

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ:
ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ**

Электронный сборник материалов
международной научной конференции

(Полоцк, 15–16 октября 2020 г.)

Текстовое электронное издание

Новополоцк
Полоцкий государственный университет
2021

1 – дополнительный экран – сведения об издании
УДК 82.0(100)(063)
ББК 83.0(0)я431

Рекомендован к изданию методической комиссией гуманитарного факультета
Полоцкого государственного университета (протокол № 5 от 24.05.2021 г.)

РЕЦЕНЗЕНТ:

д-р філал. навук, праф., праф. кафедры гісторыі беларускай літаратуры філалагічнага
факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта Л. Д. СІНЬКОВА

Ответственный за выпуск:

Е. В. Лушневская

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ: ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ

[Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар. науч. конф., Полоцк,
15–16 октября 2020 г. / Полоц. гос. ун-т ; отв. за вып.: Е. В. Лушневская. – Новополоцк :
Полоц. гос. ун-т, 2021. – 1 электрон. опт. диск (CD-R).

ISBN 978-985-531-774-7.

В сборник вошли научные статьи, позволяющие представить проблематику изучения истории литературы на более широком контекстуальном уровне. Актуальность тематики международной научной конференции «Мировая литература в становлении: перекрестки – контакты – посредники» подчеркивается необходимостью осмысления стремительной интеграции гуманитарных наук за последние десятилетия, приводящей зачастую не столько к положительным результатам, сколько к произвольному и неоправданному заимствованию терминологического аппарата из самых разных наук.

Предназначена исследователям, преподавателям, аспирантам филологического профиля.

Сборник включен в Государственный регистр информационного ресурса.

Регистрационное свидетельство № 3172126562 от 09.09.2021.

Сборник входит в Российский индекс научного цитирования.

211400, ул. Стрелецкая, 4, г. Полоцк, Витебская обл., Республика Беларусь

тел. 8 (0214) 42-87-03

e-mail: k.lushneuskaya@psu.by

№ госрегистрации 3172126562

ISBN 978-985-531-774-7

©Полоцкий государственный университет, 2021

2 – дополнительный титульный экран – производственно-технические сведения

Для создания текстового электронного издания «Мировая литература в становлении: перекрестки – контакты – посредники» использованы текстовый процессор Microsoft Word и программа Adobe Acrobat XI Pro для создания и просмотра электронных публикаций в формате PDF.

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ:
ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ**

Электронный сборник материалов
международной научной конференции
(Полоцк, 15–16 октября 2020 г.)

Техническое редактирование и верстка *С. Е. Рясовой*.
Компьютерный дизайн *М. С. Мухоморовой*.

Подписано к использованию 27.10.2021.
Объем издания: 2 Мб. Тираж 3 диска. Заказ 715.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования «Полоцкий государственный университет».

Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/305 от 22.04.2014.

ЛП № 02330/278 от 08.05.2014.

211440, ул. Блохина, 29,
г. Новополоцк,
Тел. 8 (0214) 59-95-41, 59-95-44
<http://www.psu.by>

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	6
----------------------------------	---

НАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Лушневская Е.В. Мотив клада Нибелунгов: опыт сравнительного анализа	7
Гордеенок Т.М. Образ Фауста в литературе немецкого романтизма.....	12
Гочаков С.В. Повседневное и сверхъестественное в стихотворениях сборника «Лирические баллады» У. Вордсворта и С.Т. Кольриджа	17
Жук А.С. Трансформация романа-«сенсации» в творчестве У. Коллинза и Э. Вуд.....	23
Кусковская В.С. Анималистические образы в военной новеллистике А. Бирса и У. Морроу.....	27
Трацяк З.І. Увасабленне матыва «навала-кантинуум» у беларускай малой прозе (на прыкладзе апавядання «Семнаццаць год» К. Чорнага)	33
Степанова А.В. Исторические события и повседневная жизнь в ГДР в романах Т. Бруссига и И. Шульце.....	41
Судленкова О.А. Великобритания 2010-х в романе Дж. Коу «Срединная Англия».....	47

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУР: ОТ ВЕКА XIX К ВЕКУ XX

Клос О.Ю. Вашингтон Ирвинг и лорд Байрон: литературные взаимосвязи	56
Кузнечик Е.В. Литература мигрантов в контексте немецкой литературы после 1945 г.....	64

ПОЭЗИЯ XX ВЕКА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР

Нестер Н.В. Специфика заголовочного комплекса поэтических сборников Э. Паунда	74
Гугнин А.А. Два негаснущих маяка экспрессионизма: Георг Тракль и Готфрид Бенн	81
Синило Г.В. Опыт страдания, насилия, тоталитаризма и поиски нового поэтического языка в творчестве Нелли Закс	102
Рогачевская М.С. Уникальность поэтического голоса Л. Глюк	122

ЛИТЕРАТУРА XXI ВЕКА: НОВЫЕ ТЕМЫ, НОВЫЙ ЯЗЫК, НОВЫЕ ВЫЗОВЫ

Губская В.М. Мастацкі твор у перыяд лічбавай культуры: новы погляд на даследаванне літаратуры (на прыкладзе творчасці С. Алексіевіч) 139

Лысова Н.Б. Літаратура як герой раманаў А. Бахарэвіча «Сабакі Эўропы» і «Апошняя кніга пана А.»..... 146

Стулов Ю.В. Коллективная травма в транскультурном контексте: роман Я. Гьяси «Возвращение» 154

Садовская Е.Ю. Роман Э. Сафарли «Расскажи мне о море» как лингвистический инструмент передачи поколенческих ценностей 159

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

Путрова М.Д. Языковые основания художественного перевода 165

Папакуль Я.А. «Прамовы Высокага»: праблема перадачы формы і зместу пры перакладзе на беларускую мову..... 172

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Гугнин Александр Александрович

доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и иностранных языков гуманитарного факультета Полоцкого государственного университета, профессор *Два негаснущих маяка экспрессионизма: Георг Тракль и Готфрид Бенн*

Лысова Наталля Багданаўна

кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі факультэта журналістыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, дацэнт *Літаратура як герой раманаў А. Бахарэвіча «Сабакі Эўропы» і «Апошняя кніга пана А.»*

Траццяк Зоя Іванаўна

кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры сусветнай літаратуры і замежных моў гуманітарнага факультэта Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта, дацэнт *Увасабленне матыва «навала-кантынуум» у беларускай малой прозе (на прыкладзе апавядання «Семнаццаць год» К. Чорнага)*

Путрова Мария Дмитриевна

кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и иностранных языков гуманитарного факультета Полоцкого государственного университета, доцент *Языковые основания художественного перевода*

НАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.091

МОТИВ КЛАДА НИБЕЛУНГОВ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

канд. филол. наук **Е.В. ЛУШНЕВСКАЯ**
(Полоцкий государственный университет)
e.lushnevskaya@psu.by

Исследуются произведения различных эпох, объединенные синтезом древнего и современного. Синтез нескольких мировоззрений находит отражение в трансформации мотива клада, вплетенного в песни «Старшей Эдды», «Песнь о Нибелунгах», «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера и «Чисто рейнского ЗОЛОТО» Эльфриды Елинек. Клад проклят, он вызывает гибель героев, богов. Обращение к традиционному мотиву проклятого клада восходит к мифам, где клад символизировал власть. В современной трактовке он приобретает сугубо материальное воплощение. Так, Э. Елинек затрагивает социальную, политико-экономическую и гендерную проблематику.

Ключевые слова: клад Нибелунгов, золото, гибель, рок, «Песнь о Нибелунгах», «Кольцо Нибелунга», «Чисто рейнское ЗОЛОТО».

Эпическое сознание героев «Песни о Нибелунгах» (*Das Nibelungenlied*) уходит своими корнями в мифологическое прошлое, восходит к историческим событиям варварской эпохи и служит отражением авторского видения действительности конца XII – начала XIII вв. Наличие нескольких хронотопов, вызванное столкновением архаичного и современного мировоззрений отражается, с одной стороны, в конфликте эпических героев, а с другой стороны, дает возможность проводить аналогии с произведениями других эпох. Симбиоз классических текстов и современной реальности, повлекший за собой трагедию, характерен для «эссе для сцены» Э. Елинек «Чисто рейнское ЗОЛОТО» (*rein GOLD*, 2013). Австрийская писательница использовала хорошо известный сюжет вагнеровской тетралогии. Сам Р. Вагнер, охваченный революционным духом, создает «Кольцо Нибелунга» (*Der Ring des Nibelungen*, 1848–1874), опираясь скорее на эддические тексты, чем на средневековый эпос.

Мотив клада Нибелунгов проходит сквозь сюжет произведений, приобретая в каждом из них немного отличную, типичную для «своего времени», трактовку, но вместе с тем, по сути своей вне зависимости от, мотив клада имеет нечто

общее, несущее разрушение и гибель. Понять «Чисто рейнское ЗОЛОТО» Елинек едва ли возможно, не зная предшествующих его созданию величайших памятников. При всем этом австрийская писательница создает совершенно новый жанр, оставляя «мифологизированную проблематику как бы за скобками» [1, с. 11]. И тем не менее мотив клада, уходящий корнями в мифологическое прошлое [см.: 2], постоянно присутствует в произведении.

В «Песни о Нибелунгах» мотив сокровища содержит, по мнению Б. Нагеля, «чисто личные сюжеты без массовой судьбы и политики» [3, S. 16]. Это наглядно проявляется на примере гибели бургундов, представленной не в качестве общей судьбы народа, а в качестве нескольких объединенных личных трагедий. Наивысшая трагичность, по мнению Г. Шнайдера, присутствует там, «где опасность угрожает самым прочным и священным узам, и кажется, что они могут разорваться» [4, S. 329].

Эссе для сцены Елинек приобретает форму семейного конфликта: в пространственных репликах Брюнхильды и ее отца сталкиваются интересы представитель одной семьи. Но значение проблем, поднятых Брюнхильдой, имеет вселенский масштаб. Брюнхильда рассуждает о золоте и деньгах, о клятве и долге, о гибели и смерти. Виной всему борьба за власть, за право обладать золотом. Материальное довлеет над идеальным, поэтому «Чисто рейнское ЗОЛОТО» изобилует отсылками к «Капиталу» К. Маркса.

Кроме того, у Елинек прослеживаются нотки сожаления о былом значении клада и его современном состоянии: «Вы что, раздраконили сокровище Нибелунгов? Нет, не раздраконили, скорее наоборот, превратили в бумагу? Обесценили? Просто обменяли бесценное творение тысяч гномов на какую-то ерунду? Вы что, это прекрасное сокровище, вокруг которого столько алчности, из-за которого совершено столько убийств, хотя само оно никого не убило и преспокойно лежит себе и иногда поигрывает в картишки с драконом, не более, вы что, превратили это прекрасное, это легендарное сокровище в бумагу, которую и возите с собой незаконно?» [1, с. 210]. Речь идет о договоре с великанами на строительство замка Вотана. Данный договор заключен на бумаге, в отличие от договора или «договоренности» между богами и великанами у Вагнера. В договор включена женщина, богиня Фрейя, и в тексте Елинек ей отводится роль товара.

