. Багданович; превод от Христо Попов. – София, 1984.
2. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследванні, чарнавыя накіды. – Мн., 1992.
3. Вьлчев, Н. Белоруската моя тетрадка. Избрани преводи / Н. Вьлчев. – Мн., 2000.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

М.Д. Путрова (Полоцк, ПГУ)

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА: РОЛЬ СУБМОРФНЫХ УНИФИКАЦИЙ С ИМЕНЕМ СОБСТВЕННЫМ

Как известно, пространство является одной из двух основополагающих категорий, с помощью которой человек интерпретирует мир и свое бытие в нем. Лингвистические исследования последних лет убедительно показывают роль языковых средств в отражении пространственного видения мира человеком. Одним из таких средств, на наш взгляд, являются так называемые субморфные унификации с именем собственным, то есть образования типа *Dolly–Molly*, *Suzie–musie*, *Вера–мера*, *Алеська–малеська*.

Целью настоящего исследования является показать проксемическую, то есть дистантно-образующую роль подобных объединений. Предполагается, что степени отдаленности / приближенности, коннотируемые данными образованиями, могут быть в определенной мере «ответственны» за создание гендерного образа употребляющего их коммуниканта. Непосредственной задачей исследования является установление разновидностей проксемических созначений, которые могут быть коннотированы субморфными объединениями с именем личным.

Многолетние наблюдения за вербальным поведением в четырех культурах (английской, американской, белорусской и русской), а также анализ записей подлинного общения на языках данных культур, составивших около 200 000 слов текста, позволили получить весьма убедительные данные о некоторых особенностях образования и функционирования названных унификаций [1]. Суммируя изложенную в ней информацию, правомерно утверждать, что фонетическое уподобление инициативных и последующих слов в составе субморфных унификаций достигаются с помощью весьма небольшого количества технических приемов, а именно: 1) повторения слоговой структуры инициативного слова с полным или частичным сохранением фонетического облика одного или нескольких его слогов; 2) разной локализации имени собственного в пределах субморфных унификаций; 3) изменения слоговой структуры последнего, «комментирующего» слова, как правило, не имени собственного, в результате чего данное слово приобретает дополнительный слог (чаще) или даже несколько слогов (намного реже); 4) изменения внутренней структуры одного из слогов последующего слова; 5) конструирования трех, четырех и пятичленных образований.

Представляется необходимым более точно определить понятия пространства и важнейшего его коррелята дистанции или расстояния, используемых в настоящей работе. Традиционно при изучении пространственных связей рассматривается именно мир текста, а дистантные отношения понимаются как неотъемлемое средство организации макроструктуры каждого конкретного текста, мощный механизм когезии. Возможен, однако, и другой взгляд, рассматривающий в терминах пространственных или дистантных отношений языковую картину мира в целом и ее фрагменты – конкретные тексты в отношении к создающему их человеку. Расстояния, на которых в языковой картине мира позиционируются осмысленные, освоенные языковой личностью реалии подлинного мира, могут быть действительно полезными для понимания особенностей функционирования языка, закономерностей отражения в нем человеческого опыта. Некоторые реалии окружающей действительности оказываются помещенными на относительно более значительные, отдаленные расстояния, другие – на привычные, нейтральные, третьи – на более приближенном или совсем близком расстоянии от «я» говорящего или пишущего субъекта. Примечателен в данном плане следующий фрагмент из записей подлинного говорения.

1. *Ды кавалачак той, во-о-ой, вялізны-вялізенькі, прама не з'ясі.*

Очевидным образом он называет отнюдь не малого размера реалию, однако представляет ее в уменьшительной форме, тем самым делая ее частью более близкого мира, такого, который может соотноситься с понятием «свой», а не «чужой». Диминутивность в данном случае является прежде всего средством манифестации расстояния, пространственной характеристики. *Вялізны-вялізенькі кавалачак* представляется более близкой реалией, чем *вялізны кус*. В других случаях употребления диминутивных форм созначение дистантности может быть не настолько очевидным, однако оно всегда присутствует.

В соответствии с нашими наблюдениями, подобным образом воспринимаются и субморфные образования с именами собственными: *Инна–минна*, *Женька–жменька*, равно как и *Doreen–Moreen* воспринимаются как менее отдаленные от говорящего субъекта, чем просто *Инна*, *Евгения* или *Doreen*. Для верификации данного наблюдения был проведен эксперимент с заменой унификаций с именем личным на 1) нейтральное, общепринятое имя или 2) тот вариант имени, который использовался в унификации. В качестве информантов были приглашены 6 носителей языка с высшим образованием (филологическим,

лингвистическим, негуманитарным, 3 мужчины и 3 женщины) для анализа текстов на каждом языке. Эксперимент проходил в два этапа. На первом из них задачей информантов было отметить возможные изменения в семантике текстов после замены встречающихся в них субморфных унификаций с именем личным (например: *Tetsy–metsy*, *Ленка–Лянок*, *Уха–Надюха*) на а) те формы имен, которые реализованы в составе унификаций, то есть *Tetsy*, *Ленка* (отдельно), *Лянок* (отдельно), *Надюха*; б) соответствующее юридическое имя *Elizabeth*, *Алена* и *Надежда*). Если информанты считали, что замена имени повлекла за собой изменения в тексте, то их задачей было, по возможности, отметить, какие.

На втором этапе эксперимента информантам, заметившим изменения в тональности высказываний или единиц ономастического именования после замены унификаций на определенную форму имени личного, предлагалось ответить на прямой вопрос о правомерности интерпретации установленных изменений в терминах дистантных отношений. Допускаете ли вы, – спрашивали мы, – что анализируемые формы именования субъекта (указывалось, какие конкретно) привносят коннотации приближенности или отдаленности, дистанцирования рассказчика от именуемого данным именем или образованием субъекта?

Результаты первого этапа эксперимента позволили убедиться, что модификации в семантике высказываний с изменением способа именования заметны не только лингвистам-исследователям. Все информанты отметили, что замена унификаций на соответствующее имя личное приводило к появлению некоторых нюансов в семантике высказывания и, особенно, в семантике именуемых единиц. Конкретизация же данных изменений оказалась далеко не простым делом, хотя в значительном количестве случаев все информанты были в состоянии записать несколько – один-два (чаще) или более (реже) – конкретных описаний появившихся созначений.

Наиболее простыми для интерпретации оказались случаи замены унификаций на соответствующее имя юридическое, повлекшие за собой, по мнению информантов, появление коннотаций «официальности», «отстраненности», «нейтральности», «обычности», «формальности», «бесстрастности», «непричастности», «отчужденности», «публичности» и даже «холодности», «несвойскости», «недружелюбности» действия. Приводимые слова-конкретизаторы взяты из ответных листов и приведены в порядке частотности их употребления информантами. Как видим, только некоторые из них непосредственно соотносятся с понятием расстояния, дистанции, а именно: отстраненный, отдаленный и, возможно, отчужденный. Целесообразно принять во внимание, однако, что официальность, бесстрастность, публичность, формальность также подразумевают социальную дистанцированность. Кроме того, конкретизатор «отстраненный» в наших опросных листах оказался в списке трех наиболее частотных, а «отдаленный» на третьем месте по встречаемости. Как видим, ответы информантов дают серьезные основания полагать, что дистанцированность является значимым критерием в процессе интерпретации единиц вербального общения, а также при проецировании языковой картины мира говорящим субъектом.

Еще более убедительными оказались результаты второго этапа. Только одна треть коммуникантов ответила на прямой вопрос о возможности интерпретации созначений, привносимых внешнеформными объединениями, в терминах дистантных отношений в относительно предположительной форме: «я думаю», «скорее всего», «думается», «скорее да, чем нет», «возможно», «похоже, что». Остальные дали однозначно утвердительный ответ.

Результаты эксперимента, проведенного на основе анализа фрагментов подлинного вербального поведения, содержащих субморфные объединения с именем личным, в значительной мере перекликаются с теми, которые были получены в ходе рассмотрения художественных произведений: двух коротких рассказов на белорусском и английском языках (см.: Ю. Зарэцкая «Сон» // Літаратура і мастацтва, 2010. – № 50. – С. 9 и Т. Chester «Are you there?» // And Other Stories. – New York: Banian Books, 1970. – P. 38 – 40). В обоих рассказах героини поименованы с помощью субморфных унификаций: *Лена–Лянок* и *Tetsie–letsie*. Примечательно почти полное совпадение данных унификаций с теми образованиями, которые мы зафиксировали в реальном говорении и которые вошли в список анализируемых в ходе описанных этапов эксперимента единиц: *Лена–Лянок* (бел.) и *Tetsie–metsie* (англ.). Не менее существенны, однако, и различия. *Ленка–Лянок* образована из двух уменьшительных форм, *Лена–Лянок* (из рассказа) – одной повседневной разговорной нейтральной (*Лена*) и уменьшительной *Лянок*. В результате данная унификация теряет одну из общих для обоих компонентов фонетических характеристик – звук /к/, что несомненно сказывается на степени чисто формального уподобления частей данной унификации.

В английском варианте различия еще более существенны. Зафиксированное в реальном общении *Tetsy–metsy* построено чисто по фонетическому принципу. Форма *metsy* сама по себе не существует как слово или другая смысловая единица языка. Кроме того, образование данного единства осуществлено с использованием звука /m/, который с разной степенью частотности используется во всех сопоставляемых в данном исследовании культурах для конструирования субморфных образований с именем личным. При этом звук /m/ имеет особый статус в личной истории, практически, всех коммуникантов, ибо он реализуется в одном из самых первых осмысленных речевых актов: *Мум! Мом! Мама!* Кроме того, он присутствует в словах, называющих самого говорящего субъекта: *мне, меня, мой, му, me*. Данное обстоятель-

ство, несомненно, усиливает коннотации теплоты и близости образования *Tetsy–metsy* и выигрывает в данном плане у *Tetsy–letsy*, даже несмотря на большую степень фонетического уподобления между составляющими последнего. Ведь /t/ и замещающий его звук /l/ имеют общую характеристику: по месту образования они оба альвеолярные звуки.

Что же все-таки несколько снижает коннотации тепла и близкой дистанции в последнем образовании? Прежде всего то, что помимо данных коннотаций, в нем присутствуют и другие: некоторое добродушное подтрунивание по поводу манеры говорения обсуждаемого субъекта, которая состоит в заметной частотности реализации выражений *let's see, let me see*, что превращает данное объединение в логически обоснованное, сообщает ему определенный смысл.

По нашим данным, представленным в специальном исследовании внеморфемных унификаций с именем личным, логически обоснованные образования более частотны в вербальном поведении мужчин и составляют одну из характерных особенностей говорения мужчин. Не имеющие каких бы то ни было очевидных семантических референций чисто фонетические образования значительно более частотны в говорении женщин, что полностью соответствует их манифестации в обоих обсуждаемых рассказах. Принимая во внимание неисследованность проблемы в лингвистике и новизну полученных нами данных, приходится признать правомерность известного утверждения о том, что искусство, как правило, предвосхищает выводы научных изысканий. Во всяком случае, наши статистические данные полностью соответствуют ономастическому именованию в рассматриваемых рассказах.

Замена названных унификаций в реализующих их художественных текстах – коротких рассказах – сначала на соответствующие юридические имена (*Elizabeth* и *Алена*), а потом на тот дериват юридических имен, который использовался непосредственно в унификациях, оказалась весьма заметной для всех информантов. Так же, как и на этапе анализа фрагментов подлинного поведения, все они пришли к заключению, что замена ономастического именованья приводит к появлению новых нюансов как во всем тексте, так и самих субморфных унификациях. Примечательно, что выводы информантов, сделанные на основе рассмотрения художественных произведений – рассказов – значительно более уверенные, почти не содержащие предположительных форм.

Обобщая полученные данные, правомерно сделать вывод о том, что

1. Субморфные унификации с именем собственным являются весьма эффективным средством коннотирования дистантных отношений.
2. Данное коннотирование осуществляется градуально, в зависимости от языковых характеристик каждого объединения.
3. Наиболее сильными в сообщении кратчайшего расстояния являются построенные чисто по фонетическому принципу унификации, компоненты которых реализованы в диминутивной форме. Лексически асемантические составляющие в таких конструкциях начинают весьма сильно проявлять новый совокупный смысл, возникающий в новой фонетической и грамматической форме таких объединений и сигнализирующий отношения дистанции, чаще всего воспринимаемые как отношения теплоты, близости, фамильярности, связанности и т. п.

Полученные данные подтверждают известный тезис о том, что «используя мыслительный аппарат, язык определенным образом интерпретирует действительность» [2, с. 148], в том числе, как явствует из наших данных, и пространственные отношения в ней. «И совершенно неправы те, которые считают, что язык есть простое зеркальное отражение действительности» [2, с. 148 – 149]. И язык, и культура есть результат действия законов смыслообразования. В их реализации прослеживаются важнейшие для каждого социума особенности осмысления мира, пространственного его видения в том числе. Гендерные особенности данного видения, показанные на примере употребления унификаций с именем личным, заключаются в том, что женщины чаще оперируют близкими или максимально близкими расстояниями, проецируя с их помощью объекты обсуждаемых реалий, в то время как мужчины предпочитают более отдаленные. Даже наиболее близкие дистанции в их говорении значительно чаще получают созначения некоторой (*чуть-чуть!*) отстраненности за счет подтрунивающего, насмешливого характера образованных ими унификаций, логически обоснованной их семантики, в то время как семантика женских образований чаще базируется только на семантике используемых ими структур, а не на лексическом значении слов-конкретизаторов в составе унификаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пугрова, М.Д. Гендерные особенности употребления унификаций с именем собственным / М.Д. Пугрова // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2011. – № 1. – С. 81 – 88.
2. Лосев, А.Ф. Языковая структура / А.Ф. Лосев. – М.: Наука, 1983. – 309 с.

ПРИНЦИП ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ И ЯЗЫК

Термин «дополнительность» восходит, как известно, к ставшей революционной в естествознании теории дополнительности Н. Бора. К 1926 г. в физике сформировались две системы описания: атоматричная и волновая механика [1, с. 166]. Первая доказательно представляла электрон как частицу, вторая – как волну. При этом обе теории были, несомненно, верными и подтверждались экспериментальными данными. Возникал вопрос: как такое могло быть и как следует интерпретировать названное очевидное противоречие? Ответ на данный вопрос был найден Н. Бором и представлен в его знаменитой теории дополнительности, которая в корне изменила понимание мира физиками. Ее революционизирующий смысл состоял в том, что не нужно выбирать между представлением об электроне как о частице или волне. Данные классические образы не исключают, а дополняют друг друга и только вместе могут достаточно полно описать объемную реальность мира. Примечательно, что Н. Бор был уверен в возможности применения сформулированного им принципа в других областях знаний – от биологии до социологии, философии и религии. В частности, размышляя о дополнительности культур, он убедительно показывает, что всякой человеческой культуре, замкнутой в себе, свойственно националистское самодовольство и что следует признать дополнительность разных культур как решающий фактор, позволяющий им вместе, в своей совокупности, создавать культуру человека.

Симптоматично, что из всех своих многих заслуг перед человечеством, Бор выбрал именно принцип дополнительности в качестве главного своего достижения и даже обозначил его на своем гербе. На избороженном на нем щите четко очерчен круг, наполовину светлый, наполовину темный, образованный слиянием двух криволинейных фигур, представляющих древнекитайский символ инь – янь. Девиз над щитом гласил на латинском языке «Несовместимости суть дополнительности» [1, с. 170].

Данный девиз, на наш взгляд, предлагает весьма конструктивную идею для интерпретации языка, особенно в плане гендерной его вариативности. Он позволяет осуществить по-настоящему целостный, холистический подход к объяснению сущности языка и гендерных стратификаций в нем.

Справедливо признать, что идея дополнительности (или комплементарности) уже высказывалась исследователями и ранее, особенно в сопредельных областях. Так, выдающийся герменевт и философ Шлейермахер в своем небольшом трактате «Празднование рождества или канун рождественских праздников: диалог об инкарнации» сделал важные замечания по поводу значимости гендерных вариантов употребления языка. Данный трактат весьма подробно и доказательно описывает разговоры прихожан, мужчин и женщин, в семейном кругу после их возвращения из церкви о значимости рождественских праздников. Мужчины чаще всего обсуждают концептуальные трудности инкарнации. Их маскулинный принцип организации интерактивного процесса основывается главным образом на сравнении и анализе. Женщины, напротив, предаются воспеванию гимнов Иисусу, которого воспринимают и знают чисто интуитивно, супра или сверхрационально, главным образом опираясь на некий более непосредственный опыт отношений с ним, и поэтому они выбирают язык, отражающий собственные переживания. Шлейермахер комментирует данную инаковость в осмыслении и языковой репрезентации рождества и сущности инкарнации как вполне правомерную и полагает, что женщины, безусловно, тоже правы, однако, к сожалению, их опыт вербального поведения пренебрегается, остается неосмысленным. Исследователь доказывает, что фактически оба подхода – более дивинаторный (фемининный) и аналитический, сопоставительный, анализирующий (маскулинный) – находятся друг с другом в отношениях комплементарности или дополнительности, в терминах теории Н. Бора, а не противопоставления. Оба подхода, убежден великий философ-герменевтик, необходимы для постижения глубины объекта. Фемининный принцип, однако, по мнению автора, церковью пренебрегался. Между тем каждый из данных подходов или методов ведения разговора предполагает существование друг друга или, в терминах автора, другого [2, с. 150]. Чтобы понять людей, их язык и окружающую их действительность, следует начинать с целого с учетом обоих основных способов интерпретации мира [2, с. 166].

Что произойдет, если мы сосредоточим свое внимание только на одном из данных методов? Отвечая на данный вопрос, Шлейермахер аргументировано заявляет, что следуя только дивинаторному методу, мы сделаем наши интерпретации слишком неопределенными, туманными. Если же, напротив, ограничимся только сравнительным, аналитическим методом, то рискуем превратиться в педантов [2, с. 151].

На первый взгляд может показаться, что его замечания касаются только так называемого дивинаторного аспекта процесса общения – обсуждения и толкования культовых тем и текстов. Современные исследования в области лингвистики и герменевтики, однако, убедительно свидетельствуют о том, что понимание и интерпретация предполагают использование множественных подходов. Что существует огромное разнообразие способов постижения сути объекта, ибо, как утверждает Шлейермахер, любой акт говорения, любое речевое действие соотносится а) как со всей совокупностью взаимоопределяющих сущностей языка, так и б) со всем разнообразием мыслей и жизненного опыта говорящих и слушающих субъектов [2, с. 97 – 98].

К сожалению, данные выводы известного философа и герменевтика не были приняты во внимание. Более того, они остались незамеченными даже теми, кто специально занимался историей вопроса изучения языка в гендерном плане. Исследователи в области гендерных штудий, особенно их герменевтического направления, вынуждены были открывать его заново.

В настоящее время герменевтика в том виде, в каком она представлена в гендерно ориентированной ее части, объединяет почти все главные выводы и положения герменевтической теории. На теоретическом уровне она предлагает важнейшую модель социально-практической герменевтики. Она основывается на принципе, что все тексты, в том числе и библейские, истолковывались таким образом, чтобы усилить и легитимизировать второстепенную или подчиненную социальную роль женщины. Данное обстоятельство побуждало к изменению и дополнению традиционной герменевтики. Вот здесь и возникает главная проблема настоящего исследования. Какой критический принцип был использован для того, чтобы восстановить равновесие, добиться полноценной интерпретации существующих текстов? Разные направления гендерных исследований, в том числе и герменевтической их области, по-разному отвечают на данный важнейший вопрос. Наиболее шумным, всколыхнувшим общественное мнение и широко известным является так называемое сексистское направление [3, с. 200 – 201]. Но наиболее оправданным и аргументированным среди них, по нашему убеждению, правомерно считать то, которое разрабатывается в рамках библейской герменевтики, особенно в трудах Р. Рутер. Последняя в качестве главного оружия в попытке переосмысления, реинтерпретации текстов и мира видит обращение к опыту женщин, включение его в арсенал опыта человека. Ведь именно он (женский опыт) был исключен из герменевтики [4, с. 112 – 113]. Важно при этом учитывать то, что исследователи-женщины не должны обратить «грех сексизма» в противоположную сторону, ущемляя мужскую часть человечества. Они «должны искать постоянно расширяющееся определение инклюзивного человечества, включающего все гендерные и социальные группы, все расы» [4, с. 116]. Поступая таким образом, человечество получит ключ к трансформации всех.

Представляется, что идеи Р. Рутер и других исследователей данного направления полностью соответствуют принципу дополнительности Н. Бора, позволяющему увидеть объект во всей его полноте. В нашем случае таким объектом является язык. Главная проблема при заявленном подходе состоит в том, чтобы сделать женский опыт говорения и письма, частный и маргинальный в традиционном сознании, достоянием всех. Неоценимую помощь в решении данной проблемы могут оказать тексты подлинного общения. Ведь любой аутентичный текст прекрасно запечатлевает и репрезентирует опыт и взгляд на мир создающего его говорящего или пишущего субъекта, как мужчины, так и женщины, представляет их предпочтительные способы языковой манифестации интерпретируемой ими окружающей действительности и событий в ней.

В настоящее время лингвистика имеет в своем распоряжении целый ряд способов и путей анализа текстов, позволяющих так или иначе проникать в опыт человека. На наш взгляд, одним из самых надежных следует признать тот, который предоставляет нам так называемая теория речевых действий. Она открывает возможности рассмотрения функционирования языка в реальных ситуациях общения, что предполагает изучение отношений, возникающих между системой и непосредственным языковым поведенческим актом, или между структурой и событием, структурой и мировидением человека, полностью вытекающим из его опыта или основывающимся на нем.

Для подтверждения сказанного можно привести результаты проведенного нами сопоставительного исследования вербального поведения в четырех культурах: белорусской, русской, американской и английской. Изучению подлежали значительные массивы записей подлинного общения, состоящие примерно из 40 000 слов текста в каждой культуре и отражающие вербальное поведение носителей языка в разных ситуациях частной и публичной жизни.

Одним из важнейших исходных постулатов исследования было убеждение в том, что основополагающей единицей репрезентации опыта говорящего субъекта в тексте (в нашем случае, в записях интерактивных событий) является, выражаясь словами Дж. Серля, не символ, слово или предложение как грамматическая конструкция, а речевое действие, запечатлевающее производство, возникновение, появление символа, слова или предложения в процессе говорения [5]. Целью исследования были идентификация разновидностей речевых действий в записанных текстах и анализ частотности установленных разновидностей в говорении разных групп говорящих субъектов с целью выявления возможных различий и общих черт в том, как они осуществляют концептуализацию мира, так или иначе репрезентируя свой опыт средствами языка.

Основываясь на фундаментальном исходном постулате, предложенном в приведенном выводе Дж. Серля, мы смогли осуществить идентификацию речевых действий в нашем материале. В ходе эксперимента широко использовались перечни речевых действий, представленные в известных трудах по теории вопроса. Некоторые наименования пришлось ввести в ходе идентификации, так как существующие классификации не смогли охватить все зафиксированные нами разновидности речевых действий. В результате был получен весьма внушительный перечень. Весьма примечательно, что все разнообразие дей-

ствий из нашего списка, в принципе, встречается в говорении представителей обоих гендеров, однако пропорции и сфера манифестации для большинства из них оказываются в определенной мере специфичными. А для некоторых из них весьма или даже в высшей степени специфичными. Сказанное особенно верно о действиях, которые, в терминах теории М. Халидэя, можно квалифицировать как матические (mathetic) или отношенческие (relational) и которые направлены на экспликацию счастья, сопричастности, совместности, привязанности и даже любви [6, с. 7]. Согласно данным анализа частотности употребления обсуждаемых действий в записях подлинного говорения в четырех культурах, они во всей своей совокупности и в отдельных разновидностях реализуются значительно чаще, правда, с определенными особенностями в зависимости от культурной принадлежности говорящих субъектов, в вербальном поведении женщин. Сказанное верно и о так называемых актах литании [7], фиксирующих разнообразные жалобы и причитания говорящих, правда, с еще большим размежеванием в зависимости от культурной идентичности коммуникантов.

Не составляет большого труда интерпретировать подобные акты и гендерные различия в показателях частотности их реализации в терминах широко известной теории сексизма в языке. Целесообразно, однако, воздержаться от подобных обобщений. Представляется более оправданным обратить внимание на гораздо менее известную теорию гендерных стратификаций в тексте и языке, инициированную в рамках герменевтического, в частности, библейского направления гендерных исследований и особенно на выводы Шлейермахера, считавшего оправданным говорить о комплементарности и гармонии как важнейших принципах организации языка и значимости всех способов манифестации смысла. Данные выводы представляются весьма оправданными. Не случайно они, правда, в более общем виде повторяются в теории дополненности Н. Бора.

В настоящее время все понимают значимость сохранения разнообразия в природе. Последнее воспринимается как наше общее благо. При этом ученые настаивают на мерах по сохранению и защите всех разновидностей флоры и фауны. Почему же мы должны относиться к языку иначе? Ведь разнообразие и социально детерминированная специфика реализации речевых действий, которая наблюдается в подлинном общении, также является нашим общим достоянием, которое может быть отличной основой для постижения богатств человеческого языка, культуры и опыта.

Мы полагаем, что лингвистика должна тщательно изучать проявления дополненности в языке вообще и по гендерному признаку, в частности, показывать отношения комплементарности, прослеживающиеся в особенностях употребления языка, в сохранении и репрезентации его средствами человеческого опыта во всем его разнообразии и особенностях. Было бы замечательно составить полный перечень всех речевых действий, встречающихся в общении человека, установить культурные и гендерные особенности каждого из них и представить полученные данные в обобщающем подробном словаре речевых действий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрановская, Л. Нильс Бор и квантовая революция / Л. Петрановская // Физика. Энциклопедия. – М.: Аванта, 2009. – С. 161 – 172.
2. Schleiermacher, F.D.E. Hermeneutics / F.D.E. Schleiermacher // Ed. Heinz Kimmerle. – Missoula: Scholars Press, 1977. – 318 p.
3. Денисова, А.А. Сексизм / А.А. Денисова // Словарь гендерных терминов; ред. А.А. Денисова. – М.: Информация-XXI век, 2002. – С. 200 – 201.
4. Ruether, R.R. Feminist Interpretation: A Method of Correlation / R.R. Ruether // Feminist Interpretation of the Bible; ed. Letty M. Russel. – Oxford and New York: Blackwell, 1985. – P. 111 – 124.
5. Серль, Дж.П. Что такое речевой акт / Дж.П. Серль // Зарубежная лингвистика. – М.: Прогресс, 2002. – С. 210 – 228.
6. Halliday, M.A.K. Spoken and Written Language / M.A.K. Halliday. – Oxford: OUP, 1992. – 109 p.
7. Задворная, Е.Г. «Литания» в русском речевом общении / Е.Г. Задворная // Межкультурная коммуникация: Теория и практика. – Мн.: МГЛУ, 2007. – С. 10 – 12.

Е.В. Ивченко (Минск, БГУ)

СОМАТИЧЕСКИЕ РЕЧЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА СТЭФАНА ЖЕРОМСКОГО «КРАСОТА ЖИЗНИ»)

С развитием языка и науки о нем интерес к соматической лексике как универсальному инструменту общения углубляется и приобретает новые очертания, включаясь тем самым в орбиту новых и новых научно-теоретических исследований. Термины *соматизм* и *соматическое речение* ввели в научный обиход Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров, понимая под *соматизмом* значимый жест, мимику, позу, выражение лица, симптом душевного состояния (кинема). *Соматическое речение* – воспроизводимая в готовом виде единица языка, состоящая из одного или более ударных компонентов словного характера, фиксированная по своему значению, составу, структуре, закреплённая за единицей языка невербального и представляющая его проекцию в вербальный язык [1, с. 65].