Отметим, что Фрею хотят забрать великаны вместо обещанного золота. Вотан не мог предположить, что те справятся с задачей в срок, а платить было нечем. У Фрейи есть сад с золотыми яблоками, дарующими вечную молодость. Отдав ее, боги утратят не просто члена семьи, они сами потеряют бессмертие. Ставка велика. Брюнхильда понимает, что обстоятельства во всяком случае не на стороне богини: «Если уж женщину, если уж иначе нельзя, то по крайней мере ту, что сидит на золотых яблоках! Несет золотые яйца. Это самое меньшее, чего можно

было бы потребовать. Вы хотите стать рабами золота или вы хотите стать рабами женщины. Но женщина ничего не решает, она не решает, потому что ты уже решил за нее. С самого начала» [1, с. 51]. Эти слова она бросает в упрек своему отцу Вотану, словно озвучивая и свою уже давно определенную участь.

В сюжете «Песни о Нибелунгах» также встречается нарушение договора-клятвы с участием женщины. Сначала речь идет об обещании Кримхильды взамен на помощь в сватовстве к Брюнхильде, а затем – об обмане королями и самой Брюнхильды, если принимать во внимание известную из эддических песен по молвку Сигурда с Брунхильд. Борьба за клад как источник власти – основной мотив «Песни о Нибелунгах», введенный в повествование эпизодом первой встречи Зигфрида с бургундскими королями и выведенный из повествования эпизодом гибели Кримхильды. Клад имеет судьбоносное значение, поскольку с ним связана гибель героев эпоса. В свою очередь, гибель Нибелунгов предопределена судьбой, а кладу Нибелунгов суждено обрести покой в водах Рейна.

Наверняка рейнское золото, проклятое, но зловеще притягательное, должно «очиститься» и больше не отождествляться с властью и гибелью. Так об этом говорится в «Гренландской песни об Атли» из «Старшей Эдды»: «... Нет и сомненья: / останется в Рейне / раздора металл, – / в реке быстроводной / асов богатство! Пусть в водах сверкают вальские кольца, а не на руках отпрысков гуннских» [5, с. 140].

Тут же у Елинек находим слова Брунгильды: «Он (герой – прим. Е.Л.) захочет скрыть сокровище, единственный, но они бросили его в воду, потому что до этого целые поколения героев убивали друг друга из-за сокровища, сотни убиты, тысячи утонули. Всего лишь из-за денег. Только ли из-за денег? Только из-за денег! Тогда они бросили сокровище в воду, чтобы никто его больше не получил. Разумное решение» [1, с. 201].

В тетралогии Р. Вагнера упоминаются водные девы, валькирии, владелицы клада. Они обретут умиротворение лишь тогда, когда они снова получают золото: «Зигфрид! Зигфрид! Зигфрид! Мрачен злобный твой рок! Твоя кончина скрыта в кольце! Из глубин речных был похищен клад; кто сковал его в перстень и кольца был лишен, тот проклял его; кто носит этот перстень, тот смерти обречен! Как сразил ты змея, так сам падешь – сегодня же! Грозит тебе смерть, брось же скорей нам кольцо, проклятье скрой в глуби Рейна; он смоет смерть вечной волной!» [6, с. 366].

Клад казался несметным сокровищем не только для обитателей глубин и пещер, но и королей. Поэтому весьма логичным представляется намерение Хагена из «Песни о Нибелунгах» присвоить его себе: «Тем временем взял Гаген / скорей несметный клад // И погрузилъ у Лоха / въ Рейнъ весь: онъ мнилъ потомъ // Воспользоваться кладомъ, / но выйти не могло по немъ» (1137,2–4) [6, с. 278]. Тот факт, что Хаген собственноручно решает судьбу клада в надежде стать его владельцем,

является доказательством его явных претензий на клад. Жадность, простая человеческая страсть руководят Хагеном, который, кажется, забыл о клятвенном обещании королям не пользоваться кладом.

Клад проклят, и проклятие на него накладывает Альбрих. Судьбоносные слова карлика, хранителя клада, не останавливают ни Зигфрида из «Песни о Нибелунгах», ни Вотана из вагнеровской тетралогии, ни Хагена, чье отношение к кладу приобретает схожую трактовку в данных памятниках. Так, в «Кольце Нибелунга» Хаген, который после происшествия с кольцом следил за Брюнхильдой с возрастающим страхом, при виде русалок приходит в ужас. Поспешно бросив копье, щит и шлем, он бросается как безумный в воды Рейна с криком «Кольцо, кольцо!» [7, с. 388].

На примере данных эпизодов, связанных с итогом обладания кладом, можно наблюдать трансформацию мотива клада: золото – кольцо – клад – деньги. Схожую трансформацию находим у Елинек: «Кольцо, это же так просто. Берешь кусок золота, делаешь в нем дырку и готово. Потом бросаешь в воду, чтобы образовалась прибавочная стоимость...» [1, с. 34]. Австрийская писательница намекает на то, что погружение клада в Рейн ничего не решает, и клад снова достанут, и начнется борьба за обладание им. Все циклично. Данная мысль встречается в «Прорицании вёльвы» из «Старшей Эдды»: «Снова найтись / должны на лугу/ в высокой траве / тавлеи золотые, / что им для игры / служили когда-то» [5, с. 15]. Елинек формулирует вывод, исходя из современного понимания материального капитала: «Всем нам придет конец, мы будем мертвы, но деньги будут жить» [1, с. 186].

В раннем Средневековье клад выступал в роли материального источника обогащения, со временем он приобретает значение источника власти. В «Песни о Нибелунгах» он, помимо материальной ценности, служит атрибутом везения, удачи, власти. Борьба за клад, как правило, связана с гибелью эпических героев. В «Старшей Эдде», «Песни о Нибелунгах», «Кольце Нибелунга» Р. Вагнера, а также в эссе для сцены «чисто рейнское ЗОЛОТО» Э. Елинек эти составляющие соединены в единое целое. Желание обладать кладом толкает героев произведений на предательство, обман, нарушение клятвы, убийство. В конечном счете, клад Нибелунгов приводит к гибели, поскольку имеет судьбоносное значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Елинек, Э. Чисто рейнское ЗОЛОТО / Э. Елинек / пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. – М. : АСТ, 2016. – 320 с.
2. Топорова, Т.В. Проблемы лингвистической реконструкции германской космогонии: дис. ... д-ра филол. наук в форме научн. докл.: 10.02.04 / Ин-т языкознания РАН; Т.В. Топорова. – М., 2000. – 53 л.
3. Nagel, B. Das Nibelungenlied. Stoff – Form – Ethos / B. Nagel. – Frankfurt am Main : Hirschgraben-Verlag, 1970. – 304 S.

4. Schneider, H. Einleitung zu einer Darstellung der Heldensage / H. Schneider // Zur germanisch-deutschen Heldensage. – 1961. – S. 316–329.
5. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях / пер. А.И. Корсуна ; отв. ред. В.М. Жирмунский. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1963. – 259 с.
6. Вагнер, Р. Кольца Нибелунга : драма / Р. Вагнер; пер. с нем. В. Коломийцева. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.
7. Песнь о Нибелунгах. С введ. и прим. / Пер. М.И. Кудряшева. – СПб. : Типография Н.А. Лебедева, 1889. – 440 с.

NIBELUNGS' TREASURE MOTIF: A COMPARATIVE STUDY

K. LUSHNEUSKAYA

The works of different epochs are studied, which are combined by a synthesis of ancient and modern. The synthesis of several worldviews is reflected in the transformation of the treasure motif plaited into the narrative of the songs of the "Poetic Edda", the "Nibelungenlied", the "Nibelung's Ring" by Richard Wagner and the "rein GOLD" by Elfriede Jelinek. The treasure is cursed, it causes the death of heroes, gods. The appeal to the traditional motif of the cursed treasure goes back to myths where the treasure symbolized power. In the modern interpretation, it materializes in money. Therefor E. Jelinek addresses social, political, economic, and gender issues.

Keywords: *Nibelungs' treasure, gold, death, fate, "Nibelungenlied", "Nibelung's Ring", "rein GOLD".*

ОБРАЗ ФАУСТА В ЛИТЕРАТУРЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

канд. филол. наук, доц. Т.М. ГОРДЕЕНОК
(Полоцкий государственный университет)
t.hardziayonak@psu.by

В статье раскрывается влияние творчества И.В. Гёте на немецких романтиков. В этом процессе значимая роль отводится образу Фауста, который переосмысливается в юмористическом ключе. Ф. де ла Мотт Фуке в сказочной новелле «Адский житель», А. фон Арним в романе «Хранители короны», А. Шамиссо в повести «Удивительные приключения Петера Шлемиля», Э.Т.А. Гофман в новелле «Приключение в ночь под Новый год» и Г. Гейне в балетном либретто «Доктор Фауст» демонстрируют трансформацию просветительских идей, расширяют идейно-художественный и жанровый потенциал сюжета о докторе Фаусте.

Ключевые слова: немецкий романтизм, образ Фауста, реминисценция, ирония, пародия.

Немецкий романтизм – сложное литературное явление, корни которого уходят в эпоху Просвещения. В этой связи вспомним ставшие хрестоматийными слова Ф. Шлегеля: «Французская революция, "Наукоучение" Фихте и "Мейстер" Гёте – величайшие тенденции эпохи» [1, с. 300]. Эти слова во «Фрагментах» Шлегель посвятил истокам немецкого романтизма. Говоря о литературных предпосылках возникновения романтизма в Германии, действительно нельзя обойти вниманием роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», чья идея о духовном становлении творческой личности глубоко впечатлила романтиков и породила к жизни такие произведения как «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика, «Достопримечательную музыкальную жизнь композитора Иосифа Берглингера» В. Вакенродера или повесть Й. фон Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника». Этот список можно продолжать. Но этим влияние Гёте на романтиков не исчерпывается. Почвой для размышлений о феномене творческой личности и ее возможностях для немецких романтиков становится образ Фауста, который Гёте воплотил в одноименной трагедии.

Таких произведений было создано романтиками не мало. Осмысление образа Фауста началось на втором этапе развития немецкого романтизма. Йенцы в этом процессе остались по вполне естественным причинам в стороне, так как первая часть гётевского «Фауста» была опубликована в 1806 г., когда ранний немецкий романтизм уже завершился, а центр романтического движения переместился в Гейдельберг. Глубокий интерес к образу Фауста проявился у Ф. де ла Мотт Фуке в сказочной новелле «Адский житель» (*Eine Geschichte von Galgenmännlein*, 1810) и А. фон Арнима в романе «Хранители короны» (*Die Kronenwächter*, 1817),

а также у поздних романтиков А. фон Шамиссо, Э.Т.А. Гофмана и Г. Гейне. Первый создал повесть «Удивительные приключения Петера Шлемиля» (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1813). Тему подхватил Гофман в новелле «Приключение в ночь под Новый год» (*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, 1815). Завершает этот список Гейне со своим балетным либретто «Доктор Фауст» (*Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*), написанным в 1846 г. Объединяет все эти произведения то, что Фауст осмысливается романтиками в юмористическом ключе. Одни смотрят на него через иронический прищур, у других образ Фауста приобретает откровенно пародийные черты. Именно эту особенность мы предлагаем взять за основу и разделить названные произведения на две группы.