Формирование речевого поведения связано с паралингвистическими параметрами и тесно смыкается с невербальным сопровождением самой речи, а иногда фрагментарно может организовываться знаками-индексами, знаками-символами, знаками-копиями (по И. Пирсу). Семиотичность элементов невербальной коммуникации в романе «Красота жизни» носит градуальный характер.

С. Жеромский применяет соматизмы рот, глаза, лицо, голова, волосы, нос, зубы, органы дыхания, брови, ноги. Каждый из них находится в гиперо-гипонимических отношениях к выражению эмоциональных состояний различных континуумов: радости, удивления, страха, гнева и др.

Статистический анализ показывает, что в соответствии с вербальным назначением активный артикуляционный орган (губы) доминирует в выражении эмоционального состояния в романе «Красота жизни».

Глаза человека принято называть зеркалом души. Взглядом можно выразить разнообразную гамму чувств и передать самые тонкие душевные переживания. В романе С. Жеромского «Красота жизни» это соматическое речение занимает особое место, т. к. конструкции с доминантой *глаза* превалируют при передаче эмоционального накала. Иногда сочетание двух соматизмов придает повествованию сюжетную перспективу: *Zadrzała wszystka jak młoda brzoza u samego odziewka uderzona ostrą siekierą. Zęby jej szczękale, palce były jak sople lodu. Z oczu spadły strugi obfitych łez i z nagła obeschły. W źrenicach została szklisna suchość tchórzostwa* [2, s. 108].

«Лицо человека высказывает больше и более интересные вещи, нежели его уста: уста высказывают только мысль человека, лицо – мысль природы», – очень тонко подмечает великий философ Шопенгауэр [3]. Действительно, можно улыбаться, щурить глаза, хмурить брови, а в глубине души чувствовать противоположное. Невозможно «сдержаться» себя, чтобы не покраснеть или заставить себя побледнеть. Такое эмоциональное проявление не может контролироваться человеком. Порой, даже при большом желании скрыть свое душевное состояние ничего не выходит *«twarz starego... stała się blada – później purpurowa, granatowa, wreszcie niemal czarna»* или *«rzekł ze skrzywieniem twarzy»*.

Лексема *руки* как составляющая часть невербального знака чаще встречается в группе соматические речения со значением неэмоциональности. Например, *«powitał zwyczajnym uciskiem ręki»*, *«podała rękę»*, *«pożegnał usciskaniem ręki»*. В проявлении эмоций встречается соматизм «руки» в значении «пальцы» в негативном значении: *«palce te drgnęły»*, *«palce były jak sople lodu»*, в положительном – лексема «руки»: *«ściskając w swych rękach obudwo jego rękę»*, *«objęła jego głowę rękami»*. Однако, в тексте романа встречаются и описательные соматические речения, такие как: *«rozkazującym gestem»*, *«każdy jej gest i każdy ruch był ruchem pełnym osobistego rozumu»*; *«rospoczął dawać ręką jakieś znaki, jakieś znaki niecierpliwe i gwałtowne»*, *«znakami kazała mu iść»*, *«dał znak swej świcie»*.

Соматические речения с компонентом «голова» также более употребляемы в группе соматические речения со значением эмоциональности. Например, *«głowa ukryta w dłoniach»*, *«kiwając ciężką głową»*, *«ciężka głowa upadła na ręce»*. Обычно эти соматические речение выражают печаль, гнев, горе и не выражают значения неэмоциональности.

«Органы дыхания» – такая группа выделяется впервые. Это связано с тем, что наше исследование предполагает собой более широкое рассмотрение соматического речения, в состав которого входят также супrasegmentные явления просодии речи: *«w tonie mowy przebijał się żal i ... gniew»*, и, конечно, действия, возникающие в процессе работы органов дыхания: *«dech ustał w piersiach»*.

Соматические речения, содержащие компонент «брови» имеют одну яркую особенность. Сочетания слов *«хмурить брови»*, *«насушить брови»* претерпевают изменения и превращаются в метафорические глаголы типа *«хмуриться»*, *«насушиться»*. Примеры: *«злобно хмурясь»*, *«сердито хмурясь»*, *«строго нахмурился»*. В польском языке чаще встречаются полные двухкомпонентные соматические речения *«brwi skrzywiły się»*. Следует заметить, что соматизм «брови» не может выражать значение неэмоциональности.

Человеческое тело является «носителем», «главным проводником» невербального языка. Вот почему, соматические речения, производимые телом имеют разнообразные оттенки значений и встречаются в

двух группах соматические речения со значением эмоциональности: «*skurczyła się*», «*wzdrygnął*», «*ciało drgnęło*» и соматические речения со значением неэмоциональности: «*wyprostowany niby struna*», «*nachylił się czolobitnie*», «*wyszedł z niskim ukłonem*», «*ukłonił się*».

«Ноги кормят человека» – так звучит известная поговорка, однако в нашем случае, «ноги» выполняют иную функцию. В соматических речениях «*powstał z miejsc*», «*wstał na jego powitanie*» – глагол «*встать*» функционирует в качестве этикетной формулы.

Соматизмы в тексте со значением эмоциональности проявляются лексемой «колени» (*padając przed nią na kolana*) и глаголами «остановиться» (*stał namiejsu zdumiony*), «бежать» (*wbiegł do sali na palcach*).

«*Oparła się ramieniem o jego ramię*», «*objął ramiona*», «*ramiona podniesione*»; «*zimny dreszcz w ramionach*» – соматические речения с компонентом «плечи» могут находиться внутри различных континуумов (любовь, радость, мощь, нежность, недоумение, сожаление). Однако не способны образовать соматические речения со значением неэмоциональности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верещагин, Е.М. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М., 1983.
2. Żeromski, S. Uroda życia / S. Żeromski. – Kraków, 1956.
3. Цитаты, афоризмы, высказывания, фразы – Шопенгауэр Артур [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://home.onego.ru/~sony/b12.html>. – Дата доступа: 05.09.2011.

Ю.В. Бартош (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

СПЕЦИФИКА УПОТРЕБЛЕНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В СЕТЕВЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

К какому жанру ни относился бы поэтический текст, он несет в себе «концентрированную» смысловую и эмоциональную нагрузку, достигаемую посредством особого конструирования речи: будь то ритмическая, рифмовая, тропеическая или образная составляющая, они всегда определенным образом организованы. Занимая место в этой структуре, языковая единица высвобождает потенциальные «валентности» и коннотации, а тем самым порождает новую, вторичную, грань для ее (языковой единицы) рассмотрения. Всеми этими возможностями пользуются авторы, создавая поэтические тексты. Фразеологизмы и другие устойчивые выражения, такие, как поговорки, пословицы, афоризмы и крылатые слова, зачастую применяются в поэтическом тексте в качестве средства экспрессии, поскольку, в отличие от «нейтральных» слов, это единицы, изначально обладающие большой выразительностью.

Однако с течением времени «языковая неординарность» может стать общеупотребительной. Так, фразеологизмы и «бывшие неологизмы» в современном русском языке воспринимаются уже как готовые формулы. Как следствие – они могут подвергнуться очередному преобразованию в поэтическом тексте, заполняя новый, потенциальный уровень своих возможностей. Более того, на видоизменении фразеологизмов зачастую строится прием языковой игры, призванной привлечь внимание к форме высказывания. Под языковой игрой понимается аномальное употребление единиц языка, подразумевающее осознанное отступление от нормы и порождающее соотношение «норма-другая норма» вместо «норма-ошибка». Нестандартное использование языковых единиц обуславливает яркую стилистическую окрашенность поэтических текстов. Осознанное отступление от норм предполагает наличие у читателя (слушателя) достаточного объема знаний в нужной области, иначе желаемый эффект не будет достигнут. Языковая игра немыслима без манипуляции языковыми знаками, которая вносит в речь элемент неожиданности. При помощи игры раскрывается языковая «нелогичность» некоторых фраз при сопоставлении их со сходными по звучанию, но различными по структуре.

Особенно часто такое явление можно наблюдать в сетевых поэтических текстах, опубликованных на сайтах интернет-поэзии. Употребление фразеологизмов в стихотворениях сетевых авторов чрезвычайно специфично. Наряду с общепринятыми способами их включения в текст, интернет-поэты значительно трансформируют их, меняют их функции: используют устойчивые выражения в несвойственном контексте, противопоставляют существующим омонимичным свободным словосочетаниям либо приравнивают их к таковым, искажают компоненты, сопоставляют различные фразеологизмы с общим словом-компонентом – то есть навязывают свои правила прочтения таких единиц, при этом намеренно отступая от общепринятой нормы и вступая в языковую игру. Цель описанных языковых манипуляций – привлечение внимания, увеличение экспрессии и создание подтекстов.

Можно выделить следующие модели языковой игры на фразеологическом уровне, основанной на несовпадении плана содержания и плана выражения в различных комбинациях:

1) форма устойчивого выражения может быть изменена, значение же оставлено прежним: «*Не сидись не в свои “Нисаны”*» («Из чёрного юмора», Дина Немировская): «*Ну и конечно для общенья / Всяких тем перетеренья / Споров, банов, развлечений / В общем всё у нас здесь есть / Что курсору негде сесть*» (автор неизвестен), «*Я часто вижу лес, но я не вижу в нем деревьяев*» (Евгений Журавли), «*Душой своей нараспаишу / Народ возмуцай, / Последнюю другу рубаишу / Отдай невзначай...*» («Друг твой – враг твой», Танечка Грин), «*Не боюсь отрезать, семь раз не отмерив*» («Сейчас заплачу, если не засмеюсь», Танечка Грин);

2) семантика изменена при некотором сохранении формы: «*В карман – за словом, а в кармане – дырка*» («Почти на пальцах», ЕИ), «*Сиреневые замки в облаках / Растут не по годам, но под звездой полярной*» («Глубокосезонье», Сергей Караимов), «*И брал всегда взаймы при этом / У Фета, Тютчева, Басё...*» («Гавриелиада», Азачем), у Чей Туфля в «Проблема не по зубам»:

*Отставь свою игрушку, мудрый Рубик,
Ответь на мой вопрос, хоть он и дик:
Как можно в суп крошить бульонный КУБИК,
Когда он явный ПАРАЛЛЕЛЕПИПЕДИК?*

3) и форма, и значение могут быть подвергнуты изменению: «*Мы же – дети-в-руке-по-синице*» («на стыке губ и сигареты», Шестиструнная Осень), «*Отдав язык тебе на помело*» («Мне холодно, когда тебе тепло...», Дан Кешон), Евгения Бильченко в «Дождь таинством белой магии...»:

*Из рукописей кораблик!
Плевать...
Не горит, так тонет [1].*

Модели языковой игры с фразеологизмами реализуются через различного рода трансформации:

1. Контаминирование фразеологизмов: «*Кто-то пишет вилами по воде, Кто-то любит в ступке её толочь*» («Деньги зарабатывать только в день», Дан Кешон), «*Коль выдал бог и съела местная свинья...*» («Мы заблудились и в кустах нашли рояль», Дан Кешон), «*Тише омота и ниже травы / Вечный вакуум былой головы*» («Ампутация всего, раз и ша», Дан Кешон), «*Открыть б глаза... Но я на всё за крыла*» («мимолётное прощай», Только Твоя Девочка), «*и свой лоб расшибать на бис / об одни и те же, родные до боли грабли*» («у меня все ОК*ей», Лилу), «*зато придал всему движению размах, / и даже не размах, но самый вкус и вес*» («У самого себя остался в дураках», Ольга Боченкова), «*выйдут из вод и под воды уйдут*» («Птица клюёт или рыба клюёт...», Ольга Боченкова), «*Шкрёб по сусекам – выбросить на ветер*» («Почти на пальцах», ЕИ), «*Язык в премудрости закушен: / Не сею, оттого не жну*» («Задумшевное», ЕИ), Дина Немировская в стихотворении «С разных точек зрения»:

*С ФИЛОСОФСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
Свергает качество количество.
Идёт переоценка ценностей.
Мой путь – от мании величия
До комплекса неполноценности.
С ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
Токсичны, синтаксичны все мужчины.
Над прошлыми ошибками смеясь,
Я разошлась с придаточным причины
И стала бессоюзной наша связь [2].*

2. Замена одного компонента другим: «*Чертить свой бермудский квадрат*» («Круг от руки», Шестиструнная Осень), «*Пол-Волги уже по колёно*» («План», Дина Немировская), «*Влюбилась душу наизнанку...*» («stop кадр», Только Твоя Девочка), «*Твой мир – прокрустова кровать*», «*Может быть, у нас ума – вагоны...*» (Пётр Корытко, «Связь»), «*Разливаясь желчью по дереву*» («Куль кальб биджийомо, дорогой...», Трежюли), «*7 кругов МКАДа*» («о столице», Евгений Журавли), Шестиструнная осень в стихотворении «горький синдром»:

*И ливень по карнизу балериной,
Собрав аплодисменты сотен рук.
Закружит расчихавшийся сквозняк,
Сорвет листву и съехавшие крыши [3].*

3. Расширение контекста при использовании фразеологизма, поговорки или пословицы: «*А на утро – бардак, переменная **мятая** облачность*» («*рарер aeroplane*», Шестиструнная Осень), «*Я рад бы так же, до последнего упада...*» («Сов падения», Дан Кешон), «*Сумев не сотворить себе кумира, / Сумей не стать кумиром для другого*» («Осколки», Svetlana Os (Phantom Hitchhiker)), «*Одновременно – и на плечи – горе, / И с плеч – гора*» («С разных точек зрения», Дина Немировская), «*Так с размаха бросает в дрожь*» («малахит на дне радужек таял», Шестиструнная Осень), «*Талант не вырубишь на плахе топором*» («Мы заблудились и в кустах нашли рояль», Дан Кешон), «*Гаврилу заклеим позором / Под оба глаза заклеим*» («Гаврилада», Азачем).

4. Дефразеологизация единицы до омонимичного свободного словосочетания: «*Соль Земли (и перец, и горчица, / И фасоль, и, кажется, горох)!*» («Скоро заживем, как эпигоны», Сергей Медведев), «*но голуу терять не стоит / уже нет места в «морозилке*» («Внимание! Бахвы! Очень заразно!», Танечка Грин), «*И с наслаждением рубить сплеча – / Дык, ближнего... ему и отвечать*» («Попутно-встречное», ЕИ).

5. Изредка встречается сопоставление фразеологизмов с общим словом-компонентом, при этом такие устойчивые сочетания – основа структуры поэтического текста. Как следствие – происходит вторичное сопоставление свободного словосочетания, омонимичного фразеологизму, и непосредственно фразеологизма (Ср. у Виктора Полторацкого в отрывке из верлибра «Время»):

*Потерять время проще,
Чем забыть завести будильник,
И больше,
Чем попасть в пробку.
Найти время сложнее,
Чем освободить один день,
И больше,
Чем встретиться впервые за много лет.
Узнать время сложнее,
Чем спросить: «Который час?», –
И важнее,
Чем открыть учебник истории...[3].*

6. Комплексная трансформация, при которой присутствует сразу несколько выше указанных изменений фразеологических единиц. Например, у Дан Кешона в «Мне холодно, когда тебе тепло...»:

*У стенок уши, но стена глухая
К стенаниям и просьбам, что ору [3].*

Фразеологизму «у стен есть уши» (со значением «нас везде могут подслушать») противопоставляется дефразеологизированная «глухая стена», где исходная ФЕ «выросла глухая стена» (о прекращении общения между кем-либо) перекрывается значением «даже стены, которые обычно дома помогают, не хотят меня слушать (мне помочь)», а в результате происходит ассоциация с фразеологизмом «лезть на стену».

Сетевое стихотворение может полностью быть построено на сплетении разных трансформированных фразеологизмов, поговорок, афоризмов. Такой прием часто использует Танечка Грин, для иллюстрации приведем фрагмент ее стихотворения «Синдром не дауна»:

*...И я в объятиях ночных **автопилота**,
Усну, **надеясь на «авось»** и «как-нибудь»,
И «как-нибудь» приснится мне в оправе,
«Авось» нескромно **выйдет** снова **бокком**,
И где-то на заснеженной заставе
Я буду **путать след** и **ненароком**
Найду **подкову счастья** «хоть не хуже»,
Которую **откинули копыта**,
И буду думать, будто мне не нужно,
Ни старых двух, ни нового корыта,
Рождённым ползат падать не пристало,
А что пристало, то всегда засохнет...[3].*

Или же у Виктора Полторацкого в «Вынь нож...»:

*Вынь нож –
Он не к лицу
Сердцу [3].*

Виктор Полторацкий смешивает два фразеологизма («быть к лицу» и «воткнуть нож в сердце / спину»), при сопоставлении которых проявляется намеренно сделанная речевая ошибка (у сердца нет лица), рассматриваемая нами как языковая игра именно вследствие осознанности допущенной ошибки. Однако вследствие данной игры возникает и накладывается на исходное значение еще одно: «в делах сердечных нож не нужен», а также «не подобает сердцу видеть нож как орудие убийства».

Таким образом, использование фразеологизмов в сетевых поэтических текстах чрезвычайно специфично, интернет-авторы намеренно искажают форму и/или содержание устойчивых выражений различными способами в качестве эксперимента, с целью игры словами, высвобождения потенциальных возможностей фразеологизмов или для придания эмоциональной окраски поэтическому тексту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газета вольных литераторов «Вечерний Гондольер» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gondola.zamok.net>. – Дата доступа: 01.05.2012.
2. Изба-читальня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chitalnya.ru>. – Дата доступа: 01.05.2012.
3. Стихи.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru>. – Дата доступа: 01.05.2012.

Т.В. Никитенко (Витебск, ВГУ им. П.М. Машиерова)

ВОЗДЕЙСТВИЕ ВНЕЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА ИЗМЕНЕНИЕ СЕМАНТИКИ СЛОВА (НА ПРИМЕРЕ СЛОВ *COMMERCIAL* И *КОММЕРЧЕСКИЙ* И ИХ ДЕРИВАТОВ)

Как писал А.А. Реформатский, «словарный состав изменяется непрерывно и обновляется гораздо быстрее, чем другие структурные ярусы языка» [1, с. 248]. Данное утверждение основывается на том факте, что лексика тесно связана с внеязыковой действительностью, чутко реагирует на все события, происходящие в коллективе носителей данного языка.

Цель данной статьи – показать, как внелингвистические факторы определяют семантическую структуру слова на примере лексемы *commercial* и ее дериватов. Кроме того, предпринята попытка сопоставить пути формирования семантики английских слов *commerce*, *commercial* и их русских переводных эквивалентов *коммерция*, *коммерческий*.

Факторы, вследствие действия которых происходят изменения в семантике слова, различны. Так, К.А. Аллендорф выделяет три фактора: 1) объективный; 2) субъективный; 3) лингвистический. Они действуют не изолированно, а находятся в тесном взаимодействии [3, с. 87]. Основой всех изменений значений слов, согласно К.А. Аллендорфу, является объективная действительность, т. е. внешний фактор. Лингвистический, или языковой, фактор включает влияние семантических связей, семантическую аналогию, влияние звуковой аналогии и др. Субъективный фактор связан с наличием у слова эмоциональной окраски [3, с. 86 – 87]. Также полагает А.А. Тараненко, отмечая, что строятся семантические изменения на внеязыковой отнесенности языковых единиц и их внутриязыковой соотнесенности. Прагматика может лишь косвенно влиять на процесс развития, стимулируя или тормозя его, а также определяя его социальную, эстетическую и прочую направленность [4, с. 4]. Таким образом, внелингвистический, или внешний / объективный, фактор имеет существенное (в некоторых случаях решающее) значение при формировании и развитии семантической структуры слова.

К внеязыковым причинам изменения семантики лексемы относятся: 1) изменения в явлениях внеязыковой действительности; 2) изменение состава носителей литературного языка; 3) изменения в составе и функциях самого общелитературного языка. К частным причинам относятся табу [5, с. 55 – 57].

В ранний новоанглийский период в письменных источниках было зафиксировано латинское заимствование, возможно при французском посредничестве, – *commerce*, которое датируется серединой XVI века в нейтрально-оценочном значении ‘dealings; social intercourse; converse with God, with spirits, thoughts’ (‘дружеские или деловые отношения; взаимодействие; общение с Богом, духами, мысленные беседы’). Этимология слова представлена так: < фр. *commerce* или < лат. *commercium* ‘торговля’. В конце XVI века у слова зафиксировано значение ‘buying and selling; the exchange of merchandise or services, esp. on a large scale’ (‘покупка и продажа; обмен товарами и услугами, особенно в крупных масштабах’). Глагол *commerce* фиксируется в конце XVI века в двух значениях: ‘carry on trade’ (‘вести торговлю’), которое употреблялось до середины XVII века, и ‘communicate or associate (with)’ (‘общаться с кем-л.’). Очевидно, что оба значения существительного и глагола *commerce* в английском языке сформированы под влиянием значений их этимона. В конце XVI века также фиксируется прилагательное *commercial*, образованное

путем суффиксации от производящего существительного *commerce* и суффикса *-ial*, со значениями ‘of, pertaining to, or engaged in commerce’ (‘связанный, имеющий отношение или вовлеченный в торговые отношения’) [7, I, p. 462 – 463]. Думается, что вышеуказанные слова были заимствованы и, как показывает их современная история, прочно ассимилированы английским языком под действием, как языковой ситуации, так и социально-исторических событий. Известно, что XVI век является в Англии эпохой первоначального накопления. В плане торговли сложилась переломная ситуация: выросли экономические ресурсы английских купцов, которые наращивали свои капиталы, устанавливали непосредственные отношения с производителями шерсти, сукна внутри страны. Кроме того, открывались акционерные компании, которые располагали значительными капиталами и могли вести дело в больших размерах (Московская компания; Африканская компания; Восточная компания др.). Одним из способов выражения этих отношений, действий стали лексемы *commerce, commercial*.

Идея обмена настолько прочно стала ассоциироваться с исследуемыми словами, что мотивировало появление производных значений у существительного *commerce*, отмеченных в середине XVII века: ‘interchange of ideas, letters’ (‘обмен идеями, письмами’), ‘means of communication’ (‘средство общения’). Оба значения вышли из употребления в XVIII веке. Кроме того, в начале XVII века у слова зафиксировано значение ‘sexual intercourse’ (‘сексуальные сношения’), которое в современном употреблении является устаревшим.

Современные корпуса текстов показывают, что сейчас существительное *commerce* преимущественно употребляется в значении (оптовая) торговля; коммерция, пр.: *But the Japanese are beginning to find that conservation and commerce do not necessarily conflict: some coastal villages are starting to make money from taking tourists to look at whales* (The Economist, 1993); *Everything had become a matter of commerce, negotiation and the studied application of scientific theory* (Alice T. Ellis. Pillars of gold). Глагол *commerce* употребляется редко.

В то же время прилагательное *commercial* прочно вошло в английскую лексическую систему и поэтапно развивало многозначность в ответ на изменения в окружающей действительности.

Известно, что в XVIII веке (ближе к концу) Британия переживала научно-техническую революцию. В разных частях государства велась разработка угольных и железорудных месторождений. Кроме того, стремительно начинает развиваться наука. И как «ответ» на эти события у *commercial* фиксируется в середине XVIII века значение ‘of a chemical: not purified’ (‘о химическом веществе: неочищенный’).

В XIX веке Англия являлась империей с колониальной системой, в основе которой лежали торговые и промышленные интересы. В конце XIX века у *commercial* отмечено значение ‘interested in financial return rather than artistry; likely to make a profit; regarded as a mere matter of business’ (‘заинтересованный в финансовой окупаемости более, нежели в художественном исполнении; заинтересованный в прибыли; рассматриваемый как исключительно деловое мероприятие’), которое является основным в современном употреблении, пр.: *It has not yet transacted any business but will look at ways to develop commercial opportunities* (Annual report, 1991). В настоящее время широко известны такие сочетания с *commercial*: *commercial art, commercial college, commercial school, commercial traveller, commercial vehicle*.

В середине XIX века отмечено существительное *commercial* в значении ‘a commercial traveller’ (‘торговый представитель, коммивояжер’), которое в настоящее время считается вышедшим из употребления. Однако широко известно устойчивое выражение *commercial traveller* в том же значении. В середине XX века в ответ на возросшую роль коммерческой рекламы, передаваемой с помощью радио и телевидения, у существительного и прилагательного фиксируются значения ‘a broadcast advertising’ (‘транслируемая реклама’) и ‘of radio or TV broadcasting: funded by the revenue from broadcasting advertising’ (‘о радио или телевидении: финансируемый за счет дохода от рекламы’) соответственно. Преимущественно в этом значении существительное употребляется в современном языке, пр.: *They may know nothing about media selection, or how to produce a TV commercial*, <...> (R. Maidenhead White. Advertising: what it is and how to do it); *A vendor rating exercise had the Spondon-based business performing best overall in areas such as technical production, commercial, delivery and quality* (Courtaulds News).

Значимость явлений объективной действительности, выражаемых словом *commercial*, также подтверждает словообразовательная активность данной лексемы. В течение XIX–XX века фиксируются следующие дериваты *commercialese* (нач. XX века), *commercialism* (сер. XIX века), *commercialist* (нач. XIX века), *commerciality* (сер. XIX века), *commercialize* (сер. XIX века), *e-commerce* (XX века).

В русском языке, согласно первым контекстам употреблений, лексема *коммерция* (от лат. *commercium* ‘торговля’) появляется в XVIII веке. Известно, что XVIII век для истории Российского государства, и русского языка в частности, явился переломным, поскольку события XVIII века, начиная с Петра I, определили вектор развития России, заложили основу современного русского литературного языка на национальной основе. Письменные источники свидетельствуют о том, что семантика слова *коммерция* определялась довольно широко – ‘торговые отношения; торговля’, пр.: <...> *хотел он [император Карл VI] привести в состояние Ост-Индскую купеческую компанию, то угрожали ему со всех сторон, опасаясь той силы, которую могут ему коммерции доставить. О, если бы хотели мы проникнуть в*

разум слов, произносимых нашими предками: коммерция есть душа государства (Д.И. Фонвизин. Торгующее дворянство, 1766); *Некогда был он в числе славных ганзейских городов. И ныне коммерция его довольно важна* (Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника, 1793). О том, что слово имело положительные оценочные значения, свидетельствует тот факт, что выражение *коммерции советник* – являлось почетным званием, дававшимся купцам в России до 1917 г. [6, V, с. 625]. Революционные события первой половины XX века наложили отпечаток на прагматику лексемы *коммерция*. Например, БАС так определяет это слово: ‘в буржуазном обществе – торговля, занятие торговлей’ и сопровождает его характерной цитатой: *У нас есть слово торговля, вполне выражающее свою идею; но найдите хоть одного торговца, который бы не знал и не употреблял слова коммерция, хотя это слово во всей очевидности совершенно лишнее?* [6, V, с. 625]. Идеологическая «реабилитация» слова произошла лишь в конце XX века со сменой политического режима и новыми жизненными установками, хотя, как свидетельствуют контексты, *коммерция* может восприниматься как ‘слишком прагматичный, чрезмерно увлеченный финансовыми делами’, пр.: *То есть слабое внимание к исследованиям вы объясняете тем, что у СМИ слишком много занимает места коммерция?* («Витрина читающей России», 2002.10.25).