Первую группу образуют сказочная новелла Фуке «Адский житель», повесть Шамиссо о Петере Шлемиле и гофмановская новелла «Приключение в ночь под Новый год». Авторы произведений предпочитают дать своим героям другие имена, но связь с образом Фауста сохраняется и становится очевидной благодаря литературным реминисценциям. Так, Фуке вводит в повествование венецианку Лукрецию, именем которой, «словно в насмешку, звали обольстительную куртизанку» [2]. Этот образ отсутствует у Гёте, но играет немаловажную роль в английских комедиях о Фаусте, которые входили в репертуар бродячих комедиантов, развлекавших немецкую публику. У Шамиссо связующей нитью между Петером Шлемилем и образом Фауста становится увлечение наукой, которая является сферой насыщенной внутренней работы и одновременно тяжелой ношей, своеобразной расплатой за недоступные обычному человеку знания.

Образ Петера Шлемиля оказал прямое влияние на главного героя новеллы Гофмана «Приключение в ночь под Новый год» Эразмуса Шпикера, который вместо тени потерял зеркальное отражение. В произведении автор развивает идею о вездесущности дьявола и невозможности уйти от его воздействия: «...куда только черт не вколачивает крючки – то в стены комнат, то в беседки, то в изгородь, увитую розами, а мы, проходя мимо, зацепляемся и оставляем на них ключья своих душевных сокровищ» [3, с. 272]. В мечте главного персонажа побывать в Италии можно увидеть не только устоявшийся романтический идеал, но и отсылки к биографическим перипетиям самого Гёте, который благодаря поездке в Италию начал новый этап своей творческой биографии. Гофман низвергает этот идеал, изображая путешествие во Флоренцию как фатальную ошибку, которая привела Шпикера к отчуждению от семьи и самого себя.

Главным идейным сходством трех названных произведений романтиков выступает тема договора с дьяволом. Как и Фауст, каждый из романтических персонажей заключает сделку, где на кон ставится душа. Но если у Гёте основным движущим мотивом для заключения сделки становится прорыв к абсолютному знанию, то у романтиков движущей силой выступают деньги. Так, Фуке пишет: «...в голове Рейхарда проносились заманчивые картины той веселой жизни, которая станет ему доступна, приобрети он адского жителя. В конце концов он решил

выложить за него половину оставшихся денег, но перед этим попробовал поторгаться, чтобы выгадать хоть несколько дукатов» [2]. По той же причине на сделку с дьяволом соглашается и Петер Шлемиль. На предложение человека в сером обменять «благородную тень» [4, с. 120] Шлемиль выбирает кошелек Фортуната, испытывая от вида червонцев одновременно страх и трепет: «Голова закружилась, перед глазами засверкало золото» [4, с. 120].

Таким способом романтики хотят выразить свою тревогу и показать разрушительную власть буржуазно-капиталистических отношений на человека. Мы видим, что герои романтиков утрачивают фаустовскую исключительность. Их главные черты – заурядность и легкомыслие. А.Б. Ботникова не видит в Петере Шлемиле «...ничего от углубленной мечтательности и неистовой одержимости романтических энтузиастов. Это существо подчеркнуто обыкновенное» [5, с. 261]. Шлемиль, Рейхард и Шпикер – это образчики немецкого филистерства. И далеко не каждого из филистеров писатели наделяют правом измениться и вместе с этим изменить свою жизнь.

У Шамиссо переход главного героя из разряда филистеров в разряд энтузиастов происходит благодаря отверженности и глубокому одиночеству, что и направляет его на научную стезю. У Фуке на первый план выходят мучительные попытки Рейхарда избавиться от адского жителя, которые так и остались бы безрезультатными, не повстречайся ему еще более охочий до денег человек. Дальше всех в своем пессимизме заходит Гофман, который не видит возможности счастливого финала для главного персонажа новеллы.

Вторую группу произведений представляют произведения, где Фауст присутствует как персонаж и становится объектом пародии. В романе А. фон Арнима Фауст выступает посредником в договоре главного героя с дьяволом. Фауст, омолодивший Бертольда и подаривший благодаря кровопусканию вторую жизнь, предстает в романе как доктор-целитель, шарлатан и мошенник в одном лице. Идея второй жизни благодаря переливанию крови заключает в себе несколько ключевых моментов, которые демонстрируют, что Арним трансформирует средневековую идею о заключении договора с чертом и дает ей новое содержание. Во-первых, творение жизни перестает быть лишь божественным действием, происходит отказ от синтетического единства Творца и человека. Во-вторых, при принятии решений активизируется человеческая воля, тем самым, отчетливо прослеживается мысль автора, что человек может активно вмешиваться в происходящие события, собственную жизнь, а в более масштабном понимании и в ход истории. В-третьих, искушение, традиционно исходящее извне, переносится Арнимом вовнутрь, так как переливание крови изменяет не только организм, но и сознание героя. Таким образом, тема искушения переосмысливается писателем в аспекте внутрочеловеческой проблемы. Новая физическая жизнь пробуждает в Бертольде интерес к «старым» идеалам – рыцарской романтике и турнирам. Его жизнь, наполненная событиями, но суетная и никчемная, изображается негативно.

Наиболее остро и хлестко Фауста изображает Гейне. Мы знаем, что Гейне часто со злым сарказмом описывает реалии немецкой жизни, например, в поэме «Германия. Зимняя сказка» (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, 1844). В «Докторе Фаусте» он не изменяет себе и пишет: «... Наш доктор Иоганнес Фаустус – такое глубоко честное, правдивое, глубокомысленно-наивное, стремящееся к существу вещей и даже в чувственности своей столь ученое создание, что он мог быть либо порождением фантазии, либо немцем» [6, с. 28]. Эта характеристика приобретает почти издевательский характер, ведь Фауст в либретто Гейне не отличается ни правдивостью, ни глубокомыслием. Писатель создает гротескный образ, сочетающий в себе несочетаемые качества: «В его (Фауста – Т.Г.) повадке, во всем его существе проявляется смесь беспомощности и мужества, учительской неуклюжести и вызывающей докторской спеси» [6, с. 12].

В гейневском «Фаусте» на уровне сюжета прослеживается связь с «Фаустом» Гёте. Например, основному повествованию предшествует вступительное замечание автора. Как и в трагедии Гёте, мы встречаем погруженного в книги Фауста, перед которым является дьявол. Есть сцена при дворе, есть шабаш ведьм, описывается некий остров, которому угрожают морские воды, есть прекрасная Елена, а также мещаночка, отдаленно напоминающая Маргариту. Сходств много, но, как отмечает сам автор, «в литературе, как и в жизни, каждый сын имеет своего отца, которого он, однако, не всегда знает или от которого он даже хотел бы отречься» [6, с. 10].

Отречение прослеживается уже на уровне заголовка, согласно которому перед нами танцевальная поэма, написанная, однако, прозой. С.В. Кирьянова справедливо отмечает, что в отличие от Гёте в гейневском «Фаусте» «театрально-сатирический план вытесняет лирико-патетический» [7, с. 162]. В пародийном ключе представлен двор и его увеселения, сбор гостей на шабаш и даже брачное шествие к церкви. Сатира Гейне распространяется на все и вся, в том числе и на дьявола. В рабочем кабинете перед Фаустом предстает сначала огненно-красный тигр, затем огромная змея, изрыгающая огонь и пламя, и наконец балерина в газе и трико, которую Гейне нарекает Мефистофелой и которая своей волшебной палочкой причудливо изменяет окружающие предметы и существа.

В заключительном пятом действии либретто действие происходит на площади перед собором. Царит веселье, работают балаганы, играет музыка. На площадь в сопровождении Мефистофелы въезжает Фауст в костюме бродячего знахаря. Он продает снадобья и микстуры, рвет зубы и напоминает Фауста из романа «Хранители короны», этакого полуврача, полушарлатана. Именно здесь Фауст знакомится с дочерью бургомистра, на которой хочет жениться. Атмосфера предвещает скорое счастье, которое в одночасье разрушается, когда Мефистофела предъявляет Фаусту подписанный им пергамент о сделке. Наперсница Фауста превращается в змею, душит его, чтобы потом вместе провалиться в преисподнюю. Гейне заявляет, что примирительный финал невозможен, что, единожды отрекшись от Всевышнего, человек навсегда попадает в руки сатаны, готового ради гибели человечества принести в жертву самого себя.

Таким образом, немецкие романтики продолжают разработку портретов Фауста, расширяя идейно-художественный и жанровый потенциал литературы на эту тему. Гейне пишет в либретто: «Быть может, легенда о Иоганне Фаусте имеет такое таинственное очарование для наших современников именно потому, что они видят здесь представленной с наивной наглядностью борьбу, которую они сами ведут теперь, современную борьбу между религией и наукой, между авторитетом и разумом, между верой и мышлением, между покорным отречением и дерзкой жадой наслаждения, борьбу не на жизнь, а на смерть» [6, с. 30]. Эти слова, на наш взгляд, как нельзя лучше объясняют привлекательность образа Фауста для читателей и в эпоху романтизма, и в сегодняшнее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
2. Фуке, Ф. де ла М. Адский житель [Электронный ресурс] / Ф. де ла М. Фуке. – Режим доступа: https://mir-knig.com/read_327318-1. – Дата доступа: 12.10.2020.
3. Гофман, Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. / Э.Т.А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 1 : Фантазии в манере Калло. Принцесса Бландина. Необыкновенные страдания директора театра. – 494 с.
4. Шамиссо, А. Удивительная история Петера Шлемиля / А. Шамиссо // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 2. – С. 112–167.
5. Ботникова, А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А.Б. Ботникова. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2003. – 340 с.
6. Гейне, Г. Доктор Фауст / Г. Гейне // Гейне, Г. Собр. соч. : в 10 т. / Г. Гейне. – Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1956–1959. – Т. 9: Доктор Фауст. Боги в изгнании. Богиня Диана. Признания. Мысли, заметки. Мемуары и письма 1816–1836 гг. – 1959. – С. 6–47.
7. Кирьянова, С.В. «Доктор Фауст» Г. Гейне: поучительная пародия / С.В. Кирьянова // Дискуссия. – 2012. – № 9 (27). – С. 162–166.

THE IMAGE OF FAUST IN THE LITERATURE OF GERMAN ROMANTICISM

T. HARDZIAYONAK

The article discovers I.W. Goethe's influence on German Romantics. Reconsidered in the humorous vein, the image of Faust plays the essential role in this process. F. de La Motte Fouquet in his fairy tale Eine Geschichte von Galgenmännlein, A. von Arnim in his novel Die Kronenwächter, A. Chamisso in his story Peter Schlemihls wundersame Geschichte, E.T.A. Hoffman in his novella Die Abenteuer der Sylvester-Nacht, and H. Heine in his libretto for ballet Der Doktor Faust transform the ideal of the Enlightenment and widen the artistic and genre potential of the Doctor Faust story.

Keywords: *German romanticism, image of Faust, reminiscence, irony, parody.*

УДК 821.111“19”

ПОВСЕДНЕВНОЕ И СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ В СТИХОТВОРЕНИЯХ СБОРНИКА
«ЛИРИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ» У. ВОРДСВОРТА И С.Т. КОЛЬРИДЖА

С.В. ГОЧАКОВ

(Полоцкий государственный университет)

s.gochakov@psu.by

История создания сборника «Лирические баллады» традиционно реконструируется благодаря свидетельствам С.Т. Кольриджа из «Литературной биографии». В ней поэт заявлял о якобы существовавшем разделении труда: он писал стихотворения на сверхъестественную тематику, а У. Вордсворт – о повседневности. Многие советские (А.А. Елистратова, Н.Я. Дьяконова) и российские (А.Н. Горбунов, Л.И. Володарская, Т.Н. Красавченко) литературоведы не критически относились к словам Кольриджа, принимая их на веру. В настоящей работе рассмотрена обоснованность разделения произведений сборника «Лирические баллады» на «бытовые» и «сверхъестественные». В такой типологии заставляют сомневаться как позднейшие свидетельства У. Вордсворта и У. Хэзлитта, так и анализ баллад «Терн», «Нас семеро», «Гуди Блейк и Гарри Джил».

Ключевые слова: повседневное, сверхъестественное, история создания, «Литературная биография», лирическая баллада.

История создания сборника «Лирических баллады» (*Lyrical Ballads*, 1798) – это история смешения мотивов, изменений планов, непредвиденных задержек и курьезных случайностей. Нельзя сказать, что создание этого сборника шло по выверенному и продуманному пути. Кажется, что в большей степени причинами написания сборника являются явная и неумная продуктивность Уильяма Вордсворта и Сэмюэля Тейлора Кольриджа, а также их такое же явное и не слишком завидное финансовое положение. Атмосфера Альфоксдена также безусловно повлияла на двух молодых людей. За прошедшие два века было написано огромное множество трудов и скрупулезных разборов истории создания «Лирических баллад». Помимо этого сами авторы сборника оставили достаточное количество материалов теоретического и биографического характера, связанных с «Лирическими балладами» и их написанием.

Обычно, когда речь заходит о первоначальном замысле сборника молодые ученые и преподаватели истории литературы упоминают хорошо известное описание данного события С.Т. Кольриджем в его «Литературной биографии» (*Biographia Literaria*, 1817), а именно цитируют отрывок из главы XIV. Итак, С.Т. Кольридж пишет: «Так появилась мысль (не припомню, у кого из нас) сочинить серию

стихотворений двух родов. В стихотворениях первого рода события и действующие лица должны были хотя бы частично быть сверхъестественными; [...] Предмет стихов второго рода надлежало выбрать из повседневной жизни; [...] Эта идея и породила план «Лирических баллад», в которых, как мы уговорились, я должен был направить мои усилия на лица и характеры сверхъестественные или по крайней мере романтические; [...] Мистер Вордсворт, со своей стороны, поставил целью придать прелесть новизны повседневному...»¹ [1. с. 228]. Довольно часто эти знакомые любому литературоведу утверждения небрежно используются в качестве вполне реальной и неопровержимой основы для описания первоначального замысла сборника и его структуры в целом. Но в реальности, насколько нам вообще позволено о ней судить, сама история создания сборника не так проста, как может показаться на первый взгляд. Если провести небольшой обзор основных и классических работ по теме, оказывается, что молодые ученые и преподаватели берут заметки С.Т. Кольриджа за основу, полагаясь на маститых ученых. И, уже стоя на плечах гигантов, они транслируют данные идеи в свои статьи и лекционных материалах. Для более детального анализа нам необходимо привести некоторые доказательства своих утверждений.

В своей книге «Наследие английского романтизма и современность» А.А. Елистратова, цитируя заметку С.Т. Кольриджа, пишет: «Соответственно наметился и водораздел между творческими поисками Кольриджа и Вордсворта. Первый вознамерился изображать по преимуществу "сверхъестественные события и лица", стремясь, однако, соблюсти "драматическую правдивость" в обрисовке эмоций, вызванных у людей фантастическими ситуациями. Второй поставил себе целью "придать прелесть новизны повседневным явлениям и вызвать чувство, аналогичное сверхъестественному, разбудив сознание от летаргии привычки и открыв ему очарование и чудеса окружающего нас мира". Ему предстояло "выбирать сюжеты из обычной жизни; характеры и происшествия должны были являться такими, какие можно встретить в каждой деревне и в ее окрестностях, всюду, где найдется мыслящий и чуткий наблюдатель, готовый искать их или заметить их тогда, когда они перед ним предстанут". В "Biographia Literaria", написанной без малого через 20 лет после выхода первого издания "Лирических баллад", Кольридж справедливо отметил те художественные опасности, которые – в потенции – таила в себе вордсвортская поэтика обыденного (и, в частности, его учение о почти полной тождественности языка поэзии языку прозы)» [3, с. 135].

¹ «The thought suggested itself (to which of us I do not recollect) that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; [...] For the second class, subjects were to be chosen from ordinary life; [...] In this idea originated the plan of the "Lyrical Ballads": in which it was agreed, that my endeavors should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; [...] Mr. Wordsworth on the other hand was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of everyday» [2, p. 145].

В своем труде «Английский романтизм» Н.Я. Дьяконова, уже после цитирования упомянутого отрывка из С.Т. Кольриджа, отмечает: «Фантастическим созданиям придавалась видимость правдоподобия. Такого рода стихи собирался сочинить Кольридж. Предметом стихотворений второго типа должны были быть обычные характеры и события. Автором их стал Вордсворт» [4, с. 27]. И далее в главе посвященной У. Вордсворту, ссылаясь на А.А. Елистратову и ее разбор письма от У. Вордсворта к Ч.Дж. Фоксу, Н.Я. Дьяконова пишет: «Этими мыслями определяется роль Вордсворта в общем труде: он должен был говорить о повседневном, обыкновенном и показать, какие скрытые возможности заключает простейшая тема, "приподнятая" воображением» [4, с. 48].

Возьмем для примера еще одну значительную работу по истории английской литературы, а именно «Три великих поэта Англии», принадлежащую А.Н. Горбунову. В части, посвященной У. Вордсворту, после цитирования заметки С.Т. Кольриджа А.Н. Горбунов пишет: «В первое издание 1798 года вошли двадцать три стихотворения. Только четыре из них принадлежали перу Кольриджа, все остальные написал Вордсворт. Пять из них были созданы раньше, еще до 1797 года, остальные поэт сочинил специально для новой книги. В них он попытался соединить безыскусную простоту баллады со вниманием к внутренней жизни персонажей, выбрав события и характеры из обыденной сельской жизни и придав, по словам Кольриджа, прелесть новизны повседневному» [5, с. 204].

В предисловии к собранию избранной лирики У. Вордсворта Е.П. Зыкова указывает: «Кольридж в "Литературной биографии" четко сформулировал двуединый замысел поэтов, учитывавший разницу их дарований» [6, с. 28]. Далее следует отрывок из С.Т. Кольриджа, а затем автор пишет: «Действительно, баллады Вордсворта изображали повседневные ситуации и рассказывали о реальных людях, которых автор знал сам или о судьбе которых он слышал от знакомых» [6, с. 28].

Л.И. Володарская в предисловии к книге, посвященной творчеству поэтов-лейкистов, указывает, что в 1797 г. у них «появилась идея общей книги "Лирические баллады", в которой Вордсворту предстояло привлекать внимание красотой повседневности, а Кольриджу – сочетанием реального и фантастического, естественного и сверхъестественного» [7, с. 21].

В 2018 г. в «Литературоведческом журнале» вышла статья Т.Н. Красавченко, где она вслед за другими учеными указывает: «Поэты прекрасно дополняли друг друга: Вордсворт имел большой жизненный опыт и тонко чувствовал природу, Кольридж был более образованным и склонным к философскому мышлению. Вордсворт писал об обыденных характерах и событиях, придавал повседневному обаяние новизны, снимал с него "летаргию привычки", обращал внимание на красоту мира, в центре внимания Кольриджа – необычное, "сверхъестественное". Стихи Вордсворта и Кольриджа были написаны как эксперимент» [8, с. 246].

Итак, ученые разных поколений вторят друг другу, прямо или косвенно указывая на то, что сборник «Лирические баллады» создан по определенному плану, делящему все произведения на два типа. Проблема здесь кроется в том, что в большинстве случаев слова С.Т. Кольриджа приводятся, как несокрушимая истина. Чаще всего данная цитата из «Литературной биографии» вкрапляется в текст исследования как что-то само собой разумеющееся и не требующее отдельного анализа, хотя на самом деле данный отрывок предполагает некоторое разъяснение.

Заметка С.Т. Кольриджа легко вводит в заблуждение начинающих исследователей творчества поэтов. Конечно, С.Т. Кольридж не имеет в виду четкого деления произведений на два типа. Он говорит только о том, что планировалось изначально и четко отличает данный схематичный «план» от того, что получилось в итоге, указывая, что его вклад в сборник гораздо менее весом и в основном сводится к «Поэме о старом мореходе». М. Рид указывает, что приведенная в «Литературной биографии» заметка значительно упрощает дело. В целом, он ставит под сомнение факт прочности и длительности такого договора [9, р. 243]. И действительно, С.Т. Кольридж писал эти строки по воспоминаниям почти двадцатилетней давности, вольно или невольно выступая защитником своей литературной карьеры. Его версия такого четкого разделения поэтического труда может являться попыткой объяснить скитание по сборнику «Поэмы о старом мореходе», а также своеобразным ответом на «критику» У. Вордсворта, которую тот позволил себе в предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» в 1800 г. Во всяком случае, если объективно посмотреть на проблему разделения произведений на сверхъестественное и повседневное, кроме слов С.Т. Кольриджа, мы нигде не сможем найти упоминаний о таком конкретном замысле.

Примерно через 20 лет после выхода «Литературной биографии» У. Вордсворт комментирует свидетельство С.Т. Кольриджа в своих заметках для Изабеллы Фенвик, говоря о создании баллады «Нас семеро». Он упоминает, что поэты «начали разговаривать о сборнике, который должен был состоять, как мистер Кольридж поведал миру, из произведений, главным образом на сверхъестественные темы, взятые из повседневной жизни, но рассматриваемые насколько это возможно, через призму воображения»² [10, р. 3]. Но, конечно, это не совсем то, о чем С.Т. Кольридж поведал в «Литературной биографии». У. Вордсворт не упоминает никакого умышленного разделения поэтического труда и по сути как бы объединяет обе задачи в одну единственную. Нельзя не отметить и тот факт, что У. Вордсворт не думал отказываться от сверхъестественных элементов в своих стихотворениях. Достаточно вспомнить о балладе «Тёрн» (*The Thorn*, 1798), в которой влияние погоды на главных героев, а также медленное колебание и движение мха на могиле ребенка определенно являются элементами сверхъестественного. Другая

² Здесь и далее перевод с английского мой – С.Г.

баллада из сборника «Гуди Блейк и Гарри Джил» (*Goody Blake and Garry Gill, 1798*) тоже предполагает веру в сверхъестественное. Проклятие Гуди Блейк приводит к необъяснимым и совершенно не повседневным последствиям. В поддержку нашей идеи выступают и оба предисловия У. Вордсворта к сборнику «Лирические баллады» первого издания в 1798 г. и второго издания в 1800 г. В них нет ни слова о разделении стихотворений по упомянутому уже не раз принципу и в большей степени говорится о языковом и стилистическом эксперименте.