Прилагательное *коммерческий* в значении ‘относящийся к коммерции; торговый’ также впервые отмечено в русском языке в XVIII веке, пр.: *Вообще Лион есть город весьма древний, большой, коммерческий, многолюдный, словом – после Парижа первый в королевстве* (Д.И. Фонвизин. К П.И. Панину, 1777–1778); *Нет в истории примера, чтобы народ просвещенный и коммерческий мог долго в работе оставаться* (М.М. Сперанский. Введение к уложению государственных законов, 1809). В середине XIX века в оппозиции ‘рациональное, прагматичное – духовное, возвышенное’, лексема *коммерческий* выражало первое, причем в одобрительном и нейтрально-оценочном значении, пр.: *Ум ценится только практический, т. е. промышленный, коммерческий. Ум выгоды, добытка благ земных и небесных, как они понимались в то время. Другого ума не признавали* (Записные книжки И.Е. Забелина. 50-е годы XIX века, 1856). Однако встречаются контексты, подтверждавшие то, что *коммерческий* в XIX веке стал приобретать некоторые негативно-оценочные смыслы, вследствие того, что происходила переоценка ценностей в обществе, ср.: *Век грубого терроризма гонялся за придворным утонченным волокитством; наш коммерческий век – век расчета и сомнения – требует в литературе кровавых страстей и фанатизма* (В.Ф. Одоевский. Психологические заметки, 1843).

Как и в случае со словом *коммерция*, прилагательное *коммерческий* в конце XX века вновь используется без идеологической подоплеки в своем прямом значении ‘относящийся к торговле’, пр.: <...> *впереди был не только коммерческий успех, окупивший затраты, но и успех творческий* (В. Быков, О. Деркач. Книга века, 2000).

Таким образом, и в английском, и в русском языках слова *commerce, commercial* и *коммерция, коммерческий* существовали и развивались под воздействием внешних событий, что непосредственным образом сказывалось на их семантических структурах и особенностях употребления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Реформатский, А.А. Введение в языковедение / А.А. Реформатский; под ред. В.А. Виноградова. – 5-е изд., уточн. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 536 с.
2. Мечковская, Н.Б. История языка и история коммуникации: от клинописи до Интернета: курс лекций по общему языкознанию / Н.Б. Мечковская. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 584 с.
3. Аллендорф, К.А. Значение и изменение значений слов / К.А. Аллендорф // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та иностр. яз. им. Мориса Тереза. – 1965. – Т. 32. – С. 3 – 171.
4. Тараненко, А.А. Языковая семантика в ее динамических аспектах: (основные семантические процессы) / А.А. Тараненко. – Киев: Наук. думка, 1989. – 256 с.
5. Шмелев, Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка / Д.Н. Шмелев. – М.: Просвещение, 1964. – 244 с.
6. БАС – Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / редкол.: В.И. Чернышев (гл. ред.) [и др.]. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1948–1965. – 17 т.
7. SOED – Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles: 2 vol. / ed. by L. Brown (ed.-in-chief) [and others]. – 6th ed. – New York: Oxford University Press, 2007. – Vol. 1: A – M; Vol. 2: N – Z. – 3742 p.

А.В. Лисовская (Полоцк, ПГУ)

СРАВНИТЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Сравнение в вербальном поведении является довольно значимым явлением. Оно непосредственно связано с мышлением и процессом познания, который начинается с выявления человеком отношений сходства и различия между объектами и явлениями объективной действительности. Частными случаями общего понятия отношения являются такие понятия, как сравнение, равенство, сходство, различие и т. д. Остановимся несколько подробнее на логико-философской сущности сравнения.

Язык, будучи непосредственной действительностью мысли, реализует функции общения только в соответствии с мыслительной деятельностью человека, в соответствии с логикой мышления, являющейся отражением логики бытия. Содержательная сторона естественного языка не может не отражать логический процесс мышления [1]. Доказательством наличия тесной связи между логическими формами мышления и языком является тот факт, что «общечеловеческий характер логических форм мышления обуславливает универсальный характер тех форм языка, в которых воплощаются логические формы, и, следовательно, общие структурные черты всех языков мира» [2].

Под категориями мышления, или логическими категориями, имеются в виду «наиболее общие, основные понятия и существенные определения объекта познания; они выражают универсальные, высшие формы обобщения бытия и познания; логические категории есть итог и вместе с тем орудие познавательной деятельности человека» (В.И. Кодухов). К числу логических категорий, наряду с категориями количества, качества, пространства и времени, формы и содержания и т. д., относится и категория сравнения.

Философский энциклопедический словарь определяет понятие «сравнение» как «познавательную операцию, лежащую в основе суждений о сходстве или различии объектов, с помощью сравнения выявляются количественные и качественные характеристики предметов, классифицируется, упорядочивается и оценивается содержание бытия и познания. Сравнить – это сопоставить «одно» с другим с целью выявить их возможные отношения» [3]. Логический словарь-справочник даёт следующее определение сравнения: «Сравнение – один из основных логических приёмов познания внешнего мира и духовных ценностей» [4].

У истоков рождения сравнений, так и их восприятий, лежат вполне определенные ассоциации: по сходству, по смежности, по противоположности, по смыслу. Причем в голове разных индивидов рождаются разные ассоциации.

Речь мужчин и женщин различается по выбору единиц лексики, преференции тех или иных частей речи, синтаксических структур и стилистических приёмов. Эти различия безусловно имеют объективный характер, поскольку изначально predetermined самой природой гендера как социокультурного пола. Они объясняются их психологическими установками, обуславливающими выбор языковых средств.

Таким образом, изучение сравнения в гендерном аспекте позволит выявить особенности мужского и женского восприятия и оценки мира, зафиксированных в языке. Появление сравнения обусловлено языковой картиной мира говорящего, которая есть, по словам В.И. Пустоваловой, «зеркальное отображение мира, интерпретация, акт миропонимания». Выбор образа сравнения связан со способностью человека соизмерять окружающий мир по своему образу и подобию или же по тем объектам, с которыми человек имеет дело в процессе своей практической деятельности. Важную роль в этом случае играет миропонимание, система стереотипов и эталонов.

На основе наблюдения за живой устной речью, анализа примеров из художественных и драматических произведений И.С. Ляпко в своей работе «Метафорические поля в мужской и женской русской речи» выявила ряд ассоциативных полей, обуславливающих метафорические употребления у мужчин и женщин. А сравнение, с точки зрения соотносённости с другими явлениями сходного типа, – основа метафоры, ибо еще со времен Аристотеля принято считать метафору сокращенным, отработанным, скрытым сравнением [5]. Итак, в мужской речи проявляют активность следующие ассоциативные поля: техника, война, профессия, спорт. Для женщин же более характерны общегуманитарные ассоциации – искусство, природа (растительный, животный мир), окружающий обывденный мир: домашнее хозяйство, быт.

Также интересны результаты исследования, отражённые в работе «Сравнительные конструкции через призму гендерных различий», где С.В. Мамаева и Л.С. Шмульская выявили и интерпретировали различия в женском и мужском конструировании, употреблении и восприятии сравнительных конструкций через ассоциативный эксперимент, проводившийся в форме анкетирования, в рамках которого респондентам было предложено закончить компаративные модели-стимулы определённого типа соответствующими словесными реакциями. Представленные сравнения характеризовали умственную и физическую деятельность мужчины и женщины: (*женщина (мужчина) мыслит, как...*) и (*обычно женщины (мужчины) работают, как...*). Результаты экспериментальных данных, представленных в виде женских и мужских ассоциативных полей, позволили сделать обобщенный портрет женской языковой личности в зеркале тех сравнений, которые легли в основу эксперимента. Результаты ассоциативного эксперимента

позволили утверждать, что организация сравнительных конструкций, их смысловая и коннотативная нагрузка в речи мужчин и женщин различны. Однако частота и степень различий проявляется неодинаково и с разной долей интенсивности в зависимости от типа сравнительной конструкции. Сравнение-стимул актуализирует в языковом сознании женщин несколько иные семантические группы, чем у мужчин. Так, в женском ассоциативном поле более представленными являются семантические группы «человек» (*женщина мыслит, как... аналитик; анти-Сократ; Аристотель; Архимед; взрослый; умный человек; все женщины; вундеркинд; Гегель; глупая баба; доктор наук; железнодорожник; зануда; здоровый человек; знаток и др.*) и «мифические персонажи и литературные герои» (*женщина мыслит, как... Винни-Пух; дьявол; ангел; Колумбо; оборотень; невинный ангел; удав Каа; Пси Дак (покемон)*). В мужском ассоциативном пространстве больше ассоциатов, представляющих семантическое поле «животные» (*женщина мыслит, как... баран; ворона; зверь; змея; индюк; коза; корова; мартышка; лиса; курица и др.*), «артефакт» (*женщина мыслит, как... автомат, бомба с часовым механизмом, бревно, букварь, вертолет, вешалка, генератор случайных чисел, метеор, компьютер, осциллограф и др.*). Сравнение-стимул МУЖЧИНА МЫСЛИТ, КАК... актуализирует в сознании носителя русского языка обоего пола следующие семантические поля: «человек» (*двухлетний ребенок; философ; гений; генерал перед боем; глупая женщина; дипломат; доцент; одиноличник*), «животные» (*воробей; баран; животное; жираф; заяц; индюк; шياк; лиса; медведь; обезьяна; не знаю, с каким животным сравнить; попугай; примат; самец; собака Павлова; страус; таракан*), «артефакт» (*часы; табуретка; спортивная машина; паровоз; маятник: то в одну сторону, то в другую; машина; компьютер; калькулятор; вычислительные машины*), «мифические персонажи» (*бог; Зевс; инопланетянин; Фемида*). Здесь ассоциаты, входящие в группу «животные» представлены заметно больше в женском ассоциативном пространстве. И всё же в женском ассоциативном пространстве преобладает положительная коннотация, в мужском же – отрицательная, с негативной окраской. В женском ассоциативном пространстве отсутствуют ассоциаты, выраженные инвективами. Словесные реакции с уменьшительно-ласкательными суффиксами свойственны больше женскому ассоциативному пространству [6].

Всё это говорит о том, что гендерная стереотипизация фиксируется в языке и непосредственно отражается в речи мужчин и женщин. Пол определённым образом влияет на выбор говорящим тех или иных языковых средств и каждой гендерной роли соответствует определённый тип речевого поведения.

В качестве словесных реакций среди женских и мужских ответов довольно часто выступают известные фразеологические обороты. Фразеологизмы как языковой знак той или иной ситуации является источником получения фоновых знаний, связанных с историей, географией и укладом жизни народонаосителя языка. Так как идиомы напрямую связаны с мировоззрением определенного народа, они несомненно отражают и национальный характер данного народа, который, как известно, является частью национальной культуры и частично являются отражением картины мира носителя языка [7].

Устойчивые сравнения как один из богатейших пластов фразеологического фонда в русском и английском языках эксплицируют мозаичную картину национальных культур на конструктивном и семантическом уровнях и являются ценным средством познания своеобразия и красоты языковых картин мира у изучаемых народов.

Итак, путем отбора и анализа фразеологических единиц, содержащих компонент сравнения, представлялось возможным выделить семантические поля, преобладающие у носителей английского языка при сравнении. Источниками фактического материала послужили Англо-русский фразеологический словарь А.В. Кунина [8; 9] и Collins Cobuild Dictionary of Idioms [10]. В результате было отобрано порядка 200 фразеологических единиц, включающих компаративный компонент. Среди них были выявлены наиболее употребительные семантические группы, на которых базируется сравнение. Наибольшую группу составляют «животные» (37%): именно с животными чаще всего сравнивают человека и другие предметы и явления, через нахождение сходств с животными представляют их самые разнообразные качества и свойства (*eat like a bird; crazy as a bedbug; as crocodile tears; as a crow flies; like a rabbit (deer) caught in the headlights; (as) busy as a beaver; (as) blind as a bat (as a beetle); (as) hungry as a hawk(hunter); (as) flat as a flounder; like shooting fish in a barrel; watch someone like a hawk* и многие другие). Вторую многочисленную семантическую группу составляют «предметы окружающей действительности, достижения науки и культуры» (36%), сравнивая с которыми указывают на характер того или иного действия, явления, описывают внешность людей (*safe as houses; like a shot; go like a bomb; read sb like a book; built like a brick shithouse; bright as a button; like nobody's business; like clockwork; daft as a brush; clean as a whistle; like the clappers; clear as a bell (as crystal); deaf as a post; done like a dinner; laugh like a drain; easy as pie (ABC) и др.*). Менее представленные семантические группы – это «природа, природные явления» и «человек, части тела человека, имена собственные», которые составляют 13% и 12% соответственно.

К сожалению, представленные устойчивые сравнения не позволяют выявить гендерные различия в вербальном поведении, но в некоторой степени отражают особенности языковой картины мира носителя английского языка в целом, так как сравнение рассматривается современной лингвистикой как основная

ментальная операция, как способ познания и объяснения окружающей действительности. Его употребление отражает систему существующих в обществе стереотипов, в том числе и гендерных, обнаружить которые является целью последующих исследований.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что существуют социально и культурно значимые различия в социализации, обычаях и поведении, в том числе и речевом, мужчин и женщин. Каждому из полов приписывается ряд обязательных норм и оценок, регламентирующих гендерное поведение. А язык является одним из источников выявления гендерной стереотипизации и её изменений во времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чикурова, М.Ф. Логико-семантические основы синтаксических построений: на материале английского языка: учеб. пособие / М.Ф. Чикурова. – Тула: Изд-во Тульского гос. педагог. ин-та им. Л.Н. Толстого, 1980. – 72 с.
2. Чесноков, П.В. Грамматика русского языка в свете теории семантических форм мышления / П.В. Чесноков. – Таганрог: Изд-во Таганрогского пед. ун-та, 1992. – 168 с.
3. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев [и др.]. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 836 с.
4. Кондаков, Н.И. Логический словарь-справочник / Н.И. Кондаков. – 2-е изд. – М.: Наука, 1975. – 720 с.
5. Ляпко, И.С. Метафорические поля в мужской и женской русской речи / И.С. Ляпко // Гендер и проблемы коммуникативного поведения: Сборник материалов второй международной научной конференции. – Полоцк: ПГУ, 2005. – С. 76 – 79.
6. Мамаева, С.В. Сравнительные конструкции через призму гендерных различий / С.В. Мамаева, Л.С. Шмульская // Успехи современного естествознания. – 2011. – № 9. – С. 94 – 96.
7. Черемисина, М.И. Сравнения-фразеологизмы русского разговорного языка / М.И. Черемисина // Русск. яз. за рубежом. – 1967. – № 2. – С. 72 – 77.
8. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. – Изд. 3-е, исправл., в двух кн. – М.: «Советская Энциклопедия», 1967. – книга I.
9. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. – Изд. 3-е, исправл., в двух кн. – М.: «Советская Энциклопедия», 1967. – книга II.
10. Collins Cobuild Dictionary of Idioms / Ed. in Chief J. Sinclair. – London: Harper Collins Publishers Lmt., 1995. – 494 с.

Е.В. Ласица (Полоцк, ПГУ)

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ГРАММАТИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В лингвистической литературе речевая деятельность определяется как использование языка в актах общения. Она существует в двух взаимообусловленных процессах – речепорождении (путь от речи к смыслу) и речевосприятии (путь от смысла к тексту).

Эти процессы чрезвычайно сложны и до сих пор недостаточно изучены. Тем не менее, в их основе лежат определённые закономерности и правила, известные нашему мозгу. Самую общую и универсальную функцию управления осуществляет интеллект. Она заключается в кодировании в виде универсального предметного кода (УПК – термин Н.И. Жинкина). На основе логических правил, применимых к любому языку, и возникают смысловые связи. Само предложение содержит смысл благодаря тому, что связывает слова соответственно некоторым требованиям.

В качестве продукта речевой деятельности выступает текст (высказывание), который строится по определённым моделям. Смысл конкретного высказывания начинает формироваться до языка и речи. Для его возникновения необходим контакт с окружающей средой и накопление сенсорной информации, которая поступает в анализаторы.

Говорящий обладает замыслом речи. Коммуникация состоит благодаря тому, что мысль, передаваемая от одного партнёра к другому, идентифицируется. Это возможно потому, что несмотря на всё многообразие и непредсказуемость, наша речь всё же строится по определённым правилам из заранее заданного языкового материала. Б.Ю. Норман отмечает, что «в сходных ситуациях и речевые действия человека будут сходны, стереотипны» [6, с. 11].

Каково же место и роль грамматики в процессе построения высказывания?

Ответим на этот вопрос с позиций деятельностного подхода в психологии и лингвистических исследований Н.И. Жинкина. Н.И. Жинкин отмечает, что язык включает грамматический и лексический отделы. В грамматическом отделе содержится иерархическая система единиц, которые могут быть линейно развернуты по определённым правилам. Грамматическая связь осуществляется внутри предложения в виде согласования, примыкания и управления словоформ. Смысловая связь связывает предложения по смыслу. Н.И. Жинкин указывает на то, что в составе предложения нет системных грамматических указаний, как перейти к следующему предложению. Последовательность предложений должна быть задумана говорящим для того, чтобы в речи появился смысл, тогда как реализация грамматических правил в предложении будет обеспечена автоматизмом памяти [2].

Чтобы следить за развитием мысли говорящего, слушающий улавливает замысел говорящего и в семантически сжатом виде держит его в памяти. Третий отдел языка – система управления языком и речью. Управление языком представлено самонаучением и самоуправлением. Управление речью – это смысловое развёртывание и сжатие предложений.

Самонаучение представляет собой формирование языка в естественных условиях речевой коммуникации. Самоуправление же языка представлено языковыми операциями, навыками, сложившимися динамическими стереотипами. При определённых условиях самонаучение используется при обучении иностранному языку. Самоуправление организуется для обучения различным аспектам языка [2].

С точки зрения деятельностного подхода в обучении иностранным языкам, грамматическое оформление высказывания происходит на аналитико-синтетической фазе говорения, которая представлена в виде свёрнутых внутренних действий по планированию, программированию и структурированию речевого высказывания [4]. Эта фаза включает действия по актуализации вербальных средств, грамматическому структурированию фраз и их трансформации. Основными операциями механизма внутреннего оформления высказывания являются операции выбора и объединения элементов отбора по заданным языковыми нормами правилам в соответствии с замыслом [3].

Этап грамматического конструирования в порождении высказывания предполагает подсознательное принятие на себя «грамматических обязательств», т. е. начав предложение определённым образом, говорящий имеет в своём распоряжении конечное число вариантов завершения [5, с. 29]. Выбор же адекватной грамматической структуры происходит, как правило, по принципу «информационного поиска, с последовательным разбиением исходного множества образцов на всё более мелкие классификационные разряды вплоть до того случая, когда исходный объект не окажется единственным представителем своего разряда» [1, с. 38].

Следует отметить, что говорящий осуществляет операции поиска не с грамматическими структурами, а с грамматическими категориями. Структурная схема высказывания реализуется через его конструирование после того, как речевой замысел найдёт своё первоначальное категориальное воплощение. Поэтому формирование выбора включает овладение такими операциями, как сличение грамматических признаков, их дифференциация и отбор. Действия же конструирования обеспечивают внешнюю грамматическую реализацию программы высказывания и требуют владения операциями сличения формальных признаков, подстановки, перестановки, трансформации и комбинирования структурных элементов.

Таким образом, грамматическая динамика является исходной базой для речевой коммуникации любого языка. На её основе происходит образование и идентификация грамматических форм, необходимых для грамматического оформления высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горчев, А.Ю. О системном подходе к организации грамматического материала для обучения устной речи / А.Ю. Горчев // Отбор и организация языкового материала для обучения говорению на иностранном языке в средней школе. – М., 1982. – С. 34 – 42.
2. Жинкин, Н.И. Речь как проводник информации / Н.И. Жинкин. – М.: Наука, 1982.
3. Зимняя, И.А. Психологические аспекты обучения говорению на иностранном языке / И.А. Зимняя. – М.: Просвещение, 1985.
4. Зимняя, И.А. Педагогическая психология: уч. для вузов / И.А. Зимняя. – М.: Логос, 2003.
5. Колкер, Я.М. Практическая методика обучения иностранному языку: учеб. пособие / Я.М. Колкер. – М.: Изд. центр «Академия», 2000.
6. Норманн, Б.Ю. Грамматика говорящего / Б.Ю. Норманн. – Спб., 1994.

И.Л. Костюченко (Полоцк, ПГУ)

ДИСФЛУЭНТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОММУНИКАТИВНОГО ПОВЕДЕНИЯ В АСПЕКТЕ ГЕНДЕРА

В наши дни фиксация речи претерпела значительные изменения в сравнении с той, которая была принята вплоть до самых последних десятилетий. Неотъемлемым конституэнтном записей устной речи во все возрастающей степени становятся так называемые дисфлуэнторы. В современной лингвистике существует множество терминов, которые обозначают определенные случаи дисфлуэнтности. Среди них можно назвать «филлер», «инсерт», «голосовой наполнитель», «вокализованная вставка» «слово паразит», «пустое прилагательное», «хезитатор», «планер», «дисфлуэнтор». К сожалению, на данном этапе не разработана классификация терминов, характеризующих такое явление как дисфлуэнтность.

Целью исследования является определение частотности дисфлуэнторов в речи мужчин и женщин и их роль.

Согласно данным гендерных исследований, женский тип общения отличается характерными показателями частотности знаков обратной связи, завершающих восходящих тонов и так называемых пустых прилагательных [9]. Женщины более склонны давать краткие ответы, чтобы продемонстрировать свою заинтересованность в разговоре и поддержать собеседника. В американском английском примерами таких ответов служат такие речевые паттерны как 'yeah' или 'hmm' [6].

Остановимся более подробно на роли так называемой «обратной связи». В лингвистике «обратная связь» – это ответы реципиента, которые могут быть как вербальными, так и невербальными. Термин «обратная связь» был введен для обозначения двух типов коммуникации, которые взаимодействуют одновременно во время разговора. Доминантным типом связи является звуковой сигнал инициатора, который направляет основной поток речи. Согласующимся типом считается «обратная связь», с помощью которой реципиент обеспечивает продолжение разговора, оценивает его, демонстрирует свое понимание или заинтересованность в разговоре.

Исходя из особенностей реализации цели говорения, дисфлуэнтор может выполнять функцию либо хезитатора, либо планера, т. е. быть знаком планирования. В качестве примера приведем следующие фрагменты говорения, в которых дисфлуэнторы используются для обдумывания ответа [2].

1. Uh... I don't know the answer to that.
2. Lima is the capital of ... er ... Peru.
3. 85 divided by 5 is ... umm ... 17.

Дж. Холмс называет дисфлуэнторы типа ... eehm ... и ... eeh ... словами паразитами, т. к. они могут быть использованы для выражения нежелания говорящего вступать в разговор [8]. Представляется оправданным усомниться в хезитационной сущности дисфлуэнторов. Они скорее являются знаками обдумывания, работы мысли, а не колебаниями говорящего в процессе выбора подходящего слова.

В британском и американском английском существуют соответствующие эквиваленты. Эквивалентом американскому дисфлуэнтору uh служит британский er, а назализованному um – erm.

В следующем примере кроме согласия дисфлуэнтор 'Uh-huh' указывает на то, что реципиент внимателен к разговору [2].

4. A: 'Shall we go?'
- B: 'Uh-huh.'

Фразовая «обратная связь» в большинстве случаев оценивает и подтверждает высказывание инициатора.

Ф.Г. Айслер, известный психолог, изучала дисфлуэнтность в 50-х годах XX столетия. Она измеряла продолжительность пауз в речи и пришла к выводу, что 50% времени при выступлении человек молчит. Она также выдвинула гипотезу о том, что говорящий планирует свою речь, используя дисфлуэнторы [5].

Н. Кристенфелд, психолог калифорнийского университета, предположил, что чем больше выбор у говорящего, тем чаще он будет употреблять дисфлуэнторы. Чем более структурирована и связана с фактами дисциплина, тем меньше вероятность того, что говорящий, преподающий эту дисциплину, будет употреблять дисфлуэнторы. Следовательно, преподаватели естественных наук употребляют меньше дисфлуэнторов, чем преподаватели гуманитарных наук [4].

Профессор Университета Рочестера в Нью-Йорке Р. Аслин утверждает, что дети употребляют дисфлуэнторы перед незнакомым или редко используемым словом [1].

Изучив значительное количество отрезков общения, известный исследователь дисфлуэнтности, Г. Тотти пришла к выводу, что мужчины, пожилые люди и образованные собеседники употребляют в речи большее количество дисфлуэнторов, чем женщины, молодые и менее образованные люди. Назализованные дисфлуэнторы чаще используются женщинами, молодыми людьми и образованными собеседниками [11].

Х. Бортфелд, психолог Техасского университета, в журнале «Язык и речь» утверждает, что мужчины говорят 'Uh' и 'um' чаще, чем женщины, хотя общая частота дисфлуэнтных знаков одна и та же. Тот факт, что говорящие знакомы или не знакомы, не влияет на частоту употребления дисфлуэнтторов [3].

Однако согласно исследованию Л. Хиршман женщины чаще используют дисфлуэнтторы 'mm hmm', чем мужчины, в беседе женщины чаще прерывают друг друга, но их разговор менее насыщен дисфлуэнтторами в целом [7].

Согласно данным Д. Уильямса мы употребляем 'um' чаще по телефону, чем в обычной жизни. Также интересно отметить, что у людей, у которых руки в карманах, дисфлуэнтторы в речи встречаются чаще. Женщины и молодые люди реже употребляют этот дисфлуэнттор [12].

Говоря о тематике разговоров конкретных речевых событий, необходимо отметить, что существуют гендерные различия в выборе предпочтительных тем. Иначе говоря, существуют традиционно «женские» и традиционно «мужские» темы. Правда, согласно данным некоторых исследователей, данные различия незначительны и касаются, в основном, обсуждения личностных тем. Одну из возможных причин непонимания в разнополых парах обнаружила психолингвист Д. Таннен. Она считает, что мужчины и женщины по-разному воспринимают ситуацию коммуникации. Если женщины настроены на сопереживание и ждут его от мужчин, в чем, собственно, и состоит для них смысл общения, то мужчины ориентированы на практическое решение проблемы. И вместо сопереживания предлагают собеседнице советы, т. е. рациональные варианты выхода из сложившейся ситуации. Получается так, что женщины ждут от мужчин сочувствия и эмпатии, но получают советы. Мужчины же ждут от женщин советов и решений, а получают сочувствие и сопереживание. Из-за такого расхождения создается впечатление, будто мужчины и женщины живут в различных мирах. Если женщины говорят на языке отношений и близости и понимают именно этот язык, то мужчины говорят на языке статуса и независимости и понимают предпочтительно именно такой язык. «Можно сказать, – пишет Таннен, – что мужчины и женщины говорят не на разных диалектах, а на разных гендеролектах» [10].

Подводя итог сказанному правомерно заметить, что дисфлуэнтные знаки оправданно становятся объектом внимания лингвистов и предметом рассмотрения многих сопредельных с лингвистикой наук.

Дисфлуэнтторы встречаются в говорении представителей всех гендеров. К сожалению, в настоящий момент классификация дисфлуэнтторов не разработана и представляет собой интерес для будущего исследования.