Уильям Хэзлитт, современник авторов «Лирических баллад», в своем эссе вспоминает о 1798 г., когда С.Т. Кольридж лично раскрыл ему суть задуманного тома. У. Хэзлитт пишет: «Он сказал, что "Лирические баллады" были экспериментом, который он и Вордсворт собирались выполнить, чтобы определить, насколько вкус общества сможет выдержать поэзию, написанную в более естественном и простом стиле, чем это когда-либо делалось до сих пор, полностью отказываясь от уловок поэтической дикции и используя только те слова, которые, вероятно, были в ходу со времен Генриха II» [11, р. 18]. Безусловно, У. Хэзлитт написал эти строки через много лет после встречи с поэтами, и, возможно, на него могли повлиять вордсвортовские предисловия к поэтическому сборнику, но с таким же успехом на него могли повлиять заметки С.Т. Кольриджа из «Литературной биографии».

В заключении хочется отметить, что данная работа является лишь попыткой приблизиться к проблеме, а также поиском возможных научных лакун. Нам было интересно определить, как и на чем основываются некоторые кажущиеся нерушимыми постулаты истории английской литературы. Так или иначе, данная тема требует более тщательного изучения, ведь исследования на тему творчества У. Вордсворта и С.Т. Кольриджа очень обширны и требуют постоянного вдумчивого анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кольридж, С.Т. *Biographia Literaria* / С.Т. Кольридж // Поэты «Озерной школы» / Сост. Л.И. Володарская. – СПб. : Наука, 2008. – С. 227–235.
2. Coleridge, S.T. *Biographia Literaria and Two Lay Sermons* / S.T. Coleridge – London: George Bell and Sons, 1898. – 440 p.
3. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность / А.А. Елистратова. – М.: Наука, 1960. – 505 с.
4. Дьяконова, Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики / Н.Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1978. – 207 с.
5. Горбунов, А.Н. Три великих поэта Англии: Донн, Милтон, Вордсворт / А.Н. Горбунов. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2012. – 320 с.
6. Зыкова, Е.П. Певец Озерного края / Е.П. Зыкова // Уильям Вордсворт. Избранная лирика / Сост. Е.П. Зыкова. – М.: Радуга, 2001. – С. 19–51.

7. Володарская, Л.И. Свобода и порядок (Вестморлендские озера в истории английского романтизма) / Л.И. Володарская // Поэты «Озерной школы» / Сост. Л.И. Володарская. – СПб.: Наука, 2008. – С. 5–28.
8. Красавченко, Т.Н. Уильям Вордсворт – реформатор поэзии и литературный критик / Т.Н. Красавченко // Литературоведческий журнал. – 2018. – № 44. – С. 244–256.
9. Reed, M. Wordsworth, Coleridge, and the «Plan» of the Lyrical Ballads / M. Reed // University of Toronto Quarterly. – 1965. – Vol. 34, № 3. – P. 238–253.
10. Wordsworth, W. The Fenwick Notes of William Wordsworth / W. Wordsworth; ed. J.R. Curtis. – London: Bristol Classical Press, 1993. – 229 p.
11. Hazlitt, W. Selected Essays / W. Hazlitt; ed. G. Sampson. – Cambridge : University Press, 1958. – 251 p.

**COMMON AND SUPERNATURAL IN THE LYRICALL BALLADS
BY W. WORDSWORTH AND S.T. COLERIDGE**

S. GOCHAKOV

The history of Lyrical Ballads genesis is commonly reconstructed through the testimony of S.T. Coleridge from Biographia Literaria. In this work the poet alleged that there were division of labour between him and W. Wordsworth: the later told everyday stories while the former wrote on supernatural things. Most Soviet (A.A. Elistratova, N.Y. Dyakonova) and Russian (A.N. Gorbunov, L.I. Volodarskaya, T.N. Krasavchenko) literary critics accepted this claim without doubt. This study questions the division of poems from Lyrical Ballads on 'everyday' and 'supernatural'. Both later statements by W. Wordsworth and W. Hazlitt and the analysis of such ballads as Thorn, We Are Seven, and Goody Blake and Garry Gill deny such a typology.

Keywords: *common, supernatural, history of genesis, Biographia Literaria, lyrical ballad.*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНА-«СЕНСАЦИИ»
В ТВОРЧЕСТВЕ У. КОЛЛИНЗА И Э. ВУД**

А.С. ЖУК

(Полоцкий государственный университет)

a.zhuk@psu.by

Проанализированы основные черты «сенсационного романа» на примере произведений двух ключевых представителей «сенсационной школы» – Уилки Коллинза и Эллен Вуд. Выделены новаторские для вик-торианской литературы приемы отражения социальных проблем: увлекательный и захватывающий сюжет, построенный вокруг тайны, мелодраматичные эффекты, невероятные совпадения. Также прослежены различия в по-строении повествования и описании персонажей. Если для Э. Вуд свой-ственно акцентировать внимание на эмоциональном мире героев, то в романах У. Коллинза повествование кон-центрируется по преимуществу вокруг внешних событий.

Ключевые слова: *викторианская эпоха, роман-«сенсация», трансформа-ция жанра, Уилки Коллинз, Эллен Вуд.*

Конец XIX века вошел в историю Великобритании как период борьбы различ-ных литературных течений. Помимо известных литературоведению направлений выделяется творчество писателей, которые остро отреагировали на социальные и нравственные проблемы викторианской эпохи. Представители школы «сенсаци-онного романа» не ограничились лишь темами различия социальных слоев, бедно-сти, семьи и взаимоотношений внутри викторианской семьи. Кроме указанных тем, они касались более сенсационной тематики: убийств, безумия, похищения и брака по расчету. Романы-«сенсации», освещавшие данные темы, публиковались в пери-одических журналах, пользующихся широким признанием среди представителей среднего класса [1, с. 49]. Авторы-«сенсационисты» направили своё особое внима-ние на аристократические семьи, а именно, что некоторые из них скрывали, тем са-мым разрушая идеал безупречной викторианской аристократичной семьи.

Как российские, так и зарубежные исследователи, относят Уилки Коллинза и Эллен Вуд (также известна как миссис Генри Вуд) к «сенсационной школе». При содействии викторианских критиков (М. Олифант, У. Филлипс, Г. Мэнсел, С. Баттерворт), понятие «сенсационный роман» получило распространение в ли-тературных кругах в конце XIX в. и стало активно употребляться для описания ряда публиковавшихся работ в периодической печати с характерными чертами ро-мана-«сенсации».

Для произведений данной школы свойственно отсутствие ограничений в системе жанров. Усложненность повествования достигается посредством смешения черт различных жанров, например готического, нью-гейтского романа и английского бытоописательского романа, а также популярной мелодрамы (например, образы криминальных героев, напряженная атмосфера, лейтмотивы преступления и наказания) [2, р. 1]. В то же время авторы-«сенсационисты» трансформируют их, исходя из целей художественного текста. Так, например, происходит со сверхъестественным элементом, который утрачивает свою первостепенную функцию.

Несмотря на то, что оба писателя создали большое количество прозаических работ в 1860–1880 гг., в историю английской литературы они вошли как авторы лишь отдельных произведений. Так, У. Коллинз наиболее известен по «сенсационным романам» «Женщина в белом» (*Woman in White*, 1860) и «Лунный камень» (*The Moonstone*, 1868), тогда как Э. Вуд – благодаря роману «Ист-Линн» (*East Lynne*, 1861) и серии рассказов о семействе Тодхетли и Джонни Ладлоу.

Особенностью нарратива авторов является введение нескольких сюжетных линий, развивающихся параллельно. При этом каждая из них вплетается в канву сюжета, углубляя его и добавляя новые детали. Так в романе «Ист-Линн» автор знакомит читателя с историей семейства Моунт-Сиверн и одновременно описывает семью Гэр. В дальнейшем оба семейства будут вовлечены в развитие повествования. В романе Коллинза «Женщина в белом» фабула ограничивается одной сюжетной линией, которая с каждой главой дополняется другими персонажами, меняется и место действия. Следует отметить, что композиция романов Коллинза отличается от Вуд, тем, что автор демонстрирует взгляд на одно и то же происшествие с разных точек зрения. Романы разбиты на главы, в которых описание ведётся от лица разных персонажей, как главных действующих лиц, так и второстепенных. Такой приём свидетельствует о мастерстве Коллинза, как писателя, поскольку каждый рассказ отличается по стилю, использованию лексики и тону повествования.

Для понимания мотивов персонажей, авторы обращаются к ретроспективе. Перед тем как перейти к основному ходу действия, писатели-«сенсационисты» рассказывают о прошлом или о причине, по которой тот или иной персонаж оказался в данной ситуации (бедность графа Моунт-Сиверна («Ист-Линн»), прошлое Пески, как представителя тайной организации «Женщина в белом»).

Нельзя не отметить, что для «сенсационных романов» Коллинза и Вуд характерно многообразие персонажей. Особое внимание следует уделить женским образам, которые занимают центральное место в произведениях писателей. В романе «Женщина в белом» образ главной героини тяготеет к готическому. Лора Фэрли – чиста, беспомощна и по-детски наивна, неспособна противостоять коварству своего мужа и графа Фоско. Однако характер героини трансформируется

на протяжении повествования, и читатель наблюдает за «становлением личности». Из кроткой и милой девушки она превращается в серьёзную и молчаливую женщину, которая терпеливо выносит издевки мужа. И, как в традиционном готическом романе, обретает счастье, пережив немало потрясений (обман, похищение, помещение в психиатрическую больницу).

В «Ист-Линн» нам предстаёт совершенно новый образ. Если в предыдущем произведении главная героиня взрослеет и обретает новые положительные качества, то в романе Вуд перед читателями предстает регресс личности. Некогда милая добропорядочная девушка Изабелла Вэн в приступе ревности изменяет мужу, оставляет его с детьми и уезжает. Но мучимая совестью и тоской по детям, она возвращается и в качестве горничной поступает на службу в дом к мужу.

Э. Вуд наказывает главную героиню смертью её ребенка, и сама героиня умирает, страдая от мук совести. Одним из ключевых моментов является сцена прощания ребёнка с родителями, демонстрирующая не только боль матери, но и, что не типично для Коллинза и викторианских писателей, страдания отца, который потерял сына. Новый образ возникает у Вуд: плачущий отец, осознающий свою беспомощность перед умирающим ребенком. Данная сцена придаёт особый драматизм концу повествования.

Как и Коллинз, Вуд тяготеет к психологизму. Так, например, посредством прямого психологизма, через внутренний монолог, переживания героев, авторы стремятся проникнуть в глубину души персонажей (мучения Корнелии о тайне Изабеллы «Ист-Линн»; переживания Мэриан Голкомб о сестре), чтобы представить перед читателями внутренний мир членов аристократической семьи и их схожесть со средним классом. В то же время важную роль играют описания природы и места действия для передачи грядущего.