Сопоставительный анализ использования дисфлуэнтторов показал, что женщины чаще употребляют назализированные дисфлуэнтторы. Однако результаты исследований Х. Бортфелд и Л. Хиршман о соотношении частотности употребления дисфлуэнтных знаков мужчинами и женщинами противоречивы. Исходя из особенностей реализации цели говорения, женщины чаще используют дисфлуэнтторы в качестве эмоциональных знаков. Мужчины прибегают к дисфлуэнтторам при обдумывании конкретного решения проблемы. Необходимо отметить, что сфера деятельности и предмет разговора также влияют на частотность употребления дисфлуэнтных знаков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aslin, R. Toddlers use speech disfluencies to predict speaker's referential intentions / R. Aslin. – *Developmental Science*, 2011. – P. 925 – 934.
2. Biber, D. *Grammar of Spoken and Written English* / D. Biber. – London: Longman, 1999. – P. 1090 – 1092.
3. Borthfeld, H. Disfluency rates in conversation: Effects of age, relationship, topic, role, and gender / H. Borthfeld. – *Language and Speech*, 2001. – P. 123 – 147.
4. Christenfeld, N. *Journal of Personality and Social Psychology* / N. Christenfeld. – Vol. 60(3), Mar 1991. – P. 362 – 367.
5. Eisler, F. *Psycholinguistics: experiments in spontaneous speech* / F. Eisler. – 1968. – P. 169.
6. Fishman, P.M. *Conversational Insecurity* / P.M. Fishman. – Oxford: Pergamon Press, 1980. – P. 127 – 132.
7. Hirschman, L. *Female-Male Differences in Conversational Interaction* / L. Hirschman. – Cambridge University Press, 1994. – P. 427 – 442.
8. Holmes, J. *Women, Men and Politeness* / J. Holmes. – New York: Longman, 1996. – P. 74 – 75.
9. Lakoff, R. *Language and Woman's Place* / R. Lakoff. – New York: Harper & Row, 1975. – 309 p.
10. Tannen, D. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation* / D. Tannen. – USA: Ballantine Books. – 1090. – P. 330.
11. Tottie, G. *Errors and Disfluencies in Spoken Corpora: Special Issue of International Journal of Corpus Linguistics* / G. Tottie. – Zurich: University of Zurich, 2011. – P. 173 – 197.
12. Williams, D. *What do, um, verbal slip-ups mean?* / D. Williams – [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://seattletimes.nwsourc.com/html/books/2003860993_um02.html. – Дата доступа: 10.02.2012.

Ю.Н. Трухан (Минск, БГПУ им. М. Танка)

К ВОПРОСУ О ФЕНОМЕНЕ ВТОРИЧНОЙ НОМИНАЦИИ В ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Вопрос о типах лексических значений слов впервые был поставлен В.В. Виноградовым, который выделил основные (или первичные) и производные (или вторичные) номинативные значения. Форма, которая используется в своей первичной функции для обозначения данного объекта в данных условиях, называется первичной или прямой номинацией [1, с. 321 – 322]. Не вызывает сомнения тот факт, что одна и та же языковая единица может использоваться для обозначения иных объектов, действий, процессов, явлений, равно как и то, что данный объект, действие, процесс или явление могут получать иное наименование, так образуется вторичная номинация. Для нашего исследования особый интерес представляет вторичная номинация и ее особенности.

Существует несколько вариантов обозначения явления вторичной номинации, встречающихся в научных трудах современных исследователей: «вторичная сигнификация» (Е.А. Земская), «семантическая деривация» (Д.Н. Шмелев), «семантическая инновация» (В.Н. Заботкина). Изучение данных терминов позволяет говорить о близости их понятийного содержания. В своем исследовании мы придерживаемся термина «вторичная номинация», т. к. считаем его наиболее точным и понятным.

Возникновение феномена вторичной номинации обусловлено несколькими причинами: во-первых, это связано с экономичностью самого языка, стремлением избежать количественного прироста языковых единиц. Еще Э. Сепир заметил, что «ни один язык не был бы в состоянии выражать каждую конкретную идею самостоятельным словом или корневым элементом. Конкретность опыта беспредельна, ресурсы же самого богатого языка строго ограничены» [2, с. 65.]; а во-вторых – с особенностями человеческого мышления, его абстрагированным и обобщающим характером, поскольку практически все виды вторичной номинации являются результатом ассоциативности человеческого мышления.

Феномен вторичной номинации в лингвистической науке исследовался многими лингвистами и рассматривался с самых разных позиций. Так, В.Н. Телия называет вторичными уже известные в языке номинативные средства, которые выступают в новой для них функции наречения [3, с. 129]. В.Н. Ярцева предлагает называть вторичными номинациями те единицы, которые используют фонетический облик уже существующей лексемы в качестве имени для нового обозначаемого явления [4, с. 336]. Для В. Гака вторичная номинация отражает процесс, при котором одна и та же форма приспосабливается к выполнению других функций [5, с. 243]. В некоторых исследованиях разграничение между первичной и вторичной номинациями проводится на уровне слова, словосочетания и предложения. Так, например, под первичной номинацией ряд исследователей (Е.А. Земская, А.А. Уфимцева и др.) понимают языковое означивание посредством слов и словосочетаний, а под вторичной – языковое означивание при помощи предложений. По определению А.А. Уфимцевой, наименование словом / словосочетанием как «знаком первичного означивания, называющим повторяющиеся признаки наших представлений о предметах реальной действительности, создается в целях сообщения, в коммуникативных целях» [6, с. 18]. Способы вторичного именования предложением рассматриваются как некие «полные знаки» в сравнении с отдельными словами или словосочетаниями, таковыми не являющимися. Однако Е.С. Земская подчеркивает превосходство слова как главного средства наименования, поскольку «основная функция слова – именовать, давать названия» [7, с. 48].

В нашем исследовании вторичные номинации рассматриваются как лексико-семантические варианты (ЛСВ), образованные в своем большинстве на базе исходных значений слов, которые определенным образом трансформируются. При этом используется звуковое оформление уже существующей в языке лексической единицы. Вторичные ЛСВ не просто называют определенные фрагменты реальности, а формируют о них представление, определенным образом концептуализируют их в человеческом сознании. Это новое видение предмета, актуализация его отдельных качеств и свойств, видоизменение впечатления о реалии.

В основе всех видов вторичной номинации лежит ассоциативный характер человеческого мышления. В актах вторичной номинации устанавливаются ассоциации по сходству или по смежности между определенными свойствами реалий, которые отображены в уже существующем значении имени, и свойствами нового обозначаемого, которое именуется путем переосмысления этого значения.

Следует отметить, что семантический потенциал слова дает возможность находиться в таких контекстах, которые порой не характерны для использования слов с прямым номинативным значением.

Таким образом, вторичная номинация в системе номинативных средств языка занимает одно из ведущих мест – это обусловлено свойством языка, при помощи ограниченных средств фиксировать и передавать все многообразие и безграничность человеческого опыта. А разнообразие интерпретаций термина «вторичная номинация» способствует выявлению многогранности рассматриваемой проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гак, В.Г. Языковые преобразования / В.Г. Гак. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 768 с.
2. Сепир, Э. Язык. Введение в изучение речи (русский перевод – 1934, 1993) / Э. Сепир. – М.: Изд-во «Русский язык». – 323 с.
3. Телия, В.Н. Вторичная номинация и ее виды / В.Н. Телия // Языковая номинация (Виды наименований). – М.: Наука, 1977. – С. 129 – 221.
4. Ярцева, В.Н. Взаимоотношение грамматики и лексики в системе языка / В.Н. Ярцева. – М.: Наука, 1968. – 458 с.
5. Гак, В.Г. К типологии лингвистических номинаций / В.Г. Гак // Языковая номинация (Общие вопросы). – М.: Наука, 1977. – С. 230 – 293.
6. Уфимцева, А.А. Лексическая номинация / А.А. Уфимцева // Языковая номинация (Виды наименований). – М.: Наука, 1977. – С. 3 – 128.
7. Земская, Е.А. Русская разговорная речь. Лингвистический анализ и проблемы изучения / Е.А. Земская. – М.: Изд-во «Русский язык», 1987. – 237 с.

Н.В. Дудкина, Е.Н. Потапова (Полоцк, ПГУ)

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЧТЕНИЯ ВСЛУХ

Изучение живой, устной, речи – одна из наиболее актуальных проблем современной лингвистики, интерес к которой на протяжении нескольких последних десятилетий все возрастает. Это легко объясняется тем, что, в отличие от консервативной, письменной, устная форма языка находится в постоянном движении. Именно через нее в язык приходят изменения: «Все диахроническое в языке является таковым через речь. В речи источник всех изменений. <...> Факту эволюции [языка] всегда предшествует факт, или, вернее, множество сходных фактов в сфере речи» [1, с. 325]. Изучение устной речи неразрывно связано с проблемой системы языка, его нормы и узуса. Чаще всего объектом интереса исследователей становилась разговорная речь (РР) в форме бытового диалога либо минимально спонтанная научная и публицистическая речь, так как многими отрицалась сама возможность непринужденного, неофициального, неподготовленного – спонтанного – монолога. Последнее же время, в связи с признанием такого типа УР, как обиходно-бытовой спонтанный монолог, активно изучаются различные его типы в соотношении с различными социальными и психологическими характеристиками говорящих. Типы устных спонтанных монологов выделяются при помощи критериев лингвистической мотивированности и спонтанности, немаловажен и признак подготовленности/неподготовленности речи. Изучение и описание спонтанных монологов представляется очень перспективным направлением в лингвистике и вносит большой вклад в создание грамматики речи, безусловно, отличающейся от традиционной грамматики, по законам которой функционирует кодифицированный язык, описываемый в его письменной форме.

Чтение всегда представляло интерес для лингвистов только с точки зрения сегментной и супraseгментной фонетики (на материале чтения в значительной степени построена экспериментальная фонетика), в особенности при изучении орфоэпической нормы языка. Некоторые исследователи, например, Е.А. Земская в своих работах по описанию РР, – говоря о чтении, предпочитают использовать термин «звучащая речь», так как чтение вслух или наизусть, в отличие от устной монологической речи, не обладает, по их мнению, никаким уровнем импровизации [2, с. 7]. Представляется целесообразным различать чтение как *вид речевой деятельности*, являющееся само по себе репродуктивным процессом в области письменной речи, и чтение как *тип спонтанного монолога*, возникающего как результат чтения текста. Именно продуцируемый устный текст, возникающий в процессе неподготовленного чтения письменного (исходного) текста, и служит объектом исследования настоящей работы. Было установлено, что неподготовленное, «с листа», чтение, при большой степени мотивированности исходным текстом, обладает достаточным уровнем спонтанности, что во многом определяется его лингвистическими особенностями.

Цель работы – дать описание неподготовленного чтения как типа «спонтанного монолога», обращая внимание на специфику чтения как речевой деятельности, установить возможную зависимость чтения от гендерного фактора, от уровня речевой компетенции информанта (УРК), а также типа первичного текста.

Чтение – это сложная и многоуровневая деятельность, процесс, состоящий из техники чтения и понимания прочитанного (недоступного прямому наблюдению). Под техникой чтения понимаются навыки и умения, которые обеспечивают перцептивную переработку письменного текста, перекодирование зрительных сигналов в смысловые единицы – восприятие графических знаков и соотнесение их с определенными значениями, ср.: «Всякий еще не произнесенный текст является лишь, поводом к возникновению того или иного языкового явления, так как “языком” нормально можно считать лишь то, что хотя бы

мысленно произносится» [3, с. 30]; «Пока речь зафиксирована в оптических знаках и не воспринимается человеком, она остается мертвой материей. Подлинной речью она становится лишь тогда, когда имеет место акт коммуникации, когда текст читается, т. е. когда он хотя бы мысленно озвучивается» [4, с. 20].

Безусловно, для того чтобы хорошо владеть техникой чтения, необходимо ее постоянно тренировать, как и любой другой навык. В настоящее время культура чтения, к сожалению, развита не так хорошо, как раньше. Почти исчез такой жанр, как декламация, а также всевозможные публичные чтения или радиоспектакли. Современного городского жителя можно представить себе читающим вслух только в очень ограниченном наборе ситуаций: например, чтение сказки ребенку или зачитывание вслух особо понравившегося фрагмента из только прочтенной книги или журнала. Чтение вслух является обязательной частью обучения словесности в школе, а в дальнейшем, после окончания школы, навык правильного чтения постепенно утрачивается. Г.О. Винокур говорил о чтении как об особом умственном акте: «истолкование и критика прочитываемого – вот из чего складывается читательский опыт. Поскольку же истолкование и критика не суть механические процессы, бессознательные акты, а требуют активного отношения к слову, т. е. некоторого умения и (условно) искусства, постольку можно говорить и о культуре чтения. Она, очевидно, состоит в сознательном и целесообразном применении читательского опыта, в стремлении к наиболее совершенному пониманию прочитываемого» [5, с. 327 – 328]. Очевидно, что техника чтения разных людей будет различаться и зависеть от многих факторов. Поэтому и продуцируемые во время чтения спонтанные монологи разных людей будут иметь ряд отличительных особенностей, зависящих от разных социальных и психологических характеристик информантов. С этой целью были проанализированы черты устной спонтанной речи: паузы хезитации, самоперебивы, повторы, ошибки разного типа, а также случаи метакоммуникации.

Применительно к чтению вряд ли можно говорить о коммуникативной нагрузке пауз хезитации (ПХ), они функционально значимы только для говорящего. При этом паузы – это то, что делает неподготовленное чтение более похожим на живую речь и, соответственно, более легким для восприятия. В качестве проверки данного утверждения Е.М. Сапуновой контрольной группе испытуемых были предложены два варианта прочтения аналогичных отрывков из аудиокниги «Повести Белкина»: начитанные профессиональным диктором (1) и одним из информантов (2). Все участники эксперимента показали, что им «больше понравился» непрофессиональный диктор, потому что «звучит естественнее».

Паузы хезитации при чтении, как и в устной спонтанной речи, делятся на заполненные и незаполненные и возникают во всех возможных позициях. Слова, входящие в состав частотной лексики русского языка и хорошо знакомые информантам, редко вызывают у них трудности с декодированием, а редкие слова или необычные формы, напротив, часто служат причиной появления пауз колебания. Подобные паузы хезитации можно прогнозировать и при предварительном анализе текстов для чтения. Другой причиной возникновения пауз хезитации оказываются также сложные синтаксические конструкции, нехарактерные для разговорной речи.

Полные лексические повторы встречаются при неподготовленном чтении нечасто. Они необходимы информанту, чтобы «перевести дух», чтобы проверить, правильно ли прочитан фрагмент текста (этим функционально повторы схожи с ПХ), а также для плавного возобновления потока речи после вынужденного обрыва. Полные лексические повторы наиболее присущи чтению сюжетного текста. Также замечено, что преобладают повторы в речи женщин.

Самоперебивы часто выполняют роль паузы хезитации, они функционально необходимы информанту как некоторая передышка, а также для осмысления прочитанного фрагмента. При этом для слушающего они служат, скорее, элементом, затрудняющим понимание, так как нарушают плавное течение читаемой фразы. Тип текста, чаще всего, не оказывает влияния на возникновение самоперебивов при чтении. Отмечается обратная зависимость количества самоперебивов от уровня речевой компетенции говорящего: чем выше уровень речевой компетенции информанта, тем меньше сбоев в его речи, особенно, эта зависимость прослеживается у дикторов-мужчин.

В текстах неподготовленного чтения встречается **большое количество ошибок**. В исследованиях принято различие ошибок на замеченные и незамеченные, исправленные и неисправленные. Ошибки в чтении выявляются на различных языковых уровнях – фонетическом, лексическом, морфологическом и синтаксическом.

Об определенной степени спонтанности чтения также могут говорить случаи **метакоммуникации** – комментарии говорящего к читаемому тексту или выражение своего отношения к написанному.

Не прослеживается влияние темпа речи на появление пауз хезитации, ошибок и других явлений спонтанности при неподготовленном прочтении текста.

Таким образом, несмотря на его кажущуюся консервативность и неизменность неподготовленному чтению присущи паузы хезитации, самоперебивы, повторы, ошибки разного типа, случаи метакоммуникации, то есть черты, свойственные и характеризующие спонтанные монологи, что позволяет нам отнести неподготовленное чтение к одному из типов устной речи, а именно к спонтанному монологу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики. Извлечения // В.А. Звегинцев. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. – Часть 1. – М., 1960. – С. 323 – 358.
2. Земская, Е.А. Городская устная речь и задачи ее изучения // Разновидности городской устной речи / Отв. ред. Д.Н. Шмелев, Е.А. Земская. – М., 1988. – С. 5 – 44.
3. Щерба, Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворения. I «Воспоминание» А.С. Пушкина / Л.В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957. – С. 26 – 44.
4. Зиндер, Л.Р. Лингвистика текста и фонология / Л.Р. Зиндер // Просодия текста: тезисы докладов научно-методической конференции. – М., 1982. – С. 20 – 21.
5. Винокур, Г.О. Культура языка / Г.О. Винокур. – М., 2006.
6. Сапунова, Е.М. Разновидности пауз хезитации в спонтанном монологе (на материале чтения) / Е.М. Сапунова // Материалы XXXVIII Международной филологической конференции. Выпуск 22. Полевая лингвистика. Интегральное моделирование звуковой формы естественных языков. 16–20 марта 2009 г. / Отв. ред. А.С. Асиновский, науч. ред. Н.В. Богданова. – СПб., 2009. – С. 138 – 147.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ В УНИВЕРСИТЕТСКОМ ОБРАЗОВАНИИ:
НАУКА, МЕТОДОЛОГИЯ, МЕТОДИКА:
МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ СЕМИНАР**

(Полоцк, 4 – 5 мая 2012 года)

Кафедра мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета провела 4–5 мая 2012 г. международный научный семинар *«Филологические дисциплины в университетском образовании: наука, методология, методика»*. Этот семинар по своей направленности продолжал развивать идеи нескольких предшествовавших научных семинаров: *«Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы»* (Полоцк, 2008), *«Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук и проблемы подготовки специалистов»* (Полоцк, 2009), *«Историко-теоретическая база современных литературоведческих исследований»* (Полоцк, 2010), *«СЛОВО – ТЕКСТ – КОНТЕКСТ. Методы, способы и приемы анализа художественного произведения и литературного процесса»* (Полоцк, 2011). Суть их сводилась к необходимости учитывать стремительную интеграцию гуманитарных наук за последние десятилетия, приводящую не только к положительным результатам, но зачастую к произвольному и неоправданному заимствованию терминологического аппарата, с легкостью кочующего из одной гуманитарной науки в другую. Особенно проблематичным оказалось внедрение фрейдистско-юнгянской, постструктуралистской и постмодернистской терминологии, которая нередко бросается в глаза в работах молодых исследователей.

Тематика литературоведческой части научно-методического семинара была в основном посвящена вопросам написания истории национальных литератур XX века. Новейший опыт создания трудов подобного рода, выполненных («История швейцарской литературы. Т. III», 2005, «История австрийской литературы XX века», 2009–2010) и выполняемых («История литературы Германии: XX век») в том числе и участниками настоящего семинара в рамках академических проектов, не снимает проблем методологии, а лишь представляет их со все большей остротой. Предполагалось, что в рамках семинара будет изучен научный опыт предшествующих поколений:

1. Как писались истории литературы в XX веке?

Предложены возможные практические и методологические решения вопросов:

1. Как и какие имена и историко-литературные факты выбирать?

2. В какой контекст их помещать?

3. В какой терминологии их описывать?

4. Насколько продуктивны симбиозы литературоведения с лингвистикой, культурологией, антропологией, социологией и т. д.?

Семинар должен также служить осуществлению следующих задач:

1. Представление и обсуждение промежуточных или итоговых разработок по кандидатским и докторским диссертациям.

2. Поиски эффективных средств постоянного обмена научной информацией между вузами СНГ и западноевропейскими вузами гуманитарного профиля, а также с академическими институтами.

3. Презентации монографий и сборников статей участников конференции, а также коллективных трудов, представленных на конференции, вузов и научных учреждений.

С приветственным словом к участникам научного семинара выступил председатель оргкомитета, ректор Полоцкого государственного университета профессор **Д.Н. Лазовский**.

Первое пленарное заседание открыл заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии профессор **А.А. Гугнин**, напомнив о целях и задачах семинара и предоставив слово профессору **И.В. Жуку** (Гродно), который в докладе *«Свабодныя “лакуны” і свабода “лакун”: не зусім тэарэтычны погляд на гісторыю літаратуры»*, на примере истории белорусской литературы предложил некоторые новые подходы и нетрадиционные оценки, которые, на его взгляд, достойны внимания современных исследователей. «Принципиальное своеобразие современного состояния науки об истории литературы состоит в том, – считает профессор И.В. Жук, – что литературоведческая мысль внезапно «порезалась» об очевидное противоречие: трактовка литературы как чрезвычайно важной антропологической ценности наткнулась на острие семиотических идей текста как множественности культурного кода человечества. Идея социальной значимости литературы (литература – «учебник жизни») и идея «культурного кода», пожалуй, составляют внешний дискуссионный контур современного литературоведения. Текст как изумительная цветная нить в «бесконечной ткани культуры» и произведение как уникальное отображение этнического духовного портрета – кульминационные точки научного пространства, между которыми «искрит» основной

методологический вопрос. Он в том, можем ли мы и далее безболезненно опираться на привычную традицию культурно-исторического подхода к литературе, или же наоборот, некоторые его методологические ограничения достигли к настоящему времени критической массы и представляют явное препятствие для поступательного движения научного знания. Вопрос «что писать в истории литературы: социальную антропологию или антропологию интертекстуальную?» трансформируется не столько по принципу взаимодополнительности (типа: антропология способствует интертексту), сколько в совершенно ином измерении: наступившее тысячелетие запрашивает не истории литературы, а литературной истории, в которой бы противоречие «мир как текст» и «мир как дух» разрешалось бы в едином смыслообразующем явлении».

Профессор **Ю.В. Стулов** (Минск) в докладе *«История американской литературы: уроки изданий последних лет»* сделал аналитический обзор наиболее значительных фундаментальных историй американской литературы, появившихся на русском, английском, польском и украинском языках за последние десятилетия, отметив как достоинства, так и недостатки многих изданий. Выступивший затем профессор **Е.А. Зачевский** (Санкт-Петербург), один из авторов создаваемой в ИМЛИ им. А.М. Горького (Москва) «Истории немецкой литературы XX века», посвятил свой доклад *«Проблемам идентификации собственно нацистской литературы в Германии»*, в котором обозначил генезис национал-социалистской идеологии и специфические условия, позволившие этой идеологии постепенно занять лидирующие позиции в массовом сознании немцев и подчинить себе не только газетную и журнальную прессу, но и определенную часть немецкой литературы, особенно после 1933 г. В докладе доцента **Г.В. Синило** (Минск) *«Диалог культур в немецкой поэзии второй половины XX века: к вопросу о роли маргиналов в развитии национальной литературы»* была освещена малоразработанная, хотя и достаточно актуальная для литератур XX века, проблема специфики творчества и вклада в немецкоязычную литературу таких крупных поэтов, как Нелли Закс, Пауль Целан и Роза Ауслендер, которые преследовались в условиях разжигания расовой ненависти прежде всего потому, что были евреями по национальности.

Второе пленарное заседание 5 мая началось с доклада доцента **Л.В. Первушиной** (Минск) *«Анализ художественного произведения в его историко-культурном контексте»*, в котором был дан не только обстоятельный обзор различных подходов к анализу художественного текста, но и представлен опыт работы с текстами на кафедре зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета, а также указано на пользу обмена опытом между вузами (на примере изучения историко-контекстуального метода, разрабатываемого на кафедре мировой литературы и культурологии УО «ПГУ»). Тема современности на материале белорусской литературы была продолжена в докладе доцента **Н.Б. Лысовой** (Полоцк) *«Рэлігійныя вобразы ў сучаснай беларускай літаратуры. Спраба тыпалагізацыі»*, предложившей оригинальную систематизацию и типологизацию различных способов и приемов использования религиозных мотивов и образов в современной белорусской литературе. В оставшееся до перерыва время выступили профессор **Е.А. Зачевский** (Санкт-Петербург) и доцент **Г.В. Синило** (Минск), которые на конкретных примерах развили и уточнили тезисы своих пленарных докладов и ответили на многочисленные вопросы, возникшие в связи с поднятыми проблемами.

В секции *«Европейские литературы XIX–XXI века»* два доклада были посвящены современной немецкой литературе: *«Осмысление проблемы исторической правды в романе К. Хайна “Смерть Хорна”»* (доцент **Т.М. Гордеенок**, Полоцк) и *«Природа интертекстуальности в повести К. Вольф “Авария”»* (аспирантка БГУ, **Н.А. Рымарчук**, Минск); аспирантка УО «ПГУ» **Е.В. Лушневская** также озвучила доклад по теме диссертации *«Современное «нибелунговедение» и история вопроса: на материале исследований XIX–XX веков»*. Итальянская литература была представлена на этой секции докладом *«Экзистенциальная проблематика в романе Антонио Табуки “Тристан умирает”»*, прочитанном аспиранткой БГУ **В.И. Кучеровской-Марцевой**, французская – также докладом аспирантки БГУ **О.О. Ленковой** *«Эпистолярный роман Э.Э. Шмитта “Моя жизнь с Моцартом” как художественная автобиография»*. На этой же секции прозвучали и два аспирантских доклада, имеющие отношение как к русской, так и к белорусской литературам: *«Непокоренный город (на примере “Блокадной книги” А. Адамовича и Д. Гранина)»* (**Ю.С. Фираго**, Гродно) и *«Абсурд и постабсурд в русскоязычной драматургии Беларуси начала XXI века»* (**А.А. Шавель**, Минск). Все аспирантские доклады были подробно обсуждены.