Коллинз, как родоначальник романа-«сенсации», заложил основные принципы повествования, которых далее придерживалась и Вуд. В то же время, если её роман «Ист-Линн» близок к «Женщине в белом» Коллинза [3, с. 46], то в дальнейшем её рассказы уже теряют тот драматизм и напряженность атмосферы. Важным элементом романов-«сенсаций» является увлекательный и захватывающий сюжет, строящийся на тайнах, мелодраматичных эффектах, невероятных совпадениях. Следует отметить, что для Э. Вуд свойственно акцентировать внимание на эмоциональном аспекте, а не только на внешнем действии, как в произведениях У. Коллинза. Также они уделяют особое внимание описанию действующих лиц (внешности, одежде, манере поведения) и окружающего их мира (природе, зданиям, деталям интерьера) для передачи достоверности событий. В своих романах они выводят женский образ на передний план, вне зависимости является ли главная героиня положительным или отрицательным персонажем. Всё повествование строится вокруг нее.

Таким образом, У. Коллинз и Э. Вуд отразили реальность своего времени в своих художественных текстах, тем самым давая читателю возможность лучше понять кризисы, принципы и уклад жизни британцев в определенный исторический период страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернавина, Л.И. Английский сенсационный роман XIX века / Л.И. Чернавина // Очерки по зарубежной литературе. – Иркутск, 1972. – Вып. 2. – С. 49–65.
2. Brantlinger, P. What is «Sensational» about the «Sensational Novel» / P. Brantlinger // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1982. – Vol. 37, n° 1. – P. 1–28.
3. Бячкова, В.А. «Ист-Линн» миссис Генри Вуд: проблемы семьи и брака в викторианском «сенсационном» романе / В.А. Бячкова // *Мировая литература в контексте культуры*. – Пермь, 2012. – Выпуск 1(7). – С. 43–50.
4. Вуд, М.Г. Ист-Линн : роман / М.Г. Вуд; пер. с англ. – Харьков : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2019. – 320 с.
5. Коллинз, У. Собр. соч. : в 10 т. / У. Коллинз; пер. с англ. – М. : Пересвет, 1992. – Т. 2 : Женщина в белом (роман). – 568 с.

TRANSFORMATION OF «THE SENSATIONAL NOVEL» IN WORKS BY W. COLLINS AND E. WOOD

A. ZHUK

The article deals with the main features of «the sensational novel» in works of two essential representatives of «the sensational school», Wilkie Collins and Ellen Wood. They used innovative techniques in the depiction of Victorian society’s social problems: captivating and breathtaking plot based on a mysterious fact, melodramatic effects, incredible coincidences. The differences in the construction of the narrative and the description of characters are also traced. While E. Wood commonly focuses on her heroes’ emotions, W. Collins’s narrative chiefly concentrates on unusual occurrences.

Keywords: *Victorian period, «sensational novel», genre transformation, Wilkie Collins, Ellen Wood.*

УДК 821.111-32(73)

**АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В ВОЕННОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ А. БИРСА И У. МОРРОУ**

В.С. КУСКОВСКАЯ
(Полоцкий государственный университет)
vitakuskovskaya@yandex.by

В статье рассматривается анималистическая образность и способы ее реализации в военной прозе А. Бирса и У. Морроу. Изучается специфический авторский взгляд писателей на военные события Гражданской войны в США 1861–1865 гг. Военная новелла обоих американских писателей, наполненная яркими художественными образами, в том числе и анималистическими, исследует природу человеческого восприятия и переживания критической военной ситуации как личной трагедии на фоне всеобщей военной катастрофы. В данном исследовании представлены основные функции и характерные черты ключевых анималистических образов, отражающих ужасы войны. Анималистическая образность исследуемых произведений о войне, несмотря на возможность различных интерпретаций, остается понятной ассоциацией для выражения страха и беспомощности.

Ключевые слова: *военная новелла, анималистическая образность, Гражданская война в США, антивоенная литература.*

Сегодня тема исследования анималистической образности в литературе остается по-прежнему актуальной, поскольку является универсальным способом выявления специфики творчества писателя и его индивидуального мироощущения. Так, символическое значение анималистического образа расширяет художественную систему образов писателя, акцентирует внимание не только на форме воплощения природного мира в естественной и привычной взаимосвязи «человек – природа», но и намеренно усложняет философскую проблематику, углубляет психологизм произведения. Вопрос терминологического характера в отношении понятий анимализм, анималистический жанр, анималистика, анималистическая тема, анималистическая образность остается до конца не решенным, поскольку современное литературоведение представляет достаточно противоречивые определения. В рамках данного исследования мы предлагаем взять за основу работы белорусских ученых А. Бельского [1], В. Козич [2], Л. Дуктовой [3], в которых художественная анималистика рассматривается в пределах исследования образной системы произведений на основе целостного литературного анализа.

Также, мы привлекаем выводы украинского исследователя А. Галыча [4] относительно классификации образов, среди которых выделяют анималистические, где формирование системы таких образов осуществляется под воздействием осмысления их как с конструктивной, так и с содержательной стороны.

Амброз Бирс и Уильям Чемберс Морроу – американские писатели рубежа XIX–XX вв., известные преимущественно благодаря своим работам в жанре «страшного» рассказа. Оба автора унаследовали традиции готического страха и психологического исследования Эдгара Аллана По, но вместе с тем придали уже национальному жанру *short story* новое звучание, предопределив таким образом его дальнейшую литературную судьбу. Особое место в творчестве писателей занимает военная тема, с ярко выраженным в ней антивоенным настроением как реакцией на трагические события Гражданской войны в США. Авторы одинаково четко высказывают неприятие войны как антигуманного и разрушающего явления.

Влияние «страшного» рассказа А. Бирса на работы У. Морроу отмечают многие исследователи жанра американского короткого рассказа, включая В. Старрета и Р. Гейла, поэтому представляется возможным и необходимым изучить общие принципы, приемы изображения войны у обоих писателей, включая использование анималистических образов, мастерски представленных и раскрытых в новеллах о войне [5, р. 195–196]. Дж. Балтрум, анализируя один из самых известных рассказов А. Бирса «Чикамога» (*Chickamauga*, 1891), проводит параллели между некоторыми элементами его сюжета, художественной образностью и теорией эволюции Ч. Дарвина [6, р. 227–228]. В рассказе, так или иначе, рассматриваются вопросы, стоявшие в центре популярной теории: происхождение видов и наследственность, генетические особенности и обусловленные ими преимущества, борьба за существование, а также приспособление к окружающим условиям, идеи доминирования. Так, согласно Дж. Балтруму, связь и столкновение образов животных и сущности человека иллюстрирует влияние идей Ч. Дарвина на американского писателя, в художественном мире которого война обезличивает, обезличивает и заново заставляет бороться за выживание.

В начале повествования автором затрагиваются исторические события эпохи «фронта», дух освоения новых территорий, особое противопоставление природы и цивилизации. В «Чикамоге» природа выступает своего рода действующим лицом. Современные А. Бирсу американцы показаны в рассказе как потомки воинственных победителей: «С самой колыбели эта раса с боем проложила себе путь через два континента и, теперь, переплыв великое море, добралась и до третьего, чтобы заново родиться, унаследовав тяготы войны и бремя власти»¹ [7, с. 69]. Потомок этих завоевателей, маленький мальчик, потерявшись

¹ «From the cradle of its race it had conquered its way through two continents and passing a great sea had penetrated a third, there to be born to war and dominion as a heritage» [8, p. 46].

в лесу, встречает кролика, который производит на него жуткое впечатление. С точки зрения А. Аствацатурова, образ кролика, учитывая любовь Бирса к игре с фольклорной символикой индейцев, является предвестником смерти [9]. В самом деле, впоследствии ребенок, охваченный инстинктом самосохранения и одновременно любопытством, не способный до конца осознать всей опасности ситуации, оказывается в окружении истекающих кровью, живых мертвецов, напоминающих ему рой огромных черных жуков. Перед глазами ребенка возникают фигуры ползущих людей со сломанными костями, вывернутыми челюстями, изорванной плотью, которые видятся глухонемому и ослепшему от слез ребенку собаками, свиньями и медведями. Неожиданная концовка новеллы поражает своей жестокостью. Животный, истошный крик маленького мальчика, чья судьба предрешена, будто ставит точку в потоке боли и ужаса. Глухонемой ребенок символизирует саму войну – глухонемую по отношению к человеку: «Его крики были бессловесны и неопишутемы, – что-то среднее между лепетом обезьяны и гоготом индюка, – страшный, бездушный, кощунственный звук, дьявольский язык»² [7, с. 75].

Мы не отрицаем значимости идей дарвинизма и натурализма в творчестве А. Бирса, но предполагаем, что анималистические образы писателя, включая отсылки к религиозной, готической, мифологической образности, несут в себе символическую нагрузку и выполняют функцию предвестника некоего события, сигнализируя и предупреждая, создают необходимую атмосферу повествования, служат ключевым элементом передачи физических и психоэмоциональных состояний протагониста. Так, в новелле «Пропавший без вести» описание крыс, сбегавшихся на запах крови, идет параллельно описанию смертельной ловушки для снайпера «rat-trap», появление окровавленных кабанов в новелле «Добей меня» является разгадкой смертельного ранения, символом беспощадности и безысходности, аллегорический образ волшебной птицы в новелле «Перемешник» ярко контрастирует мотиву братоубийства, подчеркивая бессмысленность войны. Таким образом, главной характеристикой анималистической образности у А. Бирса становится ассоциативность, вместо описания художественной реальности напрямую, что максимально усиливает точность передачи авторской идеи.

Несколько иначе используется анималистический художественный образ в новелле У.Ч. Морроу «Ищейки» (*The Bloodhound*, 1879), которая раскрывает страшную правду о проблеме дезертирства. «Ужасы войны распространились по всему югу, как и страх смерти. Дезертирство и смерть были синонимами. Военное министерство запятнало свой меч кровью своих же людей. Количество

² «He uttered a series of inarticulate and indescribable cries – something between the chattering of an ape and the gobbling of a turkey – a startling, soulless, unholy sound, the language of a devil» [8, p. 57].

дезертиров равнялось числу падших на поле битвы. Жизнь человека ничего не стоила»³ [10, р. 94]. Эту «эпидемию бегства» и неподчинения контролировали патрули с собаками, которые без суда и следствия вешали и расстреливали людей.

Преследование этим патрулем человека, больше похожее на охоту на зверя, становится главным противостоянием новеллы. Писатель, используя анимализм как особую форму изображения и воплощения собственной идеи, дает подробное, детализированное описание собак-ищеек жаждущих крови («hungry for blood»), в зловещем образе которых сконцентрирована смертоносная угроза войны. Безжалостные преследователи, не зная страха и усталости, идут по следу, обученные убивать без тени сомнения и сожаления. Так, главный герой остается один на один с собственным страхом: «Через мгновение он осознал весь ужас положения – в одиночестве, в огромной пустыне, без единого человека, чтобы помочь ему в борьбе с ужасной смертью, с группой разъяренных кровавых гончих, с любовью обученных для того, чтобы разорвать его и выпотрошить. Это было чувство переполняющего, подавляющего ужаса. Он дрожал всем телом, его зубы стучали от страха»⁴ [10, р. 100].