А.А. Гугнин, (Полоцк)

Секция «Принципы формирования историй национальных литератур в XX – начале XXI века» логично продолжала тематику и развивала проблематику докладов, сделанных на пленарном заседании. Выступавшие говорили как о различных путях и точках зрения на историю литературы, отдельных проблемных моментах в литературном процессе, так и о трудностях, связанных с внедрением научного знания в процесс преподавания. Последнему вопросу были посвящены четыре первых доклада секции. **О.В. Разумовская** (Москва, РУДН) в сообщении *«Понятие о готическом и неоготическом стиле лите-*

ратуры в рамках спецкурса для студентов-филологов» сделала акцент на специфике построения специального курса, посвященного английской прозе рубежа XVIII–XIX веков, сложностях разграничения понятий «готическая литература», предромантизм и романтизм и соответственно о критериях отбора художественных произведений для изучения. Как выяснилось, непросто дается студентам и восприятие эстетической природы готики в силу культурных стереотипов: в Российском университете дружбы народов, где читается спецкурс, обучаются граждане разных стран, для которых зачастую изображение ужаса и жестокости в литературном произведении – немислимо и непостижимо. Методический ракурс также выбрала для своего выступления доцент **Н.М. Шахназарян** (Минск, БГУ) – *«Тенденциозность и объективность в освещении английского романтизма в учебных пособиях по истории английской литературы XX–XXI веков (творчество Р. Саути)»*. Докладчица, аналитически представив творческую биографию Роберта Саути, объяснила причины, по которым этот представитель «озерной школы» (как показала Н.М. Шахназарян, разница между изначальным саркастическим смыслом, вложенным в это название в начале XIX века, и его современным почти терминологическим употреблением невероятно комична) выпадал из университетских программ как в советские времена, так и в начале нового века. Для последователей марксистско-ленинского литературоведения Саути был «реакционным романтиком», для современных же историков литературы, канонизирующих фигуру Байрона, вступления к «Дон Жуану» достаточно, чтобы отнести поэта из круга Вордсворта и Кольриджа на периферию читательского восприятия. Объективность требует иной оценки для этого плодovitого, разностороннего, изысканного писателя. Автор настоящего отчета переключил внимание слушателей на французскую литературу, выступив с докладом *«Опыт создания истории французской литературы XVII века в Полоцком кадетском корпусе – сравнительно-исторический труд Г.А. Фабра»*. Речь шла о «Краткой истории французской классической литературы XVII века в сравнении с русской», созданной преподавателем Полоцкого кадетского корпуса французского происхождения Георгием Александровичем Фабром и изданной в Санкт-Петербурге в 1904 г. Будучи по замыслу учебным пособием, книга, построенная на сравнительно-историческом методе, с современной точки зрения оказывается чрезвычайно любопытной не только как памятник дидактики, но и как образец скромного, но честного и последовательного, а значит неизбежно плодотворного, исследования, в котором взаимодействие французской литературы XVII века и русской литературы XVIII – начала XIX века представлено во многих аспектах и на разных уровнях, пусть и на малом по объему материале. Завершал «методическую» часть секции доклад доцента **А.В. Коротких** (Полоцк, ПГУ) *«Зарубежный контекст в академических и учебных “Историях русской литературы рубежа XIX–XX веков” советского и новейшего времени»*. В нем были проанализированы методологические основы построения истории литературы Серебряного века как на примере советских изданий, так и подготовленных уже после 1991 г. Период рубежа веков был выбран не случайно, ведь именно в «субкультуре Серебряного века» (термин Н.А. Богомоллова) западная литература заняла основополагающее место. На проверку же оказалось, что это общее место не представлено должным образом – последовательно и комплексно – ни в советских, ни в постсоветских исследованиях, которые также проявляют тенденциозный подход, только с другим идеологическим знаком.

В выступлении доцента **М.С. Рогачевской** (Минск, МГЛУ) *«Влияние психологии на литературу в контексте рубежа веков и модернизма»* был рассмотрен вопрос о позитивистских тенденциях в западно-европейской словесности конца XIX – первой половины XX века. Как справедливо заметила докладчица, ни крупнейшие писатели-модернисты, ни многочисленные авангардистские течения не прошли мимо открытий Фрейда и психоаналитической школы. Причем их восприятие литературными приобрело не только форму заимствований, но проявлялось и в полемике, либо как в случае с Дж.Г. Лоуренсом, в создании альтернативной психоанализу концепции. М.С. Рогачевская заметила также, что слияние психологии и литературы обогатило как искусство слова, так и науку о нем. О возможности диалога между разными литературоведческими школами, укорененными в национальных научных и культурных традициях, о препятствиях для него рассказала доцент **Л.П. Фукс-Шаманская** (Нюрнберг, Германия). *«Между “Auslandsgermanistik” и “Deutsche Slavistik”: проблемы изучения “чужой” литературы»* – название доклада отмечает как полярные те исследовательские области (зарубежные исследования о немецкой литературе и немецкие штудии по славистике), в практике которых функционируют одни и те же комплексы по отношению к чужой культуре. Их преодоление, отметила Л.П. Фукс-Шаманская, – единственный путь к общему разговору о литературе.

Два последних выступления на секции касались актуального литературного процесса, представив слушателям новые имена и новейшие произведения. В докладе *«Образ Пилата в произведениях русского, австрийского и белорусского писателей: к типологии интерпретаций»* **Е.В. Леонова** (Минск, БГУ) провела типологические параллели между образом Понтия Пилата, созданным в бессмертном «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, в новелле австрийского писателя Александра Лернета-Холениа «Пилат» и романе белорусского русскоязычного прозаика Валерия Иванова-Смоленского «Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер». Учтя различия в интерпретации образа, Е.А. Леонова сделала вывод

о том, что все упомянутые авторы перенесли библейскую историю на современную им действительность и создали книги «мифологизирующие, свидетельствующие и предостерегающие». Доцент **И.Л. Лапин** (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова) в докладе «*Документ в симультанном строе романа М. Варгаса Льосы “Сон кельта”*» проследил логику развития творческой манеры Нобелевского лауреата в области литературы за 2010 г. Последнее произведение перуанского писателя являет собой модификацию симультанного повествования, причудливо сочетающего факт и вымысел, характерного и для его ранних работ.

Д.А. Кондаков, (Полоцк)

Секция «**Истории литературы США XX века**» начала свою работу во второй день конференции. Как и в предыдущие годы большинство докладчиков представляли Полоцкий государственный университет. Тем не менее, на секции присутствовали и активно принимали участие в ее работе представители Минского государственного лингвистического университета: заведующий кафедры зарубежной литературы профессор **Ю.В. Стулов** и доцент этой же кафедры **Л.В. Первушина**.

Секцию открыл доклад **О.Ю. Клос** (ПГУ) «*Творчество Вашингтона Ирвинга в современной критике: новый ракурс исследования*». В выступлении был представлен библиографический обзор литературоведческих и критических работ по Ирвингу, написанных в конце XX – начале XXI века. Дан сравнительный анализ изучения творчества автора в отечественном, российском и западном литературоведении. В прениях присутствующие отметили неоскудевающий, а порой и резко возрастающий интерес к американскому романтизму, и в частности к Вашингтону Ирвингу.

Продолжил работу секции доклад **Е.И. Благодаровой** (ПГУ) «*Множественность интерпретаций как характерная особенность произведений Н. Готорна*». В своей работе молодая исследовательница очертила основные направления анализа произведений американского писателя. Доклад вызвал оживленную дискуссию.

В выступлении **И.А. Антиповой** (ПГУ) «*Роман Хильды Дулитл “Вели мне жить” и Ричард Олдингтон*» была представлена интерпретация образов героев романа в контексте автобиографий двух писателей, прослежено преломление реальных судеб Олдингтона и Дулитл в художественном тексте. Продолжил автобиографическую тему доклад **О.А. Лукьяновой** (ПГУ) «*Жанр автобиографии в американской литературе первой половины XX века*».

Два выступления коснулись темы войны в литературе. В докладе **З.И. Третьяк** (ПГУ) была рассмотрена Первая мировая война в судьбах и произведениях Эрнеста Хемингуэя и Максима Горького, выступление **А.А. Никифорова** (ПГУ) было посвящено образу черного военнослужащего в афроамериканской поэзии о Второй мировой войне (на примере стихотворения Гвендолин Брукс «Negro Negro»). Завершил работу секции доклад **И.С. Криштоп** (МГЛУ) «*Эдна Миллей: в поисках идеала и красоты*», посвященный идейно-эстетическим и художественным поискам американской поэтессы начала XX века.

Итого на секции были прочитаны семь докладов. Хотя все докладчики представляли молодое поколение белорусских филологов, прения можно считать удовлетворительными. Исследователи не только познакомились с работами друг друга, но и смогли посредством вовсе не отвлеченных вопросов вникнуть в представленные изыскания по истории литературы США XX века.

А.А. Никифоров, (Полоцк)

Секция «**История литературы Великобритании XX века**» состоялась 5 мая 2012 г. Из заявленных восьми докладов на секции прозвучали и были прослушаны пять, три из которых были представлены молодыми учеными из ПГУ. Руководили работой секции доцент кафедры зарубежной литературы МГЛУ **М.С. Рогачевская** и доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ВФ УО ФПБ «Международный университет «МИТСО» **Д.О. Половцев**.

Открыл работу секции доклад **А.А. Мананковой** (БГУ) «*Специфика лирического “Я” в религиозной поэзии Генри Воезна*». Автором доклада было отмечено, что лирическое Я в поэзии Воезна существует и эволюционирует в рамках бинарных оппозиций «Я – Я», «Я – Ты», «Я – Мы». Доклад вызвал несколько вопросов от аудитории, причем вопросы касались не только особенностей лирического Я в поэзии Генри Воезна, но и у других художников слова: Дж. Донна, А. Каули, Р. Лавлейса.

Следующий доклад «*Восприятие и переработка творчества Джейн Остен во второй половине XX – начале XXI вв. (экранизации, мюзиклы, фанфики)*» **А.С. Кононовой** (ПГУ) вызвал отклик у аудитории. Автору доклада удалось доказать актуальность некоторых идей Дж. Остен в наши дни, что – как следствие – привело к экранизациям романов английской писательницы. Было любопытно узнать, что Ин-

тернет «пестрит» фанфиками – российскими и переводными – по роману Дж. Остен «Гордость и предубеждение». Данный доклад, безусловно, был одним из самых удачных и запоминающихся на секции.

В докладе **Д.О. Половцева** (ВФ УО ФПБ «Международный университет «МИТСО») «*Творчество Э.М. Форстера: попытки переосмысления*» обратил внимание аудитории на необходимость прочтения романов и новелл классика английской литературы XX века Э.М. Форстера по-новому. По мнению автора, это связано с тем, что писатель еще в первые десятилетия XX века уловил тенденции времени: конфликт ценностей колонизаторов и колонизируемых, расщепление внутреннего Я личности под влиянием внешних сил, противоречия между отдельными частицами расщепленного Я. К сожалению, доклад не вызвал вопросов у аудитории.

Оставшиеся два доклада «*Критика “среднего класса” в творчестве Дж. Фаулза*» **А.А. Марданова** (ПГУ) и «*Английские романы 1960–70-х годов на викторианскую тематику*» **Т.Ф. Мостобай** (ПГУ) дополняли друг друга. Казалось, что они представляли собой движение от частного к общему. А.А. Марданов раскрыл понятие «средней класс» в романах Дж. Фаулза, ценности «среднего класса», а Т.Ф. Мостобай представила более широкий литературный контекст. Т.Ф. Мостобай также провела анализ причин и сущности широко распространенного в последние десятилетия обращения в британской литературе к пласту художественных произведений викторианства на примере романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта».

Таким образом, работа секции «История литературы Великобритании XX века» может быть признана удовлетворительной. Нельзя было не отметить заинтересованность как выступавших на секции докладчиков, так и просто присутствующих из других секций. Секция прошла в доброжелательной атмосфере и завершилась неформальным общением ее участников.

Д.О. Половцев, (Витебск)

У межах навукова-метадалагічнага семінара «Філалагічныя дысцыпліны ва ўніверсітэцкай адукацыі: навука, метадалогія, методдыка» адбылося пасяджэнне секцыі «**Мовы ва ўніверсітэцкай адукацыі: актуальныя праблемы даследавання і методыка выкладання**». Тэматыка дакладаў была даволі разнастайнай.

У межах праблем агульнага мовазнаўства прагучаў даклад **М.Дз. Путравай** «*Принцип дополнительности и язык*», дзе распавядалася пра прынцып дадатковасці Н. Бора, які заснаваны на тым, што толькі розныя культуры адцяняюць адна адну. Праведзены аналіз дыялогаў вернікаў, запісаных Шлеермахерам, у працэсе якога даследчык вылучыў маўленчы акт як моўную адзінку і розныя групы моўных актаў. **Т.В. Нікіценка** разгледзела «Воздействие нелингвистических факторов на изменение семантики слова» на матэрыяле слоў «плябей», «аматар», «дылетант» у розных мовах. **І.Г. Лебедзева** ў выступе «*Просодическое оформление теленовостей на французском, русском и белорусском языке*» акцэнтавала ўвагу на розных тыпах складоў пры маўленні ў сацыяльных навінах, навінах спорту і надвор'я.

Прагучалі даклады, прысвечаныя гendarнай праблематыцы. У выступе **А.В. Лісоўскай** «*Сравнительные конструкции в вербальной коммуникации*» прадстаўлены гendэрныя адрозненні параўнальных канструкцый, на матэрыяле супастаўлення вобразаў параўнання у фразеалагічных слоўніках англійскай і рускай моў. У дакладзе **І.Л. Касцючэнка** «*Дисфлуэнтные характеристики коммуникативного поведения в аспекте гендера*» вызначана частотнасць дысфлуэнтаў у мужчынскіх і жаночых маўленчых паводзінах.

Метадычны аспект вывучэння мовы быў рэпрэзентаваны ў супольнай працы **А.М. Патапавай і Н.У. Дудкінай** «*Лингвистические особенности чтения вслух*», дзе разглядаліся тыпы вусных спантаных маналогаў, была прыведзена каласіфікацыя паўз хізітацыі.

Не абмінулі ўвагай дакладчыкі і мову мастацкага тэксту. **Т.М. Касцючонок** у дакладзе «*Стилистические особенности авторского языка Колетт*» распавяла пра даследаванні творчасці Калет Ю. Крысцевай. Была разгледжана моўная гульня ў тэкстах пісьменніцы на фанетычным і граматычным узроўні. **Ю.В. Баргаш** дакладам «*Специфика употребления фразеологизма в сетевых паэтычных текстах*» прадставіла розныя мадэлі моўнай гульні і спосабы трансфармацый у вершах інтэрнэтпрасторы.

Хочацца спадзявацца, што надалей сціплая паводле колькасці дакладаў мовазнаўчая секцыя пашырыцца паводле праблематыкі дакладаў.

С.М. Лясович, (Полацк)

5 мая после завершения работы секций состоялись презентации трудов, опубликованных в рамках международного сотрудничества и монографий участников семинара:

– **Г.В. Синило** рассказала о своей новой монографии «*Экклезиаст и его рецепция в мировой культуре*. В 2 ч. Ч. 1. Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации» (Минск: БГУ, 2012. – 220 с.);

– **А.А. Гугнин** посвятил участников семинара в растянувшуюся на 20 лет историю работы над отдельным изданием книги выдающегося немецкого драматурга Хайнера Мюллера (1929–1995), в которой он принимал участие в качестве переводчика и комментатора: Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Составл. и предисл. В.Ф. Колязина. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2012. – 528 с.;

– **Е.А. Зачевский** рассказал о содержании очередного выпуска редактируемого им издания «Вопросы филологии», включающего в себя статьи по языкознанию и литературоведению (Выпуск 17. – СПб.: изд-во Политехн. ун-та, 2011. – 138 с.

В заключение были подведены итоги семинара и намечены перспективы дальнейшей работы.

А.А. Гугнин, (Полоцк)

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ*А.А. Гугнин (Полоцк, ПГУ)***НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ РАЗВИТИЯ ФИЛОЛОГИИ
В ПОЛОЦКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ**

В одном из номеров нашего журнала доктор исторических наук Денис Владимирович Дук открыл свою статью о значении истории словами, более двух тысяч лет назад сказанными римлянином Цицероном: «История – учитель жизни». Так сказал Цицерон, великий оратор. Но затем сама жизнь соединила не только археологию, но и всю древнюю, а потом и новую историю с филологией. Немецкий археолог Генрих Шлиман, читая «Илиаду» Гомера, загорелся идеей найти доподлинную Трои, которую большинство ученых-позитивистов считали мифом, и нашел-таки ее. Ценность и информативность археологических находок значительно увеличивается, когда находятся древние рукописи, расшифровываются древние языки... Братья Гримм, составившие славу Германии, начинали с изучения древнегерманского права, и для этого им сначала пришлось изучить древние языки, потому что памятники этого права записывались на латинском и на древнем немецком языке (и на отдельных диалектах), который в XIX веке уже невозможно было понять без специального изучения. Осваивая языки, они поняли, что национальный язык составляет основу национальной культуры, и всю свою дальнейшую жизнь посвятили научному изучению немецкого языка, изданию и комментированию древних памятников, собиранию сказок, легенд и мифов и создали уникальный словарь немецкого языка, учитывающий все письменные источники на немецком языке до середины XIX века. А сколько же языков надо знать, например, чтобы глубоко изучить историю Великого княжества литовского? Ведь дело не только в том, что сами источники и свидетельства сохранились на многих языках (начиная с латинского), но еще и в том, что каждая из заинтересованных сторон описывала и описывает события прошлых столетий со своей точки зрения, то есть интерпретирует события и подбирает факты в свою пользу... Углубляясь в подобные темы, история и филология идут рядом – историк не может не изучать первоисточники на разных языках, а филолог должен углубляться в историю, чтобы не только понимать текст буквально, но знать конкретные исторические факты, которые за ними стоят, и разбираться, почему одни и те же факты в разных источниках по-разному интерпретируются.

Именно об этом нерасторжимом единстве истории и филологии я мечтал, когда 7 мая 1999 года возглавил новую кафедру мировой литературы и культурологии (МЛиК). Нельзя сказать, что мы начинали с нуля, практическое изучение иностранных языков (английский, немецкий, французский, в качестве факультативов – шведский и испанский) было уже поставлено на хорошем уровне. Но изучение и знание языков – это лишь часть филологии, другая ее неотъемлемая часть – знание литературы стран изучаемых языков, потому что литература отражает всё: мифологию, верования, обычаи, историю, конфликты и поведение разных людей в этих конфликтах, социальные противоречия, процессы формирования народа и нации, формирование национального менталитета и национального самосознания... Начинать надо было с подготовки специалистов и с открытия филологических специальностей. В 2001 году на историко-филологическом факультете УО «ПГУ» была открыта аспирантура по специальности 10.01.03 – литература народов стран зарубежья, в рамках которой проводится целенаправленная подготовка специалистов высшей квалификации для обеспечения специальности 1 21 05 06 – романо-германская филология. В 2002 году открылась магистратура по этой же специальности. К настоящему времени мы подготовили 35 магистров филологических наук по зарубежным литературам, большинство из которых работают в университете. Постепенно были подготовлены и защищены диссертации по французской (Д.А. Кондаков), английской (Н.В. Нестер) и немецкой (Т.М. Гордеенок) литературам. Сейчас на кафедре 1 доктор филологических наук и 7 кандидатов филологических наук, еще 5 диссертаций обсуждены и проходят экспертизу в Минске (И.Л. Свидрицкая, З.И. Третьяк, Л.И. Семченко, А.А. Никифоров, А.А. Марданов). Таким образом, мы обеспечили качественное преподавание зарубежных литератур на отделении «романо-германская филология», первый набор студентов на которую был проведен в 2008 году. Подготовку по другим предметам, обозначенным в стандарте специальности, обеспечивают кандидаты филологических наук С.М. Лясевич (белорусский язык), Н.Б. Лысова (белорусская литература) и А.В. Коротких (русская литература и русский язык). Но на кафедре еще есть и старшие преподаватели и молодые преподаватели, повышающие свою квалификацию в аспирантуре и магистратуре.

В 2002 году для поступающих в ПГУ при кафедре была открыта новая специализация – «английский язык / белорусский язык и литература», для чего потребовалось разработать целый ряд курсов по лингвистике и по истории белорусского языка и литературы. В 2007 году состоялся первый выпуск по данной специализации. Всё это способствовало сплочению коллектива кафедры для решения конкретных

задач и создавало необходимую творческую атмосферу. Преподаватели и аспиранты кафедры МЛК активно участвуют в разработке и выполнении заданий и проектов республиканского и международного уровня, соответствующих приоритетным направлениям научных исследований в Республике Беларусь и научному потенциалу кафедры. На кафедре сформирован научный и научно-производственный профиль исследований, научно-методических и учебно-методических разработок, способствующих как развитию необходимых научных кадров, так и совершенствованию функционирования кафедры как структурного подразделения УО «ПГУ». К примеру, преподаватели кафедры подготовили 55 учебно-методических комплексов по преподаваемым дисциплинам, сейчас начинаем активно осваивать электронные средства обучения (ЭСО).

Для развития и постоянного роста научного уровня коллектива кафедры с 2001 года проводит международные конференции и научно-методологические семинары, в которых принимают участие магистры и молодые ученые из разных стран (11 международных конференций и семинаров), по итогам этих мероприятий издаются международные научные сборники «Проблемы истории литературы» (1999–2008, 15 выпусков), «Белорусская литература и мировой литературный процесс» (2005–2007, 2 выпуска), «Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук» (2011), «Контексты мировой литературы» (2011) и др. За 14 лет работы кафедры преподаватели, аспиранты и магистранты опубликовали свыше 750 научных статей в различных изданиях Беларуси, но также и в России, Украине и других странах (свыше 200 статей), а это означает, что наши преподаватели и аспиранты активно используют фактор международного сотрудничества, особенно с Россией и Украиной. Другим направлением работы кафедры является издание научных монографий (15 монографий). Третье направление – участие в международных научных проектах (более 15 проектов), непосредственным результатом которых являются изданные в Москве «История швейцарской литературы» в трех томах (2002–2005), «Зарубежная литература XX века: учебное пособие для вузов» (2003), «Славяно-германские исследования» в трех томах (отв. ред. А.А. Гугнин, 2000–2008), «Энциклопедический словарь экспрессионизма» (2008), «История австрийской литературы в двух томах» (2009–2010) и другие. Названные издания готовились при непосредственном авторском участии А.А. Гугнина. Но и доцент Д.А. Кондаков принял непосредственное участие в двух московских и двух французских проектах. Следует добавить также, что на конференциях и семинарах обсуждаются не только актуальные проблемы современной науки, но проводятся также авторские презентации опубликованных в разных вузах и странах монографий, коллективных трудов, круглые столы, обсуждаются дальнейшие совместные проекты.

В настоящее время кафедра продолжает научно-исследовательскую работу по ГБ № 2311 (2011–2015) «Славянские, германские и романские языки и литературы: общее и особенное в историческом и современном взаимодействии национальных культур». Предполагается защита одной докторской и пяти кандидатских диссертаций по разрабатываемой проблематике, издание шести научных монографий и трех сборников научных статей, проведение трех международных научных семинаров. В долгосрочной перспективе предполагается открытие специальности «Белорусский язык и литература», а также магистратуры по этой специальности.

На кафедре имеются все основания для успешной деятельности: развивается международная научная литературоведческая школа «Историко-контекстуальный метод в изучении мировой литературы» (н/р проф. А.А. Гугнин), авторитет которой за отчетный период подтвердился в том числе непосредственным участием в выполнении фундаментальных научных исследований по проблемам истории и культуры, экологии и природопользования Придвинского края «Полоцк–2009»: ГБ 1029 «Творчество Яна Барщевского и европейский литературный контекст: концепция мира и человека» (руководитель Д.А. Кондаков, соисполнитель Т.М. Гордеёнок); ГБ 1129 «Культура Полоцка и европейский культурный контекст: история и современность в комплексном изучении» (руководитель А.А. Гугнин, соисполнитель Н.В. Нестер). В 2011 году аспирантка О.П. Кулик (научный руководитель А.А. Гугнин) получила и отработала грант по теме диссертации «Герберт Уэллс и белорусские научно-фантастические традиции» (№ 2410). Госбюджетные темы и гранты выполняются на международном уровне, поскольку материалы и статьи публиковались не только в Беларуси, но также в России, Украине, Литве и в других странах. На кафедре осуществляется подготовка и редактирование всех сборников научных статей и формируются очередные номера университетского научного журнала «Вестник ПГУ» по разделам литературоведения и языкознания, в котором постоянно публикуются статьи белорусских и российских ученых.

Международное сотрудничество развивается по разным направлениям деятельности кафедры. По секции французского языка налажено постоянное сотрудничество с посольством Республики Франция, а также с Белорусской ассоциацией преподавателей французского языка (БАПФЯ) в Минске. В рамках сотрудничества с БАПФЯ преподаватели и студенты ежегодно повышают уровень лингвистической подготовки во Франции: 2010 год – 3 преподавателя, 8 студентов; 2011 год – 1 студент; 2012 год – 1 преподаватель, 14 студентов. В апреле 2011 года доцент кафедры Д.А. Кондаков участвовал в международной конференции «Франкофония в XVIII – XIX вв: литературные, исторические и культурные перспективы»

(Париж, Сорбонна). С сентября 2012 года он же проходит научную стажировку по исследовательскому гранту в университете Сорбонны, рассчитанную на 9 месяцев. В рамках международного дня Франкофонии ежегодно в апреле проводятся недели французского языка. Руководит всей этой работой доцент И.Г. Лебедева.

Преподаватели и студенты факультета регулярно проходят стажировку в университетах Германии по вопросам германистики (за три последних года – 8 преподавателей). Преподаватели факультета участвовали в работе 1–6 Республиканских съездов германистов и учителей немецкого языка (2004–2012, 10 преподавателей). Для студентов-германистов ежегодно проводятся дни немецкого языка и немецкой культуры (апрель 2010, 2011, 2012). Преподаватели кафедры и студенты ИФФ постоянно участвуют в выездных культурно-образовательных мероприятиях, проводимых Германской службой академических обменов (ДААД) и Институтом имени Гёте в Минске. В рамках данного направления работы преподаватели кафедры МЛК и студенты ИФФ приняли участие: в семинарах Studentage Deutsch: «Преподавание немецкого языка в высшей школе: концепции, методика и дидактика» (Минск, 2008–2009); в работе I–VII Республиканских съездов германистов и учителей немецкого языка (Минск, 2004–2012); в работе комиссии по отбору стипендиатов образовательных программ ДААД (Минск, 07.12.2009, 14.02.2010, 16.12.2011); в семинарах «Общество – культура – экономика» (Гродно, сентябрь 2009 года; Гомель, октябрь 2010 года; Могилев, октябрь 2011 года; Барановичи, октябрь 2012 года); в межвузовской викторине о Германии (октябрь 2011 года, октябрь 2012 года); посетили выставку «Немецкий экспрессионизм» (Минск, октябрь 2012 года). Особо следует отметить получение преподавателями кафедры и студентами ИФФ зарубежных образовательных стипендий (ДААД, Институт им. Гёте) – с 2008 года 24 преподавателя и студента получили различные виды образовательных стипендий (от двухнедельных до годовых). С сентября 2012 года запущен и успешно осуществляется проект «Полоцк пишет для Фридрихсхафена», в рамках которого студенты-германисты пишут статьи о родном городе и университете для немецкой газеты «Зюдкуррьер». Планируется дальнейшее расширение сотрудничества с ФРГ, включающее в себя в том числе и заключение договора с немецким университетом соответствующего профиля для постоянных научных контактов и обмена студенческими группами на взаимовыгодной основе. Руководит этой большой и ответственной работой доцент Т.М. Гордеенок. Нельзя не упомянуть и то, что студенты-германисты в процессе обучения имеют возможность постоянно общаться с носителями немецкого языка: с сентября 2008 года на кафедре работают лекторы ДААД, ст. преподаватели Штефани Ланге и Ларс Ендрацик.

Научная работа студентов активизируется со второго курса в связи с написанием курсовых работ по языку и литературе, и особенно – в период подготовки дипломных работ. Лучшие работы представляются на ежегодных студенческих научных конференциях и рекомендуются для участия в ежегодных Республиканских конкурсах студенческих научных работ. В 2012 году из 10 студенческих работ, посланных на конкурс, 9 работ получили дипломы первой, второй и третьей степени. В этом году у нас должны защитить диссертации 6 магистрантов, 7 студентов и выпускников хотят поступать в магистратуру. На обучение в аспирантуре поступило 7 заявок.

На кафедре имеется 7 компьютеров, 4 принтера, 4 сканера, 1 телевизор с видеопроигрывателем, 12 магнитофонов. На факультете размещен филиал университетской библиотеки, зал для самостоятельного изучения иностранных языков. Интернет-связью обеспечены индивидуальные компьютеры читального зала филиала библиотеки. Для студентов и преподавателей всех отделений факультета открыт доступ в Кабинет мировой литературы, открытый в 2006 году по инициативе проф. А.А. Гугнина на основе его личной библиотеки, подаренной университету, где студенты и преподаватели могут читать и брать на абонемент книги и журналы (40 000 книг на 10 языках). Фонд данного кабинета постоянно пополняется. Кроме того, открыт кабинет немецкого языка, где студенты имеют возможность пользоваться оригинальной художественной, учебной и научной литературой, знакомиться с новейшей периодикой из ФРГ.

На кафедре действуют три медиотеки, в которых собраны аудио- и видеоматериалы (более 10 000 по каждому из трех преподаваемых языков), позволяющие студентам совершенствовать владение иностранными языками. На факультете работают компьютерные классы, оснащенные программами (68 программ), разработанными преподавателями кафедры и позволяющими совершенствовать грамматические, лексические и фонетические навыки владения иностранным языком. В 2012 году издано ЭСО по страноведению Германии на немецком языке, в начале 2013 году будет сдано еще два ЭСО на немецком языке, одно ЭСО на французском языке.

Кафедра ведет также постоянную работу со школами и гимназиями. Например, в рамках конкурса школьников Беларуси и России «Общность народов – общность литератур» (2–6 ноября 2007, Полоцк) осуществлялся отбор лучших исследовательских работ, а также составление и редактирование сборника в двух частях (Общность народов – общность литератур: сб. исслед. работ, удостоенных дипломов конкурса школьников Беларуси и России. В 2 ч. / сост.: А.А. Гугнина, А.И. Судник. – Полоцк: А.И. Судник, 2008. Ч. 1 – 494 с.; Ч. 2 – 559 с.

Результатом переводческой деятельности преподавателей кафедры стало издание целого ряда книг, в том числе: Ф. Шиллер. Стихотворения. На немецком и русском языках. Составление и послесловие А.А. Гугнина. – М.: Текст, 2007. – 351 с.; Сафрански, Р. Шиллер, или открытие немецкого идеализма / Р. Сафрански; пер. с нем. А.А. Гугнина. – М.: Текст, 2007. – 557 с.; Дюрренматт, Ф. Взаимосвязи: Эссе об Израиле. Концепция / Ф. Дюрренматт; пер. с нем. А.А. Гугнина. – М.: Текст, Книжники, 2010. – 253 с.; Х. Мюллер. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2012. – 528 с. (7 переводов прозы и пьес и комм. А.А. Гугнина), а также другие издания.

Кафедра расширяет сотрудничество с различными организациями, в том числе, с Национальным музеем-заповедником г. Полоцка, оказывая услуги по переводу материалов на иностранные языки (английский, немецкий, французский). В рамках этой деятельности преподаватели кафедры и студенты специальности «романо-германская филология» приняли участие в энциклопедическом проекте Парка высоких технологий по составлению банка данных и его перевода на английский язык. За высокое качество проделанной работы кафедра получила благодарственное письмо от администрации Парка высоких технологий (ПВТ) за подписью директора ПВТ В.В. Цепкало от 05.09.2012 года.

Помимо преподавательской и научной работы члены кафедры активно участвуют в производственной и научно-производственной работе в масштабах университета и Республики. Профессор А.А. Гугнин является членом экспертного совета ВАК РБ по литературоведению, членом межведомственного совета по литературоведению, членом учебно-методического объединения (УМО) по романо-германской филологии, председателем редакционного совета научного журнала университета (Серия А. Гуманитарные науки), членом редколлегии или редсоветов нескольких научных журналов. Доцент Н.Б. Лысова (декан историко-филологического факультета) является членом УМО по лингвистическому образованию.

Итак, в целом эти кратко перечисленные основные итоги работы кафедры внушают оптимизм и надежду. Но работы впереди еще очень и очень много – хочется создать кафедру, которая не только бы соответствовала всем требованиям Министерства образования РБ и других руководящих инстанций, но стала бы еще более сплоченным педагогическим, творческим и научным коллективом, способным не только принимать участие в различных научных разработках, но и признаваемым в широком международном научном сообществе в качестве инициатора и организатора новых и перспективных научных и учебно-методических проектов.

ОНИ БЫЛИ И ОСТАЮТСЯ С НАМИ

ПАМЯТИ ПРОФЕССОРА ЕЛЕНА ЗАХАРОВНЫ ЦЫБЕНКО (1923 – 2011)



В светлый день Рождества Пресвятой Богородицы отечественные слависты простились с заслуженным профессором Московского университета славистом-полонистом Еленой Захаровной Цыбенко.

Несмотря на преклонный возраст Елена Захаровна активно трудилась до последнего дня, увы, в субботу 17 сентября не состоялась очередная встреча со студентами, предыдущая оказалась последней. Елена Захаровна ушла в день св. Иоасафа Белгородского, в день 100-летия канонизации замечательного Подвижника Земли Русской.

В совпадениях (всегда неслучайных) означается суть – Творец словно раскрывает нам истину события или же, как в нашем случае, подлинное имя человека – Подвижник Земли Русской. Таковой и была профессор Е.З. Цыбенко, была всю свою непростую, долгую, в общем плодотворную и, конечно, счастливую жизнь. В чём счастье нашей жизни? – в трудах наших на благо ближнего, на благо Отечества. Великий христианский смысл заповеди Господней «Возлюби ближнего своего как самого себя» поистине глубоко вкоренен в генах русского человека, и никуда нам от этого не уйти. В суровое время наше, когда тщетно стремятся истребить в

нас «вещий дух и добрый смысл» славянства, когда насильственно насаждается эгоизм и психология недочеловеков, потеря таких людей есть, безусловно, наша национальная потеря, всеобщее горе. Елена Захаровна была, несомненно, человеком светлым, цельным, волевым и целеустремленным. Многие ученики ее при прощании с наставником вспоминали именно о железной дисциплине профессора, удивительной работоспособности, высокой требовательности к себе и к другим, при этом доброжелательности и всегдашнем стремлении помочь, объяснить, научить – все это драгоценные качества настоящего учителя. Врожденный такт и культура, впитанные с молоком матери, всегда буквально осязались в этом человеке. Уважение к мнению ученика, терпение в работе и терпимость к другой точке зрения, желание понять оппонента и вникнуть в сердцевину вопроса, подсказать ошибающемуся, обязательность, чисто русская гостеприимность, с близкими иногда женская разговорчивость... всё это черты характера профессора Е.З. Цыбенко. И ещё одно замечательное качество, оно принадлежит только настоящему ученому – если что-то вдруг не знала (не можно ведь объять необъятное), не стеснялась и у студента спросить.

Елена Захаровна трудилась на филологическом факультете с конца 40-х годов, более 60-ти лет. Вместе с профессором С.М. Бернштейном она с ещё целым рядом в будущем коллег в эти годы возродила отечественную славистику, практически разгромленную в межвоенный период. Было трудно, специалистов не было, приходилось начинать буквально с нуля, но удалось. Тогда в те далёкие, сложные, но славные годы удалось многое – страна возрождалась, отряхивая тяжкий груз военного лихолетья, впереди перспектива, цель, надежда на будущее. Тогда И.В. Сталин придавал важнейшее значение народному образованию, достаточно вспомнить о строительстве высотного здания Московского университета на Воробьёвых кручах; и сегодня на фасаде легко читаются магические (да, да, именно так, ибо сложно поверить, что обескровленная войною Россия сумела, построила, воздвигла «дворец науки», как до последнего двадцатилетия гордо именовали обитель Ломоносова) – 1949–1953; после войны именно в сталинские годы был заложен могучий фундамент отечественной науки во всех её отраслях.

Е.З. Цыбенко тогда начала самостоятельно изучать польский, и быстро его освоив, буквально принялась поглощать литературу на языке: тут и сложные художественные произведения, и публицистика, и научные издания. Русские переводы польских романов (до 1917), особенно знаменитого Вукола Мих. Лаврова (1852–1912), конечно, были прочитаны в первую очередь, но предстояло поднять солидный пласт по-польски... и удалось. Труд в первые годы преподавания был практически каторжный, с утра до ночи над книгой – ведь не только прочитать нужно, но обдумать, осмыслить, «переварить» и уже «взвешенный» материал преподавать студентам. Конечно, трудоспособности Елены Захаровны можно позавидовать. И уже в преклонные годы нескончаемый интерес к науке, к славистике, к любимой польской литературе. На факультете профессора так и называли «пани Цыбенкова», или «пани Хелена». Она читала самые разные курсы по своей специальности, в первую очередь, конечно, историю польской литературы, великой, своеобразной, интереснейшей. Перед вчерашними школьниками, ничего не слышавшими о куль-

туре братьев-ляхов вставляли польские хроники и летописи, имена Винсента Кадлубека и Янека из Чернкова, Яна Длугоша, автора знаменитой «Летописи Польши», Яна Остророга, Ал. Фредро, крупные фигуры европейского масштаба: Ян Кохановский, Юлиуш Словацкий, Мицкевич, Прус, Реймонт, Сенкевич... Курс огромный, объём колоссальный, но есть такое простое слово – «надо». И преодолевая препоны и рогатки, упорно шла вперёд, до конца дней своих – только вперёд... Поразительно! Такие люди очень поднимают дух, бодрят, своим примером вселяют уверенность в других, никакого нытья. Трудно – но только вперёд, без беспечного оптимизма, а потому что «надо», подчиняясь уму и сердцу. А это «надо» просто призвание, так и никак иначе служить Богу и ближнему, славянству, своему делу, идти своё поприще. Удивителен характер русский – главные черты в нём жертвенность и подвижничество, благородная любовь к Отечеству. Обернитесь назад, посмотрите вокруг – есть ещё порох в пороховницах, не попирай идеалы свои русский народ, как бы сложно ни было, не сгибайся – есть и сегодня рядом добрые люди!

Возрастной разброс учеников профессора Е.З. Цыбенко весьма широк: от ровесников, пришедших на университетскую скамью с фронта до сегодняшних ещё юных студентов. Среди известных полонистов-москвичей такие маститые специалисты, ученые, как Б.Ф. Стахеев (1924–1993), В.А. Хорев (1932–2012), А.В. Липатов, в Кутаиси успешно трудится профессор В.И. Оцхели, в Луцке – полонист А.К. Мардиева, в Калининграде – профессор А. Мальцев, в Канаде, Израиле, Польше, Литве и Беларуси живут и работают ученики и сподвижники Елены Захаровны; по существу, все слависты-филологи послевоенных выпусков МГУ слушали курс истории польской литературы Е.З. Цыбенко. Среди близких друзей бывший декан, а ныне президент факультета журналистики профессор Я.Н. Засурский и супруга его известный богемист, д. филол. н. С.А. Шерлаимова, профессор МГУ М. Михайлова. Впрочем, почти все ученики Елены Захаровны так или иначе поддерживали с ней связь, кто-то был ближе, кто-то дальше; но отдадим должное – случись кому-то «далёкому» обратиться за советом ли, помощью: всегда получал. Такова человеческая отзывчивость, так должно быть, именно это и есть норма поведения, тот самый тип русского человека, который в наше время стремительно утрачивается, уходит. Гостеприимный дом профессора всегда был открыт для студентов, коллег, друзей. Бывало придешь, а уж там кто-то сидит да кофе пьёт на кухне, текут долгие увлекательные славянские беседы, и всегда много нового и интересного, и всё о деле: то подготовка очередного сборника, то грядущая конференция, то приезжает коллега-славист откуда-нибудь издалека на кафедру – надо как следует встретить... И ещё одну черту характера Елены Захаровны хотелось бы обязательно отметить – она, как говорится, всегда душою болела за общее дело, её отличала удивительная заботливость о своих подопечных, в этом смысле её можно назвать человеком беспокойным. Сто раз позвонит, спросит, как продвигается курсовая, дипломная, диссертация, когда сдадите статью, когда отрецензируете сборник и т.д. И уж кто попадал в её требовательные жестко-добрые руки, обязательно выходил на житейское поприще с поднятой головой. Увы, но сегодня эта драгоценная заботливость и беспокойность всё реже встречается и в научных кругах, да и вообще в жизни. Жаль!

Краткий послужной список:

Полонист, литературовед, доктор филологических наук, профессор.

Родилась 2 января 1923 г. в г. Пушкине Ленинградской области.

Окончила филологический факультет МГУ (1945) и аспирантуру кафедры славянской филологии МГУ. На филологическом факультете с сентября 1948 г. В 1951 г. защитила кандидатскую диссертацию «Реализм творчества Болеслава Пруса». В 1969 г. защитила докторскую диссертацию «Польский социальный роман 40–70-х годов XIX века». Доцент кафедры славянской филологии с 1952 г., профессор – с 1972 г., в 1993 г. получила звание заслуженного профессора МГУ. Тридцать лет была заместителем зав. кафедры славянской филологии по литературоведению (до 2001 г.). Более 10 лет (до 2000 г.) заведовала учебно-научной лабораторией «Русская литература в современном мире». Награждена Кавалерским крестом ордена «Возрождение Польши» (1974), Командорским крестом со звездой ордена Заслуги Республики Польша (1997). В 2001 г. получила Почетную награду Общества сотрудничества Польша – Восток – медаль «Мицкевич–Пушкин» – за заслуги в популяризации польской литературы в России, в 2003 г. награждена почетной медалью Варшавского университета. Является почетным членом литературного общества имени Г. Сенкевича (Польша). Основные направления научной деятельности: польско-русские литературные связи, творчество Э. Ожешко, Б. Пруса, Г. Сенкевича, проблемы современного литературного процесса в Польше.

Читала курс «История польской литературы», спецкурсы: «Творчество Болеслава Пруса», «Развитие польского романа в XIX веке», «Романы Генрика Сенкевича», «Адам Мицкевич и Россия», «Польско-русские литературные связи XIX–XX веков», «Польская проза 1990-х годов – начала XXI века», а также курс «Взаимосвязи литератур западных и южных славян с русской литературой» по специализации «Сравнительное литературоведение». Имеет более 300 научных публикаций, среди них монографии:

- Польский социальный роман 40–70-х годов XIX века. М., 1971;
- Из истории польско-русских литературных связей. М., 1978;
- Тургенев и польская литература. М., 1983.

В 2003 г. вышел коллективный сборник научных работ «Studia Polono-Rossica. К 80-летию Елены Захаровны Цыбенко», подготовленный филологическим факультетом МГУ и Институтом славяноведения РАН под ред. проф. В.А. Хорева, с участием польских и других зарубежных ученых (34 п.л.).

И бесконечное количество конференций и в СССР и за рубежом, большинство, конечно же, в любимой Польше, съезды славистов, тесное сотрудничество с Институтом славяноведения РАН. Отметим, что научно-просветительская деятельность профессора Цыбенко много способствовала укреплению межславянских связей, настоящих дружеских отношений с Польшей, ибо именно через познание культуры приходит настоящее взаимопонимание народов. Следует ещё добавить, что ученый свободно ориентировалась во всех славянских литературах, руководила диссертациями по проблематике и югославянских литератур, а живое обсуждение новых статей коллег на литературоведческой секции кафедры действительно держало нас всех в курсе последних событий и достижений славянской филологии. Сегодня кафедра как будто осиротела, ведь фактически все преподаватели суть её ученики, все слушали, так или иначе, курс польской литературы. Не станем идеализировать – в житейской суете, конечно, всякое бывало: и ссорились и мирились, и жарко спорили, но отдадим должное: коллектив здоровый, а сегодня кафедру славянской филологии филологического факультета Московского университета возглавляет профессор Наталья Евгеньевна Ананьева, один из крупнейших специалистов по польскому и славянскому языкознанию, и тоже ученица Елены Захаровны – так что добрые традиции суть в добрых руках. И всё же...

Уже какой день неотступно стучит в висках ахматовское: «Почти не может быть, ведь ты была всегда...».

Уходят наши учителя, уходит поколение наших родителей, перенесших на плечах своих такой непростой русский XX век... Прошедших свой жизненный путь честно и благородно, с крепкою верою в свой народ, в Россию. Наше дело помнить, наше дело продолжать перетекающую из рода в род жизнь великого народа, помнить заветы предков; тем, кто в науке – служить по-ломоносовски: крепко стоять в Истине, угождать лишь Богу Единому, твердо идти к цели, ибо Путь наш только один – Правый.

Н.В. Масленникова (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

ВІКТАР АЛЯКСАНДРАВІЧ ХОРАЎ – ЧАЛАВЕК, ВУЧОНЫ, НАСТАЎНІК (1932 – 2012)



Гэты матэрыял рхтаваўся да 80-гадовага юбілею доктара філалагічных навук, прафесара, Заслужанага дзеяча навукі, Ганаровага прафесара Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, **Віктара Аляксандравіча Хорава**, але лёс, на жаль, распарадзіўся інакш...

Віктар Аляксандравіч Хораў нарадзіўся 22 лютага 1932 г. ў горадзе Волагдзе, дзе правёў сваё дзяцінства і скончыў сярэдняю школу. У 1949 г. ён прыехаў у Маскву і паступіў у Маскоўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя М.В. Ламаносава, які скончыў у 1954 г. і быў накіраваны ў аспірантуру Інстытута славяназнаўства і балканістыкі АН СССР. Пасля заканчэння аспі-

рантуры ў 1957 г. і паспяхова абароны кандыдацкай дысертацыі («*Польская пралетарская паэзія 20-е – 30-е гады*») В.А. Хораў быў запрошаны на сталую працу ў Інстытут славяназнаўства і балканістыкі АН СССР. У 1978 г. ён таксама паспяхова абараніў доктарскую дысертацыю на тэму: «*Станаўленне сацыялістычнай літаратуры ў Польшчы*» і атрымаў навуковую ступень доктара філалагічных навук, а ў 1993 г. – вучонае званне прафесара, у 2009 г. – званне Заслужанага дзеяча навукі Расійскай Федэрацыі і ў 2012 г. – званне і дыплом Ганаровага прафесара Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы.

Працоўная дзейнасць В.А. Хорава звязана з Інстытутам славяназнаўства РАН, у якім ён працаваў да апошняга дня свайго жыцця. Паслужны спіс В.А. Хорава: 1957–1988 гг. малодшы, затым старэйшы і вядучы навуковы супрацоўнік Інстытута славяназнаўства і балканістыкі АН СССР; 1988–2005 гг. намеснік дырэктара таго ж інстытута; 2005–2012 загадчык аддзела славянскіх літаратур і галоўны навуковы супрацоўнік РАН. В.А. Хораў вёў вялікую навуковую і навукова-арганізацыйную працу, паспяхова спалучаў яе з выкладчыцкай дзейнасцю ў расійскіх, польскіх і беларускіх ўніверсітэтах, займаўся падрыхтоўкай навуковых кадраў, перакладамі мастацкай і навуковай літаратуры, рэдакцыйнай і выдавецкай працай.

Навуковыя і грамадскія абавязкі В.А. Хорава цяжка нават пералічыць. З 1989 г. ён узначальваў Спецыялізаваны вучоны савет па абароне доктарскіх і кандыдацкіх дысертацый пры Інстытуце славяназнаўства РАН, быў членам Вучонага савета МДУ імя М.В. Ламаносава, Старшынёй Міцкевічаўскай камісіі Савета па гісторыі сусветнай культуры РАН, членам расійскага Нацыянальнага камітэта славістаў, расій-

ска-польскай гістарычнай камісіі, намеснікам старшыні «Асацыяцыі культурнага і дзелавога супрацоўніцтва з Польшчай» і інш.

В.А. Хораў быў выдатным вучоным з сусветным імем. Яго працы атрымалі шырокую вядомасць і выдаваліся ў многіх краінах. Спіс навуковых публікацый В.А. Хорава налічвае больш за 400 назваў на рускай, польскай, украінскай, нямецкай, балгарскай, беларускай і іншых мовах. Працы В.А. Хорава дзівяць сваёй арыгінальнасцю, глыбінёй і навуковай навізнай. Варта спецыяльна падкрэсліць значнасць літаратуразнаўчых адкрыццяў В.А.Хорава ў польскай і рускай навуцы. Перш за ўсё – гэта ўзначалены ім міжнародны праект «Расія – Польшча. Узаснае бачанне ў літаратуры і культуры», які прадстаўляе ўпершыню распрацаваны В.А. Хоравым новы кірунак у літаратуразнаўстве – *імагалогію*. Да гэтага адкрыцця вучоны ішоў доўгі час і прысвяціў яго распрацоўцы дзесяць апошніх гадоў свайго жыцця. Пра гэта сведчаць яго фундаментальныя даследаванні «Польшча і палякі вачыма рускіх літаратараў. Імагалагічныя нарысы» (2005), «Польская літаратура XX стагоддзя 1890–1990» (2009), «Успрымання Расіі і рускай літаратуры польскімі пісьменнікамі (нарысы)» (2012). Гэтыя кнігі сталі важнай падзеяй у літаратуразнаўстве Расіі, Польшчы і іншых краін. І гэта не выпадкова: у іх не толькі сабраны і сістэматызаваны велізарны матэрыял ад XII стагоддзя да сучаснасці аб жыцці, культуры, гісторыі рускага і польскага народаў, але ўпершыню прадстаўлены новыя імёны іх дзеячаў, па-новаму інтэрпрэтаваныя гістарычныя падзеі, архіўныя крыніцы, мастацкія творы і гістарычныя дакументы, якія не выкарыстоўваліся раней.

Па праблемах імагалогіі В.А. Хоравым было арганізавана і праведзена дзевяць міжнародных навуковых канферэнцый і былі выдадзены пад яго рэдакцыяй і з яго прадмовамі зборнікі матэрыялаў гэтых канферэнцый.

Заслугоўваюць увагі даследаванні В.А. Хорава як абагульняючага характару («Аб літаратуры народнай Польшчы», 1961; «Станаўленне сацыялістычнай літаратуры ў Польшчы» 1979), так і працы, прысвечаныя творчасці пісьменнікаў XIX і XX стагоддзяў (В. Бранеўскі, С. Дыгат, К. Філіповіч, Л. Кручкоўскі, Б. Чешко, Ю. Кавалец, В. Мысліўскі, Я. Івашкевіч і многіх іншых), літаратурнай кампаратывістыкі («Балады А. Міцкевіча ў перакладах А.С. Пушкіна», «А. Міцкевіч і Ф. Прешерн», «Дастаеўскі ў свядомасці польскіх пісьменнікаў» і інш.)

Асаблівай увагі заслугоўваюць выдадзеныя пад кіраўніцтвам прафесара В.А. Хорава і з яго аўтарскім удзелам працы акадэмічнага характару, якія не маюць аналагаў у сусветнай гісторыі літаратуразнаўства: у трох тамах «Гісторыя літаратуры славянскіх народаў» і ў двух тамах «Гісторыя літаратуры Усходняй Еўропы пасля другой сусветнай вайны» (Т. 1, 1995; Т. 2, 2001).

Больш за паўстагоддзя В.А. Хораў узначальваў паланістычную навуковую школу ў СССР, а пазней – у Расійскай Федэрацыі. Яго вучні – шэсць дактароў навук і шматлікая група кандыдатаў, якія працуюць ва ўніверсітэтах і Акадэміі Навук Расіі, Польшчы, Беларусі, Літвы, Грузіі і інш.

В.А. Хораў ўнёс неацэнны ўклад у развіццё міжнароднага супрацоўніцтва СССР, а пазней Расійскай Федэрацыі з замежнымі краінамі, у якім асаблівае месца займала супрацоўніцтва з Польшчай. Ён узначальваў і паспяхова рэалізоўваў важныя для навукі абедзвюх краін міжнародныя праекты, выдаваў сумесныя калектыўныя працы, займаўся перакладамі мастацкай і навуковай літаратуры, быў навуковым кіраўніком аспірантаў і кансультаваў дактарантаў, рэцэнзаваў і апаніраваў навуковыя працы сваіх калег і вучняў.

Навуковую і навукова-грамадскую дзейнасць В.А. Хораў паспяхова сумяшчаў з выкладчыцкай працай, актыўна супрацоўнічаў з многімі ўніверсітэтамі – Маскоўскім дзяржаўным імя М.В. Ламаносава, Гродзенскім імя Янкі Купалы, Варшаўскім, Кракаўскім педагагічным імя Камісіі Эдукацыі Народовэй, Шлёнскім і інш.

В.А. Хораў быў членам рэдакцыйных саветаў шэрагу навуковых часопісаў: «Славяназнаўства», «Славянскі альманах» (Расія), «Acta Polono-Rhutenica», «Postscriptum», «Przegląd Humanistyczny» (Польшча), «Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы» (Беларусь).

Варта адзначыць ролю прафесара В.А. Хорава ў станаўленні і развіцці паланістыкі Беларусі, асабліва яго супрацоўніцтва з Гродзенскім дзяржаўным ўніверсітэтам імя Янкі Купалы. Доўгія гады абарона кандыдацкіх дысертацый па польскай літаратуры была звязана з удзелам прафесара В.А. Хорава: яго запрашалі на паседжанні саветаў і ў якасці адаптаванага члена савета як спецыяліста-паланіста і як апанента дысертацый, і як навуковага кіраўніка аспірантаў. Ён быў удзельнікам шматлікіх навуковых канферэнцый, арганізаваных Беларускай Акадэміяй Навук.

У навуковай дзейнасці В.А. Хорава адмысловае месца заняў Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт, у якім склаўся першы ў Беларусі паланістычны цэнтр і куды пасля заканчэння аспірантуры была накіравана на працу адна з першых яго вучаніц С.П. Мусіенка. Пад кіраўніцтвам В.А. Хорава ў 1972 г. у спецыялізаваным дысертацыйным савеце Інстытута славяназнаўства і балканістыкі АН СССР яна абараніла першую ў гісторыі беларускай паланістыкі кандыдацкую дысертацыю «Жанрава-стыльовыя пошукі ў сучаснай польскай прозе (канец 50-х – сярэдзіна 60-х гг.)». Прафесар В.А. Хораў быў навуковым рэдактарам першай у Савецкім Саюзе манаграфіі С.П. Мусіенка «Творчасць Зоф'і Налкоўскай» і стаў наву-

ковым кансультантам яе доктарскай дысертацыі «Рэалістычны раман у польскай літаратуры 20-х – 30-х гг.», якая была паспяхова абаронена ў 1993 г. у тым жа Вучоным савете Інстытута славяназнаўства. С.П. Мусіенка стала першым на Беларусі доктарам філалагічных навук – паланістам.

У 1989 г. у Гродзенскім дзяржаўным універсітэце была створана першая ў гісторыі беларускай навукі і дыдактыкі кафедра польскай філалогіі і В.А. Хораў дапамагаў у яе арганізацыі сваёй вучаніцы С.П. Мусіенка, якая была яе загадчыцай на працягу 21 года і ўзяла яе на ўзровень міжнароднай значнасці. Пры Гродзенскім універсітэце ў тым жа 1989 г. быў адкрыты музей Зоф’і Налкоўскай. Яго стварала на ўласныя сродкі С.П. Мусіенка. А побач быў настаўнік, вучоны В.А. Хораў, які дапамагаў ва ўсім і ў арганізацыі работы музея, і ў правядзенні ў Гродзенскім універсітэце першай міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай З. Налкоўскай, і ў рэдагаванні калектыўнага зборніка яе ўдзельнікаў.

З моманту стварэння часопіса «Веснік Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы» В.А. Хораў быў нязменным сябрам яго рэдакцыйнага савета.