Кульминацией погони становится смертельная схватка, в которой герой сам становится безжалостным убийцей, ведомым инстинктом самосохранения, в борьбе за жизнь и попытке спастись от роковой неизбежности. Так работает художественный прием сравнения человека с животным, образы накладываются друг на друга. Углубляя психологизм новеллы, сравнение переходит от внешнего образа действий к образу мыслей: полное уподобление зверю усиливает тему жестокости войны. Сравнение образа собаки с воплощением зла, исходящего от человека перерастает в развернутый глубокий образ звериного, как иррационального необъяснимого.

Такая деформация и трансформация образов ведет к продуктивной двусмысленности, расширяя возможности интерпретации смыслов. Согласно М.Н. Эпштейну, порой трудно определить, используются ли образы животных для воплощения человеческих или античеловеческих начал, переносится ли «звериное» в сферу нравственного. По сути это двузначные гротески, утверждает исследователь, в которых моральная уязвленность человека принимает форму животной агрессивности: коснувшись болевого порога, человеческое превращается

³ «Horrors of war spread over the South like a pall of death. Desertion and death were synonymous terms. The War Department stained its sword with the blood of its own men. Desertion was in point of numbers equivalent to death on the battlefield. A man's life was worth nothing». Перевод фрагментов новеллы *Морроу мой* – В.К.

⁴ «In a moment he realized his horrible position – alone, in a vast wilderness, with no human being to assist him in battling with a terrible death, and with a pack of infuriated bloodhounds, trained in the love of human gore, to tear his heart and strew his entrails upon the earth. His first feeling was one of overpowering terror. He trembled in every joint and his teeth chattered with fear».

во что-то иное, грубое, дикое, зверское [11, с. 102–103]. Мнимая оптимистичная развязка новеллы словно приостанавливает динамизм повествования, но молниеносно оборачивается неожиданной трагедией. «Страшная битва длилась два часа. Потеря крови и сильная боль от ран истощили его. Дезертир храбро боролся с потерей сознания ... умирал от жажды. Старая собака осторожно подошла и, находясь в нескольких футах от своей жертвы, выскочила вперед и сомкнула челюсти»⁵ [10, р. 103]. Новелла с открытым, неразрешимым финалом, оставляя главные нравственные вопросы без ответа, условно закрывается образом безумной, кричащей от горя женщины, которая держит на коленях окровавленную голову мертвого мужа. Так, глубоко символично раскрывается драма гражданского населения, лишённого права выбора, обреченного на мучения, невыносимые испытания и смерть.

Так, и у А. Бирса, и у У. Морроу новелла о войне утверждает универсальные моральные ценности, но продолжает поиск новых возможностей осмысления экстремальных ситуаций, обогащая литературу переломного времени новыми средствами и приемами анализа, познания человека и мира в критической, нестандартной обстановке. Благодаря мастерству обоих литераторов специфическая краткая, но емкая форма американской новеллы, наполняется военным художественным содержанием и особой образностью, включая анималистическую. Военная новелла писателей, с частую доминирующими анималистическими образами, характеризуется сложной философской проблематикой, с новыми способами раскрытия внутреннего мира личности в момент нечеловеческого испытания. Здесь каждый авторский индивидуальный элемент формирует художественный мир военного рассказа в контексте литературного процесса страны в определенный драматический исторический период.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельські, А.І. Мастацкая анімалістыка ў сучаснай беларускай літаратуры (да праблемы вывучэння і тыпалогіі) / А.І. Бельскі // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – 2000. – № 2 – С. 28–32.
2. Козіч, В.І. Чалавек і прырода ў сучаснай беларускай прозе / В.І. Козіч. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 96 с.
3. Дуктава, Л.Г. Мастацкая анімалістыка ў беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя / Л.Г. Дуктава. – Магілёў : МДУ імя А.А. Куляшова, 2009. – 184 с.
4. Галич, О.А. Теорія літаратуры / О.А. Галич. – Київ : Либідь, 2001. – 488 с.
5. Gale, R.L. An Ambrose Bierce Companion / R.L. Gale. – Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001. – 337 p.

⁵ The terrible fight had lasted two hours. The loss of blood and extreme pain of his wounds had exhausted him. The deserter battled bravely with unconsciousness... was dying of thirst. The old dog approached cautiously, and, when within a few feet of his prey, sprang forward and closed his jaws upon the throat of the fainting man.

6. Baltrum, J. Bierce Aboard the Beagle: Darwinian Discourse and Chickamauga / J. Baltrum. – Explicator. – 2009. – Vol. 67 (3). – P. 227–231.
7. Бирс, А. Собрание рассказов / А. Бирс; пер. с англ. – М.: АСТ, 2014. – 606 с.
8. Bierce, A. The Collected Works of Ambrose Bierce: [12 vol.] / A. Bierce. – New York and Washington: The Neale Publishing Company, 1909–1912. – Vol. 2: In the Midst of Life (Tales of Soldiers and Civilians). – 1909. – 403 p.
9. Аствацатуров, А. Американская литература XX века. Сезон 1. Амброс Бирс / А. Аствацатуров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/courses/64/1>. – Дата доступа: 25.10.2020.
10. Morrow, W. The Bloodhounds / W. Morrow // Civil War Memories. Lost Tales of The Civil War. – Nashville, Dallas: Barnes and Noble, 2009. – P. 93–104.
11. Эпштейн, М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзаж, образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.

**ANIMALISTIC IMAGES
IN MILITARY SHORT STORIES BY A. BIERCE AND W. MORROW**

V. KUSKOVSKAYA

The article examines animalistic imagery and methods of its implementation in military prose by A. Bierce and W. Morrow. A specific author's view on the military events of the American Civil War in 1861-1865 is studied. Short stories by American writers, filled with the vivid artistic imagery, including the depiction of animals, explores the nature of human perception experiencing the crucial situation of the war as a personal tragedy within the general military catastrophe of the country. The research presents the main functions and characteristics of key animalistic images reflecting the horrors of war. The animalistic imagery of the investigated works about the American Civil war, with the possibility of different interpretations, works as clear and understandable expression of fear and helplessness.

Keywords: *military short story, animalistic imagery, The Civil war in the USA, anti-war literature.*

УДК 821.161

УВАСАБЛЕННЕ МАТЫВА «НАВАЛА-КАНТЫНУУМ» У БЕЛАРУСКАЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ
(НА ПРЫКЛАДЗЕ АПАВЯДАННЯ «СЕМНАЦЦАЦЬ ГОД» К. ЧОРНАГА)

канд. філал. навук, дац. З.І. ТРАЦЦЯК
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
z.tratsiak@psu.by

Артыкул прысвечаны разгляду спецыфікі ўвасаблення матыва «навала-кантынуум» у беларускай малой прозе. У якасці матэрыяла даследавання абрана апавяданне «Семнаццаць год» К. Чорнага, якое вылучаецца спалучэннем двух падыходаў да асэнсавання вайны / навалы-кантынуума. Інтэграцыя памежна сканцэнтраваных дзіцячых успамінаў з дэталёвым аповедам пра перыпетыі жыцця дарослага чалавека дазволіла адначасова шматаспектна прааналізаваць быццё беларуса ў плыні грамадска-палітычных катаклізмаў і вылучыць пэўныя агульначалавечыя праблемы, абвостраныя пачаткам Першай сусветнай вайны.

Ключавыя словы: *Першая сусветная вайна, беларуская ваенная літаратура, інклюзіўнасць, матыў «вайна / навала-кантынуум».*

Інклюзіўнасць беларускай ваеннай прозы ХХ ст. уяўляе сабой адметную рысу айчыннай літаратуры. Некалькі пакаленняў пісьменнікаў (узорнай у дадзеным выпадку можна лічыць спадчыну З. Бядулі, М. Гарэцкага, К. Чорнага, А. Адамовіча, В. Быкава, І. Навуменкі, У. Гніламёдава і інш.), звяртаючыся да ваенных падзей, у якіх так ці інакш удзельнічалі іх суайчыннікі, падымалі цэлы комплекс грамадска-палітычных і маральна-этычных праблем, разглядалі трансфармаванне свядомасці асобы, што на працягу доўгага часу знаходзілася ў надзвычайных абставінах. Паступова адбывалася абагульненне адносна прыватных фактаў і пераход да тых быццёвых пытанняў, што маюць агульначалавечую значнасць. Адным з мастацкіх выразнікаў інклюзіўнасці стаў матыў «вайны / навалы-кантынуума» – бясконцага вязьма з войн, рэвалюцый, класавай барацьбы, рэпрэсій, экалагічных катастроф, аксіялагічнага крызісу, глыбока асэнсаванага на старонках беларускай прозы. Заўважым, што ў Беларусі на лёс аднаго пакалення найчасцей прыпадала па некалькі лакальных і глабальных узброеных канфліктаў. Таму вялікі досвед перажывання падобнай

навалы спарадзіў і значную колькасную перавагу ваеннай тэмы ў беларускай літаратуры, робячы матыў «вайна / навала-кантынуум» неад’емнай часткай мастацкага твора.

Персанажы-беларусы, выразнікі галоўных аўтарскіх інтэнцый, неаднаразова ў трапнай форме фармулявалі сэнс дадзенага геапалітычнага і грамадскага феномену, які дастаткова хутка знайшоў сваё ўвасабленне на старонках раманаў, аповесцей і апавяданняў: «Дзіўна размешчана эта Беларусь наша, бытта Гасподзь знарок паклаў яе так. Усё праз нас з вайной ходзяць, усё праз нас. Здаецца, каб хто перанёс яе ў другое месца, дак і нам бы па-другому жылося» [1, с. 36]. Адначасова яны спрабавалі выкласці сутнасць асобнага складніку дадзенага матыва: «Асэнсаваць, усвядоміць як след не паспяваеш адно, а ўжо навальваецца, захліствае ўсяго цябе другое, яшчэ больш незразумелае, жажлівае. І ты ... Ні пра што іншае не думаеш, няма калі табе думаць – выратавацца б, ацалець, да берагу б якога цвёрдага прыбіцца, зноў грунт пад нагамі адчуць» [2, с. 367].

Распрацоўка гэтага матыву беларускімі пісьменнікамі мела на ўвазе і яшчэ адзін аспект: увасабленне бясконцых сацыяльных катаклізмаў успрымалася як адмысловая рэакцыя на дыскрэтнасць папярэдняй літаратуранай традыцыі, якая неаднойчы перарывалася, пакідаючы паэтам, пражыікам і драматургам складаную задачу аднаўлення-працягу.

Адзначым, што распрацоўка матыва «вайна / навала-кантынуум» з часоў Першай сусветнай вайны не была выключнай прэрагатывай беларускай прозы. Айчынныя драматургі і паэты таксама далучыліся да яго мастацкага асэнсавання (драматургія і паэзія Я. Купалы, драматургічныя абразкі М. Гарэцкага, вельмі многіх пазнейшых аўтараў). Так, А. Дудараў у п’есе «Вечар» уклаў у вусны дзеда Мульціка наступную рэпліку: «Тры вайны адпляскаў, шабляй махноўцы секлі, кулакі ў трыццаць другім цвікамі на кладзішчы да крыжа прымалацілі, на фінскай ногі адмарозіў, у партызанах немцы расстрэльвалі, потым ваяваў – два разы параніла, тры разы кантузіла. І гэта яшчэ не ўсё! Двух дзетак за вайну пахаваў, і нішчымніца пасляваенная была, і хату пярун паліў, і карова здыхала, і жонка памерла» [3, с. 58]. Драматург у дадзеным выпадку адмыслова спалучыў два кампаненты навалы: агульнанацыянальны і прыватны.