У 2011 г. кафедра польскай філалогіі адзначала свой дваццацігадовы юбілей, на якім В.А. Хораў быў не толькі ганаровым госцем. Ён быў душой нашага калектыву, добрым настаўнікам і сябрам. У выступленнях прарэктара і загадчыцы кафедры падкрэслівалася значнасць заслуг Віктара Аляксандравіча, а ён, як заўсёды, бачыў далей і не толькі падтрымаў ініцыятыву С.П. Мусіенка па стварэнні *Навукова-дыдактычнага каардынацыйнага цэнтра «Міжнародны інстытут Адама Міцкевіча»*, але дапамог у яго арганізацыі, удзельнічаў у стварэнні яго «Статута», выпрацоўцы асноўных напрамкаў яго дзейнасці.

За заслугі і вялікі ўклад у сусветную навуку, за ўмацаванне міжнароднага супрацоўніцтва, і перш за ўсё за шматгадовае плённае навуковае і дыдактычнае супрацоўніцтва з Гродзенскім дзяржаўным універсітэтам імя Янкі Купалы Савет універсітэта ад 26 сакавіка 2012 г. пастанавіў у гонар 80-гадовага юбілею В.А. Хорава прысвоіць яму званне «Ганаровы прафесар Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы» і ўзнагародзіць яго медалём «За заслугі. Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы». Урачыстае пасяджэнне Савета універсітэта было прызначана на 24 мая 2012 г. Падрыхтоўку да яго з кранальным клопатам вяла вучоны сакратар А.І. Мясешка. Да гэтай даты была прымеркавана міжнародная навуковая канферэнцыя, прысвечаная юбілею В.А. Хорава, і падрыхтавана выстава яго навуковых прац і перакладаў мастацкіх твораў польскіх аўтараў на рускую мову.

Гэты дзень пачынаўся з шматлікіх інтэрв’ю, якія праводзілі з Віктарам Аляксандравічам абласное і гарадское тэлебачанне, беларускае і польскае радыё, прэса, на аснове якіх былі створаны тэлевізійныя фільмы. Яны сталі жывым сведчаннем гісторыі супрацоўніцтва прафесара В.А. Хорава – вучонага сусветнай значнасці, прадстаўніка рускай, замежных Акадэміяў Навук і шэрагам універсітэтаў, з Гродзенскім універсітэтам.

Пасяджэнне вяла прафесар, д. ф. н. старшыня Навукова-дыдактычнага каардынацыйнага цэнтра «Міжнародны інстытут Адама Міцкевіча» С.П. Мусіенка. Міжнародную канферэнцыю адкрыла Першы прарэктар універсітэта Святлана Уладзіміраўна Агіевец, якая адзначыла важнасць навуковых адкрыццяў прафесара В.А. Хорава і з дзівоснай сардэчнасцю падзякавала юбіляра за яго супрацоўніцтва і ўклад у беларускую навуку і асабліва за супрацоўніцтва з Гродзенскім дзяржаўным універсітэтам імя Янкі Купалы, за падрыхтоўку вядучага вучонага С.П. Мусіенка. Ад імя абласнога кіраўніцтва з вітальнай прамовай выступіў Павел Канстанцінавіч Скрабко – начальнік упраўлення ідэалагічнай працай Гродзенскага абласнога выканаўчага камітэта. Ён казаў пра ўнёсак В.А. Хорева ў сучасную навуку і падкрэсліў значнасць яго супрацоўніцтва з навукоўцамі Гродзеншчыны. Складальнік новага выдання кнігі «Прафесары Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы» прафесар, кандыдат гістарычных навук С.А. Габрусевіч прадставіў навуковую біяграфію В.А. Хорава. Дэкан філалагічнага факультэта ўніверсітэта дацэнт, кандыдат філалагічных навук І.С. Лісоўская, разам з сусветнай значнасцю прац прафесара В.А. Хорава, адзначыла плённасць і выніковасць яго супрацоўніцтва з Гродзенскім універсітэтам, кафедрай польскай філалогіі, якой паспяхова кіравала яго вучаніца прафесар С.П. Мусіенка. Дырэктар навуковай бібліятэкі ГрДзУ магістр М.В. Грынько адкрыў выставу навуковых прац В.А. Хорава. Варта адзначыць, што працы юбіляра, выдадзеныя ў XXI стагоддзі, у Беларусі прадстаўляліся ўпершыню і былі падораны аўтарам бібліятэцы ГрДзУ. Загадчыца аддзела выданняў на замежных мовах Гродзенскай абласной бібліятэкі імя Яўхіма Карскага Л.С. Латыга прадставіла зборнік мастацкіх твораў польскіх аўтараў у перакладах В.А. Хорава і з яго ўступнымі артыкуламі.

Праца канферэнцыі пачалася з інаўгурацыйнага дакладу Заслужанага дзеяча навукі, прафесара, д. ф. н. В.А. Хорава «Імагалагічны аспект культурнай памяці». Прадстаўляючы новы этап сваіх даследаванняў у галіне імагалогіі, дакладчык сказаў знамянальныя словы: «Праца гэтая працягваецца». У навуковым лёсе прафесара гэтаму дакладу накіравана было стаць яго лебядзінай песняй...

Прафесар С.П. Мусіенка расказала пра апошнія навуковыя працы юбіляра, паказала іх наватарства, арыгінальнасць і значэнне для сусветнай навукі. Далей даклады чыталіся паводле гісторыка-часовага прынцыпа – «уздоўж» развіцця літаратуры і літаратуразнаўчай думкі, якая ахоплівае перыяды ад пачатку XIX да пачатку XXI стагоддзяў. Сярод дакладчыкаў канферэнцыі былі вядомыя навукоўцы Польшчы і

Беларусі: прафесары Я. Лаўскі (Беласток), І.В. Жук (Гродна), А. Кежунь (Беласток); дацэнты А.І. Білюценка, А.А. Брусевіч, С.В. Ганчар, В.С. Істомін, якія прадстаўлялі Гродзенскі ўніверсітэт, А. Яніцкая (Беласток), М.М. Хмяльніцкі (Мінск) і маладое пакаленне даследчыкаў – старшы выкладчык А.П. Нялепка, аспіранты Ю.С. Фірага, В.М. Свяцельская, і магістрант А.В. Гук.

Навукова і канцэптуальна канферэнцыя была надзіва плённай і мела, бяспрэчна, наватарскі характар. Усіх яе ўдзельнікаў аб'ядноўвала пачуццё духоўнага святла. Выступы дакладчыкаў суправаджаліся цікавымі дыскусіямі, у якіх актыўна ўдзельнічаў прафесар В.А. Хораў.

У 16 гадзін гэтага ж дня, пачалося ўрачыстае пасяджэнне Вучонага савета, прысвечанае прысваенню В.А. Хораву звання «Ганаровы прафесар Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы».

Цырымонію адкрыў рэктар універсітэта прафесар д. ф.-м. н. Я.А. Роўба спецыяльна перапыніўшы адпачынак, каб узначаліць пасяджэнне. У сваёй прывітальнай прамове ён адзначыў заслугі В.А. Хоравы ў сусветнай навуцы і падзякаваў юбіляра за шматгадовае плённае супрацоўніцтва з Гродзенскім ўніверсітэтам.

«Паважаны Віктар Аляксандравіч! – Скажаў рэктар. – Ад імя ўсіх тых, хто сабраўся ў гэтай зале, маю гонар сардэчна вітаць вас у сценах Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы!

У гэтай аўдыторыі Вас добра ведаюць як аўтарытэтнага вучонага з сусветным імем... Ваша навуковая, педагагічная дзейнасць сапраўды шматгранная. Вы ўзначальваеце міжнародныя праекты, нацыянальныя камітэты, камісіі, асацыяцыі, навуковыя саветы. Ваша дзейнасць атрымала грамадскае прызнанне не толькі ў Расійскай Федэрацыі, але і далёка за яе межамі, заслужана адзначана дзяржаўнымі ўзнагародамі... На Саваце нашага ўніверсітэта прынята рашэнне аб прысваенні Вам звання «Ганаровы прафесар ГрДУ імя Янкі Купалы».

З біяграфіяй прафесара В.А. Хоравы Савет пазнаёміла першая прадстаўніца яго навуковай школы прафесар С.П. Мусіенка, якая падкрэсліла міжнародную значнасць адкрыццяў В.А. Хоравы, сказала, што ён з'яўляецца аўтарам больш за 400 прац на рускай, польскай, чэшскай, нямецкай і іншых мовах, якія адрозніваюцца арыгінальнасцю, маштабнасцю, навізнай. Навуковая школа В.А. Хоравы мае міжнародную значнасць. Яго вучні – шэсць дактароў і вялікая група кандыдатаў навук – працуюць ва ўніверсітэтах і акадэміях навук шэрагу краін.

Прафесар В.А. Хораў падрыхтаваў першага і да гэтага часу адзінага ў Беларусі доктара навук – паланіста С.П. Мусіенка, якая 21 год паспяхова кіравала кафедрай польскай філалогіі – першай і адзінай у сістэме адукацыі і асветы РБ. В.А. Хораў быў сталым удзельнікам усіх навуковых канферэнцый, арганізаваных кафедрай, уваходзіў у склад рэдакцыйных саветаў і калегій, навуковых выданняў, якія выпускаюцца кафедрай. Аказваў вялікую дапамогу ў стварэнні Навукова-дыдактычнага каардынацыйнага цэнтра «Міжнародны інстытут Адама Міцкевіча».

За заслугі, вялікі ўклад у польскую і рускую навуку, кіраўніцтва міжнароднымі праектамі і распрацоўку новага літаратуразнаўчага кірунку – *імагалогіі* В.А. Хораў быў удастоены 17 узнагарод Расійскай Федэрацыі і 14 узнагарод Рэспублікі Польшчы.

Прамова В.А. Хоравы ўзнаўляецца цалкам, паколькі яна стала яго апошнім публічным выступленнем.

«Глыбокапаважаны Спдар Рэктар! Глыбокапаважаныя Члены Вучонага Савета! Дарагія сябры і калегі!

Дзякую за аказаны мне высокі гонар. Ваша рашэнне – адна з важнейшых у маім жыцці падзей. Для мяне гэта не толькі прызнанне маіх асабістых заслуг. Гэта прызнанне адзінства і дасягненняў рускай і беларускай паланістыкі. Значную ролю ў ёй адыгрывае кафедра польскай філалогіі Гродзенскага ўніверсітэта, у стварэнні якой мне давялося ўскосна ўдзельнічаць. Зразумела, галоўным матарам у арганізацыі кафедры і яе плённай працы была С.П. Мусіенка. Яна ж з'яўляецца ініцыятарам і арганізатарам шматлікіх міжнародных канферэнцый і публікацый, якія адбыліся ў Гродне, абавязковым удзельнікам канферэнцый і калектывных прац, якія выдаюцца ў Інстытуце славяназнаўства РАН у Маскве, які я тут прадстаўляю.

З кафедрай польскай філалогіі Гродзенскага ўніверсітэта імя Янкі Купалы нас звязваюць самыя цесныя навуковыя і сяброўскія кантакты. Мы не раз у розных саставах ўдзельнічалі ў канферэнцыях у Гродна. Я добра памятаю першую навуковую канферэнцыю 16–18 мая 1989 г., праведзеную С.П. Мусіенка і прысвечаную выдатнай польскай пісьменніцы Зоф'і Налкоўскай, чья творчасць найцяснейшым чынам звязана з Гродна. Тады ж у Гродзенскім ўніверсітэце быў адкрыты музей пісьменніцы, а на доме, у якім яна жыла, мы адкрывалі мемарыяльную дошку. А праз 15 гадоў, у маі 2004 г., на чарговай канферэнцыі, прысвечанай З. Налкоўскай («Творчасць З. Налкоўскай і славянскія культуры»), былі падведзены значныя вынікі працы кафедры, якая падрыхтавала шмат кваліфікаваных спецыялістаў па польскай мове, польскай літаратуры і культуры.

Дыдактычная дзейнасць кафедры паспяхова спалучаецца з навуковай. Я назаву толькі некаторыя з нашых навуковых сустрэч. Гэта, напрыклад, дзве міжнародныя канферэнцыі і два тамы публікацый па праекце «Шлях да ўзаемнасці». Гэта кнігі прысвечаныя творчасці Элізы Ажэшка – «Творчасць Элізы

Ажэшка і беларуская літаратура» (2002) і «Творчасць Элізы Ажэшка ў эстэтычнай прасторы сучаснасці» (2010) і іншыя даследаванні.

Не магу не ўспомніць і аб грандыёзнай міжнароднай навуковай канферэнцыі «Адам Міцкевіч і сусветная культура» (12–17 мая 1997 г.), плёнам якой з’явіліся цэлых пяць тамоў публікацый. Цэнтральная канферэнцыя, прысвечаная творчасці Міцкевіча ў гонар 200-годдзя з дня нараджэння паэта, невыпадкова прайшла менавіта ў Гродне. Вядома, наколькі значную ролю ў станаўленні паэзіі Адама Міцкевіча адыграла этнічна разнастайная народная культура, перш за ўсё беларуская, характэрная для радзімы паэта – Навагрудскага рэгіёну. Таму асабліваю значнасць набывае створаны пад кіраўніцтвам прафесара С.П. Мусіенка навукова-дыдактычны каардынацыйны цэнтр «Міжнародны інстытут Адама Міцкевіча».

Да нацыянальных, бытавых, псіхалагічных праблемаў польска-беларускага памежжа звярталіся ў сваіх мастацкіх творах і эсэістычны многія польскія пісьменнікі. У XX стагоддзі беларускія матывы, падобна Э. Ажэшка ў XIX стагоддзі, найбольш ярка выявіліся ў творчасці лепшага, на мой погляд, сучаснага польскага пісьменніка Тадэвуша Канвіцкага. Я рады, што менавіта ў Гродне мне давялося апублікаваць артыкул аб захапленні Канвіцкага Беларусю, яе людзьмі, прыродай, мовай. Хочацца паўтарыць сказанае пісьменнікам аб Беларусі: «Калі я ўспомню беларускае слова, калі падзьме вецер з паўночнага ўсходу, калі ўбачу палатняную кашулю з сумнай вышыўкай, калі пачую крык болю без скаргі – заўсёды мацней заб’ецца маё сэрца, заўсёды вырвецца аднекуль лірычны смутак, заўсёды падплывае раптоўны халадок нявызначаных згрызот сумлення, пачуцця віны і сорама».

Беларусь, шэра-зялёная Беларусь з велізарным небам над ільняной галавой, занадта добрая, занадта мяккая, занадта высакародная на нашы часы».

Дазвольце яшчэ раз ад усяго сэрца падзякаваць Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы за аказаны мне высокі гонар».

У прамове прафесара В.А. Хорава падкрэсліваецца тая асаблівая значнасць створанага ў 2009 г. па загадзе рэктара ўніверсітэта Навукова-дыдактычнага каардынацыйнага цэнтра «Міжнародны інстытут Адама Міцкевіча». Напэўна, ёсць своеасаблівая сімвалічнасць у тым, што словы пра інстытут дапісаныя ў тэксе рукой В.А. Хорава.

Гэты дзень завяршыўся пасяджэннем Праўлення «Міжнароднага інстытута Адама Міцкевіча», на якім былі падведзены вынікі яго працы за 2011 год, абмеркаваны напрамкі яго далейшай дзейнасці і прынята прапанова В.А. Хорава хадайнічаць аб рэгістрацыі гэтай арганізацыі. Усё гэта дае падставу лічыць «Міжнародны інстытут Адама Міцкевіча» завяшчаннем прафесара В.А. Хорава беларускім паланістам.

Далей адбылася працэдура прысваення В.А. Хораву звання «Ганаровы прафесар ГрДУ» і ўручэння яму медаля і дыплама.

«На Савеце нашага ўніверсітэта, – сказаў рэктар, – было прынята рашэнне аб прысваенні Вам звання «Ганаровы прафесар ГрДУ імя Янкі Купалы».

Я хацеў бы выканаць ганаровую місію – уручыць Вам атэстат Ганаровага прафесара і медаль «За заслугі перад Гродзенскім дзяржаўным ўніверсітэтам імя Янкі Купалы».

Студэнткі ўніверсітэта ў нацыянальных касцюмах і вянках з рамонкаў і васількоў апранулі юбіляра ў мантыю. Рэктар ўручыў яму медаль і атэстат. Студэнт I курса факультэта мастацтваў і дызайну А.В. Загарка выканаў песню на словы У. Някляева «Янка Купала». Атмасфера цырымоніі была адначасова і ўрачыстай, і незвычайна сардэчнай. Усе прысутныя – вучні, сябры, калегі віншавалі Ганаровага прафесара, жадалі яму доўгіх гадоў жыцця, поспехаў у працы, плённага супрацоўніцтва з Беларуссю і Польшчай. Сярод нас быў па-сапраўднаму вялікі навуковец і дзіўна абаяльны, сціплы, добры і выдатны чалавек. Здавалася, Віктар Аляксандравіч не адчуваў стомы: ахвотна фатаграфавалася, даваў інтэрв’ю працоўнікам радыё і тэлебачання, наведваў музей гісторыі ўніверсітэта, пра які распавёў яго дырэктар У.М. Сытых, адказваў на пытанні, гутарыў, дарыў свае кнігі. Афіцыйная сустрэча непрыкметна мяняла свой характар і ператваралася ў сяброўскую гутарку. Усе прысутныя спадзяваліся на працяг гэтай цудоўнай інтэлектуальнай садружнасці з цяпер ужо Ганаровым прафесарам ГрДУ В.А. Хоравым, якое доўжылася з ўніверсітэтам каля пяцідзясяці гадоў.

З ўніверсітэту мы выйшлі даволі позна. На горад апускалася сонечнае змярканне, быццам дзень не хацеў сыходзіць. Увечары Віктар Аляксандравіч яшчэ піў чай і на маю прапанову застацца яшчэ на адзін дзень, каб адпачыць пасля, хоць і прыемных, але даволі напружаных падзей, ён адказаў, што павінен правесці пасяджэнне Спецыялізаванага савета, што вучоным сакратаром яго прызначыў сваю вучаніцу д.ф. н. Ірыну Адельгейм, што хоча напісаць яшчэ адну кнігу, матэрыял да якой ужо сабраны, і, галоўнае, ён хоча ў Маскве стварыць цэнтр паланістыкі. Я, у сваю чаргу, выказала трывогу за лёс гродзенскай паланістыкі і пра тое, што ў «Міжнароднага інстытута Адама Міцкевіча» да гэтага часу няма памяшкання, на што ён адказаў: «Ты павінна зарэгістраваць свой інстытут».

А пасля мы ўспомнілі аб адкрыцці музея Зоф’і Налкоўскай і кафедры польскай філалогіі, аб канферэнцыі, прысвечанай Адаму Міцкевічу, і аб сённяшніх ўрачыстасцях. І нечакана Віктар Аляксандравіч сказаў: «Я ўжо стары». Я адказала, што такія, як ён, старымі не бываюць. «Успомні, як цёпла цябе

віншавалі мае дзяўчынкі (гаворка ішла аб гарадзенскіх паланістках). І пачула ў адказ: «У цябе вельмі выхаваныя дзяўчынкі».

Горкая іронія лёсу: у ноч з 24 на 25 мая Віктара Аляксандравіча Хорава не стала. Ён памёр далёка ад дома, сям'і, месца службы. І ўсе цяжкія арганізацыйныя мерпрыемстваў ляглі на дэлікатныя плечы Першага прарэктара ГрДУ Святланы Уладзіміраўны Агіевец, якая праявіла не толькі арганізацыйныя здольнасці, але незвычайную чуласць і сардэчнасць да блізкіх людзей, жонкі, вучняў адыйшоўшага з жыцця В.А. Хорава. Дзякуючы Святлане Уладзіміраўне, Гродзенскі ўніверсітэт дастойна праводзіў у вечнасць свайго «Ганаровага прафесара».

Усім нам было вельмі цяжка перажыць гэтую трагічную нечаканасць. Смерць прафесара Віктара Аляксандравіча нагадала перапынены палёт. Ён сышоў у вечнасць пасля заканчэння прысвечанай яму міжнароднай канферэнцыі, пасяджэння Праўлення Навукова-дыдактычнага каардынацыйнага цэнтру і пасля ўрачыстага пасяджэння Савета ўніверсітэта, які прысвоіў яму званне «Ганаровы прафесар Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы». Ён сышоў, як сыходзяць класічныя прафесары мінулых эпох, апрануўшыся ў мантыю і пакінуўшы сваім вучням духоўную спадчыну: свае навуковыя працы – працы па-сапраўднаму вялікай, эпахальнай значнасці. Больш за 50 гадоў ён узначальваў, ствараў і тварыў міжнародную паланістыку, умеў аб'яднаць і запаліць святлом свайго таленту і вядомых навукоўцаў многіх краін, і творчую моладзь. В.А. Хораў падрыхтаваў некалькі пакаленняў дактароў і кандыдатаў навук з розных краін свету. Ён адкрыў новы кірунак у літаратуразнаўстве і шчодро адорваў бліскачасцю свайго таленту, клопатам, сардэчнай дабрынёй сваіх вучняў, сяброў, калегаў.

Мы будзем памятаць і любіць Вас, дарагі Віктар Аляксандравіч. Светлая і вечная Вам памяць.

*Вечна ўдзячная вучаніца – прафесар, д. ф. н. С.П. Мусіенка
(Пераклала з польскай мовы А.В. Гук)*

МОИ ПОСЛЕДНИЕ ВСТРЕЧИ С ВИКТОРОМ ХОРЕВЫМ

Меня пригласили работать в Институт славяноведения и балканистики осенью 1983 г., хотя сотрудничество началось на год или два раньше – сектору современных литератур нужен был германист, а меня в эти годы стала привлекать славистика – прежде всего серболужичане, с которыми я столкнулся, изучая немецкую историю и литературу. Я стал участвовать в некоторых мероприятиях сектора, постепенно познакомился с людьми, и, как мне кажется, довольно быстро оценил человеческие качества коллектива. Почти 25 лет я отработал в этом коллективе и ни разу об этом не пожалел. Мне и сейчас кажется, что это был редкий оазис, не совсем обычный для эпохи «последнего этапа строительства коммунизма» и неизвестно откуда взявшейся «перестройки», которую в народе довольно быстро назвали «катастрофой». Мы занимались наукой (каждый по своим способностям), участвовали в общественной и политической жизни (если у кого была к этому склонность), у нас были разногласия по тем или иным вопросам, но я не припомню ни одного случая, где бы мы расходились или ссорились в человеческом плане, не припомню ни одного присутственного дня, когда бы нам после обсуждения тех или иных коллективных трудов или отдельных статей, проектов и диссертаций не хотелось еще побыть вместе, почитать друг другу стихи (шуточные или серьезные), рассказать о своих успехах или неудачах, отметить день рождения, наступающий праздник или вышедшую книгу, а порой и просто так поговорить и побыть друг с другом – безо всякого видимого повода... Особое качество этого коллектива (я думаю, оно было не только у меня) – сердечное расположение друг к другу, способность искренне радоваться удаче другого и стремление помочь, если что-то не ладилось. Я даже физически чувствовал, что мне чего-то не хватает, если хотя бы один человек из сектора отсутствовал по той или иной причине. Но я не покривлю перед истиной, если скажу, что организующей душой всего коллектива был Виктор Александрович Хорев, его присутствие в коллективе всегда было конструктивным и возвышающим – будь то серьезное научное обсуждение или дружеские беседы после завершенных дел... Мы с Виктором Александровичем не стали закадычными друзьями (у каждого из нас уже таковые были), но и не остались просто товарищами по работе – где бы и по каким делам мы с ним ни были, нам всегда было хорошо, всегда было что рассказать и о чем поговорить. Если это всё вспоминать, получится целая книга... Я расскажу только об одной из наших последних встреч в Гродно. Еще две (самые последние) были в Москве...

4 ноября 2009 г. я выехал из Полоцка в Гродно по приглашению Светланы Филипповны Мусиенко на торжественное заседание, посвященное 20-летию кафедры польской филологии в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы, и для участия в Международной научной конференции «Адам Мицкевич і сучасная суветная культура». Мы не раз перезванивались со Светланой, я точно знал, что приедет и Витя Хорев и что у нас найдется возможность поговорить наедине... Гродно встретил неласково, дул противный ветер, сопровождаемый смесью из дождя и снега; пока я добрался до гостиницы,

порядком продрог. Пришлось выйти в город, закупить спиртного и закуски, чтобы не простудиться окончательно, к вечеру нашелся и хороший собеседник (Н.Н. Хмельницкий), так что мы разошлись спать, изгнав все простуды... Витю я увидел на следующий день, уже в актовом зале. Он выглядел несколько усталым (кажется, приехал ночью). Торжественная часть началась с благословения священников и в целом прошла великолепно: прекрасные речи, посвященные юбилею и достижениям кафедры; после нескольких официальных выступлений слово дали Виктору Александровичу. Не буду пересказывать его речь, но меня, как всегда, поразила его способность быстро включаться в ситуацию: еще минуту назад он сидел, прикрыв глаза от утомления, и словно дремал, но вот встал, и с каждой фразой голос становился всё четче и увереннее, и усталости словно и не было. Он говорил о заслугах Светланы Филипповны и о достижениях кафедры польской филологии, а я вспоминал, сколько славистов из Беларуси обсуждали свои кандидатские и докторские диссертации на заседаниях нашего сектора и сколько из них наставлял и консультировал Виктор Александрович, практически постоянно ездивший в Гродно и опекавший своих бывших учеников до самого последнего года...

Поговорить по-настоящему нам удалось после заседаний секций, дома у Светланы Филипповны, которая отдала Вите ключи, чтобы мы могли немного отдохнуть перед дружеским ужином. Мы сели в гостиной, налили по рюмке коньяка и стали, не торопясь, перебирать разные эпизоды и судьбы людей нашего Института, живых и ушедших. А ушедших (из числа даже самых близких людей) набралось немало. Пришлось достать еще и бутылку водки. Среди многого вспомнили и удивительную командировку в Италию в 1989 г. вместе с академиком Н.И. Толстым, С.М. Толстой, Л.А. Софроновой и В.В. Мочаловой. Мне пришлось до армии учиться у И.И. Толстого, он после моего возвращения из армии узнал меня, и мы с ним дружили (насколько это возможно при такой разнице в возрасте). Видимо, он что-то рассказал обо мне и сыну, потому что Н.И. Толстой, определяя состав делегации настоял, чтобы включили меня. Всю подноготную этой поездки Витя знал лучше меня, он с удовольствием посвятил меня в детали, которых я не знал, но компанию академик подобрал отличную, и мы не только все еще больше подружились в Италии, но и еще не раз и не два встречались вместе в Москве на разных квартирах и по разным поводам, чтобы просто побыть вместе...

На следующий день (помимо конференции) особенно запомнилась поездка на озеро Свитязь, которое я знал только по балладе Мицкевича, но сам ни разу не был. Погода была еще противнее, чем вчера, ветер еще сильнее. Озеро замерзло, но лед был тонкий и еще не занесенный снегом. Рыбы подплывали подо льдом прямо к пошатывающейся пристани, с которой хорошо просматривалось типичное белорусское озеро, каких в Беларуси много, но всё же озеро совершенно особенное, освященное народной легендой и Мицкевичем, поэтому и волнение было особенное, несмотря на холодную пасмурную погоду и почти пронизывающий ветер. «Не пора ли согреться?» – подошел ко мне Витя. «Хорошо бы, – ответил я, – только у меня ничего с собой нет». Витя достал из кармана пальто достаточно вместительную флягу. Подошел еще третий, сейчас мне кажется, что это был именно профессор И.В. Жук, но тогда я его еще лично не знал. Получилась отличная компания, и закуска тут же нашлась, оказывается Светлана Филипповна всё предусмотрела...

Обратно от озера мы сели в автобус вместе с Витей. О чем-то говорили, и вдруг он сказал мне: «Саша, у меня... Врачи говорят, неизлечимый. Так что приезжай в Москву почаще, а то можешь и не застать...» Я успел застать его и поговорить с ним в Москве еще два раза. О болезни мы больше не говорили...

А.А. Гугнин

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ ГРЕШНЫХ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА: НЕСКОЛЬКО (ПОСТ) ЮБИЛЕЙНЫХ ЗАМЕТОК

Впервые я лично встретился с Владимиром Ивановичем Грешных почти 12 лет назад, осенью 2001 г. в Москве, где он защищал докторскую диссертацию «Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа», а мне пришлось быть одним из его оппонентов. Мы встречались до защиты и после защиты, которая успешно прошла на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ под председательством ныне покойного профессора Леонида Григорьевича Андреева. Через год я принял приглашение Владимира Ивановича на конференцию «Романтизм: два века осмысления» (Калининград – Зеленоград, 10–13 октября 2002 г.), где мы окончательно сблизились и, смею надеяться, подружились. Владимир Иванович в моих глазах относится к числу не столь уж часто встречающихся ученых, у которых широкий культурный кругозор и исследовательский талант органично соединяется с педагогическим и организаторским. И именно работа в университете дает подобным людям возможность наиболее оптимально раскрывать свои таланты и способности. Я не могу говорить обо всех сторонах деятельности В.И. Грешных, поскольку в Калининград мне больше вырваться не удалось. Но



не могу не упомянуть великолепное и, на мой взгляд, уникальное издание – «Балтийский филологический курьер», бессменным главным редактором которого Владимир Иванович является с 2000 г. Каждый номер этого журнала поражает меня масштабностью общего замысла и – что для меня очевидно – трудоемкостью его исполнения. Но в нижеследующих заметках я хочу обратить внимание на изданную вскоре после докторской диссертации монографию «Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков» [1], позволяющую, на мой взгляд, хотя бы до некоторой степени обозначить неординарность научного вклада Владимира Ивановича в изучение истории немецкого романтизма, о котором, казалось бы, и так уже слишком много написано... Напомню, монографии предшествовала не только сама по себе докторская диссертация, но, по крайней мере, около 20 лет непрерывных штудий, отразившихся не только в статьях и тезисах, но и в двух книгах [2; 3].

Исследование Владимира Ивановича Грешных представляет собой классический образец фундаментальной научной работы, обладающей двумя важными качествами: *во-первых*, это опора на научную традицию, позволившая ученому освоить и систематизировать огромный материал по теории и истории немецкого романтизма как в форме проникновенного анализа многочисленных текстов немецких писателей, так и в форме осмысления важнейших философских, культурологических и литературоведческих работ по романтизму, накопившихся за два столетия; *во-вторых*, это четко заявленная, композиционно и содержательно структурированная собственная позиция по весьма важным и до сих пор дискутируемым проблемам немецкого романтизма. После исследования В.И. Грешных целый ряд кардинальных вопросов просматривается гораздо отчетливее, и то, что в прежних работах иногда утверждалось недостаточно доказательно или гипотетически, теперь можно считать либо фундаментально доказанным, либо окончательно отвергнуть как несостоятельную гипотезу.

Прежде всего необходимо отметить объем и масштаб проведенного исследования: от эпохи «Бури и натиска» до Генриха Гёте. Но если пятитомный труд Г.А. Корфа, посвященный, по сути, тому же периоду, носит название «Дух времени Гёте» [4], то исследование В.И. Грешных можно было бы с полным правом назвать «Дух эпохи романтизма», и это смещение основного акцента неизбежно повлекло за собой новую оптику, которая особенно отчетливо проявляет себя именно при сравнении с классическим трудом Корфа. Дух времени Гёте, если его рассматривать с сугубо литературоведческих позиций, был пропитан жанровым самосознанием, это был его фундамент; не случайно Гёте создает произведения с такими характерными названиями, как «Новелла», «Баллада», «Сказка» и т. д., сопровождая подобные произведения теоретическими статьями: подводя итоги своего творчества в определенных жанрах, Гёте предлагал канонические тексты с названиями, претендующими на абсолют. Отсюда и неизбежно, что Корфу приходится едва ли не главное внимание в своем труде уделять истории развития жанров. Жанровое сознание немецких романтиков весьма существенно отличилось от жанрового сознания Гёте. Но, пожалуй, впервые в отечественной германистике, принципиальный для жанрового сознания йенских (но не только йенских) романтиков **принцип фрагмента** анализируется с виртуозной тщательностью; В.И. Грешных исследует фрагмент как основополагающий жанр, в наибольшей степени отвечавший философскому и художественному способу мышления многих немецких романтиков, то есть как такой жанр, без которого йенский романтизм, может быть, вообще бы не состоялся. Столь подробного и убедительного анализа фрагмента как формы художественного мышления со всеми вытекающими отсюда последствиями я не встречал ни в отечественных, ни в зарубежных исследованиях. И отсюда простой вывод: неизбежно ущербной оказывается любая работа о немецком романтизме, оперирующая классическими, так сказать хрестоматийными представлениями о жанровом содержании, жанровой структуре и системе жанров. А таких работ в отечественном литературоведении было, к сожалению немало.

Аналитически систематизируя идеи и наблюдения многих своих предшественников (от ранних работ В.М. Жирмунского до опубликованных за последнее десятилетие книг А.В. Карельского, А.В. Михайлова, К.А. Ханмурзаева, Д.Л. Чавчанидзе, Ф.П. Федорова, М.И. Бента и других отечественных и многих зарубежных германистов), В.И. Грешных на основе вдумчивой исследовательской работы с текстами немецких романтиков выдвигает и обосновывает собственное видение особого характера развития романтического духа в Германии, три его фазы: **энтузиазм**, **карнавал** и **смятение**. Разумеется, названия глав «Энтузиазм духа», «Карнавал духа» и «Смятение духа» являются своего рода метафорами, но эти метафоры не просто наглядные, образные и емкие, – в рамках рассматриваемого труда они обретают четкие научные контуры и почти терминологическую конкретность. Одним из важнейших достижений исследования В.И. Грешных, на мой взгляд, является даже не столько то, что «энтузиазм», «карнавал» и «смятение» рассмотрены как три фазы (этапа) развития немецкого романтизма, сколько другое и гораздо

более важное – все названные фазы «развития романтического духа в Германии» анализируются сразу в двух аспектах: во-первых, исторически, как следующие одна за другой и сменяющие друг друга, и, во-вторых, – что и является самым важным – как в действительности сосуществовавшие, на практике развивавшиеся не только синхронно, но даже симультанно (то есть в рамках одного и того же произведения). Отдельные тонкие наблюдения на эту тему встречаются как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях, но столь фронтального и детализированного обоснования симультанности всех трех фаз развития немецкого романтизма я до сих пор не встречал.

На фоне вышеназванного научного открытия В.И. Грешных гораздо отчетливее просматриваются теперь и существенные недостатки целого ряда прежних исследований немецкого романтизма. Я укажу здесь лишь на некоторые из них, до сих пор проскальзывающие даже в отдельных диссертациях. В книге Н.Я. Берковского «Романтизм в Германии» (1973), до сих пор остающейся одним из самых ярких введений в мир немецкого романтизма, на самом деле возводится в апофеоз лишь одна его фаза, «энтузиазм духа», который приписывается одной лишь йенской школе, после которой сразу же и бесповоротно наступает «упадок». Из этой концепции «расцвета и упадка», соотносимой прежде всего и почти исключительно с «энтузиазмом», в книге возникает не только масса фактических натяжек и неточностей, но и очевидных для всякого серьезного специалиста провалов, которые однако и до сих пор еще репродуцируются в отечественном литературоведении – прежде всего в силу суггестивной художественности стиля Н.Я. Берковского. Стиль книги В.И. Грешных тоже достаточно суггестивен, но фактических неточностей у него почти нет. Если перефразировать формулу Н.Я. Берковского «расцвет-упадок», то после исследования В.И. Грешных можно метафорически сказать, что немецкий романтизм постоянно нес в себе ростки «расцвета и упадка», но на протяжении более чем полувекового пути развития «расцвет» постоянно прорастал «упадком», а «упадок» столь же неожиданно оборачивался «расцветом». Эта диалектика реальной истории романтизма в Германии, на мой взгляд, отчетливее всего обнаруживается в более чем полувековом творчестве Л. Тика и – чуть в меньшей степени – у К. Brentano. Но именно эти два автора до сих пор являются камнем преткновения не только для многих отечественных, но и для многих зарубежных германистов. С завидным упорством у этих постоянно эволюционировавших и обновлявших свою поэтику писателей пытаются обнаружить «упадок» и придумывают примитивные или замысловатые объяснения этого «упадка». Инерция этого слишком широко распространенного взгляда на творчество Л. Тика и К. Brentano в книге В.И. Грешных, возможно, сказалась лишь в одном – этим крупнейшим авторам не посвящены отдельные главы или параграфы, хотя именно их творчество, по моему глубокому убеждению, наиболее ярко подтверждает одну из важнейших идей монографии: симультанное со-бытие на протяжении всего их творчества «энтузиазма», «карнавала» и «смятения». Но по крайней мере никаких атавизмов в конкретных оценках их творчества я не обнаружил.

Понятие (и фазу в истории немецкого романтизма), обозначаемое как «карнавал духа», В.И. Грешных разрабатывает, отталкиваясь от концепции М.М. Бахтина, адаптируя с учетом новейших исследований некоторые философские и культурологические идеи ученого применительно к немецкому романтизму. Основное в этой адаптации, на мой взгляд, состоит в том, что, уясняя различия средневеково-ренессансного и романтического «карнавалов», В.И. Грешных четко видит специфику романтической карнавальности, которая уже не столько была формой самой жизни и реального мироощущения, сколько выражала свободу индивидуальной воли фантазирующего духа. Эмпирическая реальность физического мира становится для многих немецких романтиков настолько малосущественной, что они зачастую не утруждают себя даже имитацией внешнего правдоподобия, ибо настоящая сцена их произведений – мир духовный, где сосуществуют прошлое, настоящее и будущее, где неперемным условием действия является хотя бы частичное упразднение законов физического бытия, где действующими лицами становятся различные духовные проекции одной и той же личности, вступающие в конфликты в искусственно смоделированном мире сознания. Разумеется, вся художественная литература в той или иной мере является вымыслом, но все же очень важна сознательная творческая установка художника на правдоподобие или хотя бы на имитацию этого правдоподобия. Очень серьезной заслугой В.И. Грешных является как раз то, что он раскрывает механизм и функции немецкой романтической модели художественного мира и художественного пространства – от произведений, созданных еще в XVIII веке, до Гофмана, Эйхендорфа и Гейне. В этой части исследования возникают определенные переклички с известной монографией Федора Полиектовича Федорова «Романтический художественный мир: пространство и время» (Рига, 1988), но при всем сходстве отдельных суждений, книга Ф.П. Федорова представляется мне более традиционной, в конечном итоге выстроенной по принципу соотношения романтизма и реализма и подводящей к тому, что поздние романтики постепенно эволюционируют в сторону реализма. Но убедительный анализ логики фрагментарного мышления немецких романтиков, проведенный В.И. Грешных, позволяет взглянуть на эту уже традиционную для литературоведения проблему несколько иначе: анализ конкретных произведений показывает, что у немецких романтиков вплоть до Эйхендорфа и Гейне в одном произведении постоянно сталкивались две логики: фрагментарная (выстроенная по законам духовного мира) и

причинно-следственная (относящаяся к миру физическому), и эти две логики не только вступали в активный диалог, но и противоречили друг другу, и в их противоречии для романтиков приоритетной оставалась логика фрагментарная, как в новелле Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» (1829) или даже у Гейне («Идеи. Книга Ле Гран», 1827). Никакого сближения с реализмом нет ни у Эйхендорфа, у которого, как пишет В.И. Грешных, «перед читателем разыгрывается интереснейший фарс, действующими персонажами которого являются духовные противоположности одного и того же человека» [1, с. 273], ни в «Идеях» Гейне, где, основными «героями» являются «идеи-понятия» и «идеи-персоны» и где, по существу, почти безраздельно господствует принцип романтического фрагмента и логика духовного мира демонстрирует свое превосходство над логикой мира физического, хотя духовный мир Гейне достаточно заметно отличается от духовного мира йенских романтиков.

Понятие (и фазу в истории немецкого романтизма), обозначаемое как «карнавал духа», В.И. Грешных разрабатывает, отталкиваясь от концепции М.М. Бахтина, адаптируя с учетом новейших исследований некоторые философские и культурологические идеи ученого применительно к немецкому романтизму. Основное в этой адаптации, на мой взгляд, состоит в том, что, уясняя различия средневеково-ренессансного и романтического «карнавалов», В.И. Грешных четко видит специфику романтической карнавальности, которая уже не столько была формой самой жизни и реального мироощущения, сколько выражала свободу индивидуальной воли фантазирующего духа. Эмпирическая реальность физического мира становится для многих немецких романтиков настолько малосущественной, что они зачастую не утруждают себя даже имитацией внешнего правдоподобия, ибо настоящая сцена их произведений – мир духовный, где сосуществуют прошлое, настоящее и будущее, где непременным условием действия является хотя бы частичное упразднение законов физического бытия, где действующими лицами становятся различные духовные проекции одной и той же личности, вступающие в конфликты в искусственно смоделированном мире сознания. Разумеется, вся художественная литература в той или иной мере является вымыслом, но все же очень важна сознательная творческая установка художника на правдоподобие или хотя бы на имитацию этого правдоподобия. Очень серьезной заслугой В.И. Грешных является как раз то, что он раскрывает механизм и функции немецкой романтической модели художественного мира и художественного пространства – от произведений, созданных еще в XVIII веке, до Гофмана, Эйхендорфа и Гейне. В этой части исследования возникают определенные переклички с известной монографией Федора Полиектовича Федорова «Романтический художественный мир: пространство и время» (Рига, 1988), но при всем сходстве отдельных суждений, книга Ф.П. Федорова представляется мне более традиционной, в конечном итоге выстроенной по принципу соотношения романтизма и реализма и подводящей к тому, что поздние романтики постепенно эволюционируют в сторону реализма. Но убедительный анализ логики фрагментарного мышления немецких романтиков, проведенный В.И. Грешных, позволяет взглянуть на эту уже традиционную для литературоведения проблему несколько иначе: анализ конкретных произведений показывает, что у немецких романтиков вплоть до Эйхендорфа и Гейне в одном произведении постоянно сталкивались две логики: фрагментарная (выстроенная по законам духовного мира) и причинно-следственная (относящаяся к миру физическому), и эти две логики не только вступали в активный диалог, но и противоречили друг другу, и в их противоречии для романтиков приоритетной оставалась логика фрагментарная, как в новелле Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» (1829) или даже у Гейне («Идеи. Книга Ле Гран», 1827). Никакого сближения с реализмом нет ни у Эйхендорфа, у которого, как пишет В.И. Грешных, «перед читателем разыгрывается интереснейший фарс, действующими персонажами которого являются духовные противоположности одного и того же человека» [1, с. 273], ни в «Идеях» Гейне, где, основными «героями» являются «идеи-понятия» и «идеи-персоны» и где, по существу, почти безраздельно господствует принцип романтического фрагмента и логика духовного мира демонстрирует свое превосходство над логикой мира физического, хотя духовный мир Гейне достаточно заметно отличается от духовного мира йенских романтиков.

Я акцентировал внимание лишь на тех позициях и выводах исследования В.И. Грешных, которые представляются наиболее важными и новаторскими по глубине и оригинальности разработки важнейших проблем немецкого романтизма. К сожалению, тираж этой этапной книги – всего 200 экземпляров, в продаже в Москве я ее никогда не видел, по-видимому, весь этот мизерный тираж разошелся в самом Калининграде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грешных, В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков / В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.
2. Грешных, В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления: Монография / В.И. Грешных. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 144 с.

3. Грешных, В.И. В мире немецкого романтизма. Ф. Шлегель, Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне: Учебное пособие / В.И. Грешных. – Калининград, 1995. – 91 с.
4. Korff, H.A. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte / H.A. Korff. – Bd. 1–5. – Frankfurt, Giessen, Leipzig, Harvard, Columbia, 1914–1954.

Этот небольшой текст сначала появился как рецензия на монографию В.И. Грешных (2001), потом я дописал его для сборника к 70-летию юбилею Владимира Ивановича, который был опубликован в Калининграде. Когда – вскоре после выхода юбилейного сборника – калининградские коллеги прислали известие о его кончине, я был настолько выбит из колеи, что даже соблезнование не смог сочинить. Ведь мы с Володей одноклассники (он и родился в нынешней Липецкой области, где у меня немало родственников с отцовской стороны и где я не раз бывал), и взгляды на жизнь, и мысли наши о жизни, о литературе, о науке были во многом похожие, во всяком случае мы понимали друг друга без излишних разъяснений. И оба мы еще надеялись, что еще не раз увидимся, осуществим совместные планы, просто посидим, поговорим или даже помолчим вместе... Этому не суждено было сбыться. Но если мне всё же еще удастся что-то осуществить из того, о чем мы говорили, то я сделаю это из благодарной памяти о друге...

2001/2011/17.07.2012

А.А. Гугнин

ГРЕШНЫХ ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ
(6 ОКТЯБРЯ 1941 Г. – 17 ИЮЛЯ 2012 Г.)

На 71-м году жизни, после тяжёлой, продолжительной болезни ушёл от нас прекрасный человек, педагог по призванию, почётный работник высшего профессионального образования РФ, признанный учёный-германист с мировым именем, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной филологии Балтийского федерального университета им. И. Канта **Владимир Иванович Грешных**.

Вся жизнь Владимира Ивановича была связана со Словом. Он родился в селе Липовка Добровского района Рязанской области (нынешняя Липецкая область). В 1967 г., после окончания историко-филологического факультета Липецкого государственного педагогического института начинал работу в этом же институте. Владимир Иванович работал в разных ВУЗах России, а с 1985 г. преподавал в БФУ им. И. Канта, в котором с 1991 г. возглавил кафедру зарубежной филологии.

Тяжелая болезнь не сломила Дух этого замечательного человека, который почти до самых последних дней руководил кафедрой, аспирантами, осуществлял учебную, научную, лекционную и редакторскую деятельность. Жизненный путь Владимира Ивановича был и остается для его учеников, студентов, аспирантов, коллег, друзей и близких ярким примером терпения и стойкости, мудрости и глубокой человечности, искренней любви к людям.

Светлая память об этом энциклопедически образованном, светлом, добром, обаятельном, ироничном и скромном человеке навсегда будет жить в наших сердцах.

Коллектив БФУ им. И. Канта

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ: ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ

<i>Гугнин А.А.</i> «Магическое» литературоведение А.В. Михайлова и некоторые идеи В.И. Вернадского: попытка приближения к проблеме	3
<i>Жук I.B.</i> Свабодныя «лакуны» і свабода «лакун»: не зусім тэарэтычны погляд на гісторыю літаратуры.	18
<i>Муратова Е.Ю.</i> Синергетический подход к анализу поэтического текста	25
<i>Никитина Ю.А.</i> Симбиоз литературоведения и соционики.....	30
<i>Семянькова Г.К.</i> Докладнасць у кантэксте мастацкага твору.....	32
<i>Шахназарян Н.М.</i> Тенденциозность и объективность в освещении английского романтизма в учебных пособиях по истории английской литературы XX–XXI веков (творчество Р. Саути).....	35
<i>Комаровская Т.Е.</i> Феминистская литература США: какой метод исследования предпочтем?.....	40

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Папакуль Е.А.</i> Место и значение образа Робин Гуда в концепции «весёлая Англия»	45
<i>Кононова А.С.</i> Романтизм в творчестве Джейн Остен.....	47
<i>Шахназарян Н.М.</i> Сонетный канон и его вариации в лирике английских романтиков.....	51
<i>Анисимова М.А.</i> Образ Томаса Чаттертона в живописи Англии XVIII–XIX веков	56
<i>Кулага О.А.</i> Развитие английской литературной сказки в XIX веке.....	59
<i>Половцев Д.О.</i> Творчество Э.М. Форстера: попытки переосмысления	62
<i>Повалева Н.С.</i> Дженет Уинтерсон и Вирджиния Вулф: диалог сквозь время	65
<i>Бортыш О.В.</i> Идея «спасительной любви» как паломничество к самому себе в романах Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и Д. Лоджа «Мир тесен», «Терапия»	67
<i>Конева Т.А.</i> Принцип двойного кодирования в университетской прозе Дэвида Лоджа.....	71
<i>Кулик О.П.</i> Фрагментарное усвоение традиций Г.Дж. Уэллса в произведениях Джона Уиндема.....	73

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Добряшкіна А.В.</i> Немецкие писатели в эмиграции (1933–1945).....	76
<i>Зачевский Е.А.</i> Нацистская литература.....	98
Герхард Шуман	105
Ганс Йост	112
<i>Синило Г.В.</i> Топосы Розы и Сада в лирике Розы Ауслендер (к проблеме жизни слова и образа в тексте и контексте культуры)	127
Диалог культур в немецкой поэзии второй половины XX века: к проблеме роли маргиналов в формировании национальной культуры.....	140
<i>Рымарчук Н.А.</i> Повесть К. Вольф о чернобыльской трагедии: особенности и смыслообразующие функции хронотопа	148

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Ленькова О.О.</i> Особенности эпистолярного романа в современной французской литературе («Моя жизнь с Моцартом» Э.-Э. Шмитта).....	153
---	-----

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Кучароўская-Марцавая В.І.</i> Экзистенциальная проблематика в творчестве Антонио Табуки.....	157
Гісторыя ў рамана Антонія Табукі «Хуткае старэнне часу»	160

ЛИТЕРАТУРА США

<i>Никифоров А.А.</i> Вторая мировая война в поэзии США: основные направления, подходы к изучению .	166
<i>Большакова Е.В.</i> Джон Стейнбек: мечтатели в мире одиночества (повесть «О мышах и людях»).....	170
<i>Гражевская Е.Н.</i> Концепция эмоциональности в поэзии Сильвии Плат	173

<i>Криштон И.С.</i> Эдна Миллей: в поисках идеала и красоты	176
<i>Гембицкая В.А.</i> Страх в романе Нормана Мейлера «Нагие и мертвые»	179
<i>Радзиеўская В.А.</i> Матыў двойнікоў у рамане Лесли Марман Сілкі «Альманах мёртвых».....	182
<i>Благодёрова Е.И.</i> Роль «таинственного» портрета в рассказах «Пророческие портреты» и «Портрет Эдуарда Рэндольфа» Н. Готорна	186

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Бессонова Л.А.</i> Семантические средства выражения психологизма в произведениях А.П. Чехова.....	188
Сатирический дискурс Аркадия Бухова.....	191
<i>Гриценко Г.Б.</i> О некоторых особенностях творческой личности и мировоззрения Андрея Платонова..	193
<i>Фираго Ю.С.</i> Непокорённый город (о «Блокадной книге» А. Адамовича, Д. Гранина).....	203

БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Пасютина Ю.Н.</i> Образ Ганны Чернушки в романе И. Мележа «Полесская хроника»	206
<i>Шавель А.А.</i> Постабсурд в русскоязычной драматургии Беларуси начала XXI века.....	208
<i>Пісарэнка А.М.</i> Вобразнасць і выразнасць як маўленчая адметнасць мастацкага тэксту	211

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Леонова Е.А.</i> Образ Пилата в произведениях русского, австрийского и белорусского писателей: к типологии интерпретаций	216
«Спадчына ёсць пераадоленнем нябыту» Творчасць Янкі Купалы і Якуба Коласа ў мастацкай рэцэпцыі Алеся Разанава.....	220
<i>Трацяцк З.І.</i> Адлюстраванне Першай сусветнай вайны вачыма «я»-апавядальнікаў у творах вялікай апавядальнай формы Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага	226

ЮМОРИСТИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Коротких А.В.</i> Лукоморфизм в поэзии Александра Гугнина	234
--	-----

ВЕСТИ ИЗ ГОРОДА-ПОБРАТИМА

<i>Антанесян С.С.</i> Культурное наследие средневекового Арцаха	237
---	-----

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

<i>Апанасовіч Н.Г.</i> Арганізацыйныя ўмовы і метадалагічныя асаблівасці выкладання старабеларускай літаратуры для студэнтаў-гісторыкаў	244
<i>Дорошкевич А.Н.</i> Обеспечение аутентичного образовательного пространства на уроке иностранного языка	248

ПЕРЕВОД: ПРАКТИКА И ТЕОРИЯ

Предисловие	253
Из поэзии немецких романтиков (<i>А.А. Гугнин</i>).....	255
Из поэзии США о Второй мировой войне (<i>А.А. Никифоров</i>)	272
Шведская народная баллада (<i>Е.А. Папакуль</i>).....	279
<i>Жыркевіч Т.І.</i> Раманс М. Багдановіча у двух перакладах на балгарскую мову	283

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Путрова М.Д.</i> Концептуализация пространства: роль субморфных унификаций с именем собственным.....	286
Принцип дополнительности и язык	289
<i>Ивченкова Е.В.</i> Соматические речения в художественном произведении (на материале романа Стэфана Жеромского «Красота жизни»).....	292

<i>Бартош Ю.В.</i> Специфика употребления фразеологизмов в сетевых поэтических текстах.....	293
<i>Никитенко Т.В.</i> Воздействие внелингвистических факторов на изменение семантики слова (на примере слов commercial и коммерческий и их дериватов).....	296
<i>Лисовская А.В.</i> Сравнительные конструкции в вербальной коммуникации	299
<i>Ласица Е.В.</i> Психолингвистические аспекты грамматического оформления высказывания	301
<i>Костюченко И.Л.</i> Дисфлуэнтные характеристики коммуникативного поведения в аспекте гендера.....	303
<i>Трухан Ю.Н.</i> К вопросу о феномене вторичной номинации в лингвистических исследованиях	305
<i>Дудкина Н.В., Потапова Е.Н.</i> Лингвистические особенности чтения вслух	306

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Филологические дисциплины в университетском образовании: наука, методология, методика: международный научно-методологический семинар, Полоцк 4–5 мая 2012 года (<i>А.А. Гугнин, Д.А. Кондаков, А.А. Никифоров, Д.О. Половцев, С.М. Лясович</i>)	309
---	-----

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Гугнин А.А.</i> Некоторые итоги развития филологии в Полоцком государственном университете	315
---	-----

ОНИ БЫЛИ И ОСТАЮТСЯ С НАМИ

Памяти профессора Е.З. Цыбенко (Н.В. Масленникова)	319
Памяти профессора В.А. Хорева Віктар Аляксандравіч Хораў – чалавек, вучоны, настаўнік (С.Ф. Мусіенка)	321
Мои последние встречи с Виктором Хоревым (А.А. Гугнин)	326
Памяти профессора В.И. Грешных Грешных как исследователь немецкого романтизма (А.А. Гугнин)	327
Грешных Владимир Иванович: некролог (коллектив БФУ им. И. Канта).....	331

Научное издание

РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
В КОНТЕКСТЕ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ

Международный сборник научных статей

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *А.А. Гугнин*
Компьютерная верстка *М.В. Ломаева, Е.В. Устинович*
Дизайн обложки *Е.В. Устинович*

Подписано в печать 30.04.2013. Формат 60x84¹/₈. Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 37,43. Уч.-изд. л. 36,48. Тираж 99 экз. Заказ 701

Издатель 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.