Для беларускай ваеннай прозы 1920-1930-я гг. – час зараджэння і высявання асноўных мастацкіх сродкаў увасаблення матыва «вайна / навала-

канынуум». Мастакі слова (З. Бядуля, Ц. Гартны, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, Я. Колас, К. Чорны) адзначылі яго глыбокую ўгрунтаванасць у нацыянальную гісторыю першай трэці XX ст., вылучылі асноўныя грамадска-палітычныя падзеі, якія вызначылі спецыфіку эпохі. Прыблізны пералік значных эпизодаў выглядаў так: рэвалюцыя 1905 г., руска-японская і Першая сусветная войны, нараджэнне краіны Саветаў у 1917 г., першыя гады сацыялістычнага будаўніцтва, нямецкая і польская акупацыя тэрыторый, дзе жылі этнічныя беларусы, з'яўленне Заходняй Беларусі. Акрамя адмысловай цікаўнасці да багатай на перыпетыі нацыянальнай гісторыі, пісьменнікі засяроджваліся на спалучэнні розных ракурсаў светабачання: агульнасавецкага (якому папярэднічаў расійскі вялікадзяржаўны), уласнабеларускага і прыватна-асабістага. Пісьменнікі сутыкаліся з шэрагам праблем, калі звярталіся да тэм, якія не ўхваляліся тагачаснай савецкай палітычнай элітай (зараджэнне беларускай дзяржаўнасці, класавая барацьба, нацыянальнае пытанне), ці трактавалі іх у рэчышчы, што не адпавядала запатрабаванням сацыялістычнага рэалізму «паказваць канфлікты сучаснай рэчаіснасці праз прызму гістарычнага аптымізму, адлюстроўваць іх у перспектыве грамадска-рэвалюцыйнага развіцця, маляваць велічны вобраз новага чалавека, стваральніка новага свету, рэалізатара спрадвечнай мары аб вольнай працы на вольнай зямлі» [4, с. 214]. Нягледзячы на згаданую вышэй устаноўку, у першай трэці XX ст. гэты матыў разглядаўся праявімі (З. Бядуля, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, Я. Колас, К. Чорны) праз прызму архетыповых для беларускага пісьменства вобразаў: выгнання (бежанства), шляху, вяртання да вытокаў і роднага дому, пошукаў асобаснай і нацыянальнай ідэнтычнасці, страчанага маленства.

Неабходна адзначыць, што матыў «вайны / навалы-канынуума» шчыльна звязаны таксама з эпапейна-хранікальным ладам мыслення асобных аўтараў. М. Гарэцкі («Камароўская хроніка») ці М. Лобан (трылогія пра сям'ю Шэметаў) не маглі лагічна завершыць аповед, бо рэчаіснасць, якую яны адлюстроўвалі, не адпускала ўжо савецкага чалавека з той ці іншай «вайны»; жыццё пастаянна прапаноўвала новыя выпрабаванні, і выключыць іх са старонак твора было немагчымым, як і спыніць узаемнае вынішчэнне людзей.

Адначасова, беларускія пісьменнікі (З. Бядуля, М. Гарэцкі, Я. Колас, К. Чорны і інш.), гранічна канцэнтруючы падзейны складнік, спрабавалі ўвасобіць матыў «вайны / навалы-канынуума» ў творах малой формы.

Дынаміка і рознаветарнасць гістарычнага працэсу вымушала пільна абіраць асобныя эпідоды жыцця персанажа, якія ілюстравалі найбольш яркавыя праявы вайны / навалы-кантынуума. Паралельна аўтары малой прозы вырашалі пытанне пра прапарцыянальнае спалучэнне «ўнутранага» (увесь спектр эмоцый і думак, выкліканых ланцугом экстрэмальных сітуацый; заўсёдная псіхалагічная напружанасць ад усведамлення непазбежнасці і бязлітаснасці выпрабаванняў) і «знешняга» (уласна гістарычнага) кампанентаў дадзенага матыва.

Раманам «Бацькаўшчына» К. Чорны распачаў дэтальную гаворку пра стан перманентнага супрацьстаяння, характэрнага для першай паловы ХХ ст. (свой працяг яна знайшла ў раманах «Трэцяе пакаленне» і «Млечны шлях», а таксама шэрагу твораў малой апавядальнай формы). Возьмем пад увагу сцвярджэнне А. Адамовіча, што «творчае развіццё К. Чорнага – працэс надзвычай актыўны і ў той жа час з заўсёднымі вяртанямі (на іншым узроўні) назад: да знаёмых матываў, тэмаў, нават дэталей. Кожны твор К. Чорнага – не толькі прыступка да наступнага, але і як бы матэрыял для яго» [5, с. 63]. Сыходзячы з гэтага, сцвердзім, што пісьменнік комплексна распрацаваў матыв «вайна / навала-кантынуум». Увасабленне яго для К. Чорнага мела шэраг ідэйна-тэматычных адметнасцей, бо празаік «нідзе не піша ні пра якую з войнаў і рэвалюцый ХХ стагоддзя ... як пра канкрэтную катэгарычную вежу, як пра нейкі якасны зрух на шляху чалавецтва. Для К. Чорнага гэтыя з'явы – заўсёды ў масоўцы, гэтыя катастрофы апаноўваюць беларускага селяніна гэтак няўхільна і ... рэгулярна, што ён фіксуе толькі іхнюю сутнасць і вынікі ў сваім лёсе: бежанства, страта дома, смерць блізкіх, пакуты дзяцей» [6, с. 110]. Пісьменнік распрацоўваў гэты матыв як у філасофска-ўніверсальным і ў індывідуальна-прыватным, так і ў гістарычным і актуальным грамадска-палітычным рэчышчах. К. Чорны ў апавяданні «Заўтрашні дзень» заўважыў, што жыў у эпоху, «калі чалавецтва найбольш ганарылася сваёй цывілізацыяй і найбольш сыходзіла крывёй і енчыла ў пакутах з таго, што ясны розум яго занядаў тое вялікае, што магло б быць названа сэнсам светабудовы, – гэта чалавечае сумленне» [7, с. 348].

Сама назва апавядання К. Чорнага «Семнаццаць год» адлюстроўвае спробу аўтара знайсці хаця б плыткія межы існавання сваіх персанажаў у плыні экстрэмальных падзей. Вылучаючы гэты адносна малы ў гістарычным сэнсе прамежак часу, пісьменнік максімальна насычае жыццё Пятра

Тадаровіча нягодамі, якія абрынуліся на шараговага беларуса ўжо на Першай сусветнай. Досвед персанажа «ўзбагаціўся» за кошт асэнсавання жахлівых праяў франтавога побыту (натуральнай рэакцыяй сталі неадчэпныя думкі пра дэзерцірства як адзіны сродак ратунку ад калецтва ці смерці), памежнага напружання фізічных і душэўных сіл у момант няцяжкага, але лёсавызначальнага ранення, выпрабавання спакусай лёгка набыць «белы білет», абзавесціся ўласным надзелам зямлі, кароткіх і марных спроб асталявацца на радзіме, пакутных бежанскіх шляхоў, на якіх персанажу накіравана страціць сям'ю, адаптацыі да жыцця ў далёкім тыле. У неспрыяльных умовах адарванаму ад радзімы беларусу было складана захаваць традыцыі, звычаі і мову. За клопатам пра выжыванне ён не паспеў перадаць сыну, што знаходзіўся пад моцным асімілятыўным уплывам, думку пра яго прыналежнасць менавіта да беларускага народа.

Намінальнае заканчэнне вайны і непазбежнае далучэнне да рэвалюцыйнай віхуры не прынесла Тадаровічу жаданага заспакаення. Ратуючыся ад адзіноты, персанаж накіраваўся дадому, каб і зноў патрапіць у экстрэмальную сітуацыю, звязаную з чарговым узброеным канфліктам: савецка-польскай вайной, якая радыкальна адбілася на лёсе яго новай сям'і. Такі быццёвы калейдаскоп падводзіў персанажа да стану глыбокага аксіялагічнага крызісу, калі «ён не мог знайсці ні пачатку, ні канцоў, ні прычын – нічому: ні вайне, ні смерці, ні голаду» [8, с. 261]. Адзіная, як падалося апавядальніку, больш-менш слушная выснова, якая, здаецца, магла хоць адносна ўпарадкаваць жыццё, выглядала так: «Усё робіцца само па сабе, незалежна ад яго, і яму толькі астаецца чакаць – можа, і міне яго страшная навала; ну, або старацца быць далей ад усяго і бліжэй да самога сябе; сам сабе чалавек не вораг!» [8, с. 250]. Аднак, і падобная індывідуалістычныя філасофія быцця не вытрымала выпрабавання экстрэмальнымі абставінамі. Усе перыпетыі сюжэту сцвярджалі марнасць спроб адасобіцца ад навалы, знайсці прыватнае заспакаенне.

Пераходзячы ад прыватнага да агульначалавечага, К. Чорны звяртаецца да чытача з рытарычным пытаннем: «А што такое вайна?». Літаральна адразу пісьменнік падае ёмісты адказ, які, на нашу думку, можна ўспрыняць і як адно з адмысловых аўтарскіх азначэнняў навалы-кантынуума: «Вайна таксама ўваходзіць у той жалезны шэраг няшчасцяў, што адвеку ўсталяваны і час ад часу сыходзяць на чалавецтва, як сыходзяць голад, хвароба, смерць, і кожны чалавек ратуецца і трапечацца, як можа, жывучы на свеце» [8, с. 250].

Паказальна, што К. Чорны не здавальняецца толькі версіяй матыва «вайны / навалы-кантынуума» на прыкладзе прыгод і нягод Тадаровіча. У тэксце апавядання пададзена споведзь-успамін яго сына, што сведчыць пра эксперыменты прэзаіка з рознымі мастацкімі сродкамі яго ўвасаблення. У апошнім выпадку аўтар надзвычайна «спрэсоўвае» падзейную канву, пакідаючы толькі кульмінацыйныя моманты, якія ўразілі дзіця. У параўнанні з сюжэтнай лініяй Пятра Тадаровіча, у дадзеным выпадку К. Чорны не карыстаецца постацю апавядальніка, дазваляючы персанажу самастойна рухацца па хвалях памяці, нанова вельмі эмацыйна перажываючы мінулае і спасцігаючы жудасны сэнс тых падзей. Спецыфічнай рысай гэтага эпизода трэба лічыць яго поліфанічнасць, бо, прыгадваючы трагічныя моманты, герой чуе галасы бацькоў, якія спрабавалі мінімізаваць негатыўны ўплыў абставін на свайго адзінага нашчадка. Персанаж-апавядач разважаў пра свае першыя крокі на жыццёвым шляху, але своеасаблівая дыстанцыя паміж найўным дзіцем і дарослым не ўзнікала, бо часавая адлегласць не знішчыла боль ад загубленага маленства, не зменшыла актуальнасць тых падзей, для асобы, якая самастойна пайшла па шляху, адзначанаму подыхам навалы-кантынуума.

Сімптаматычна, што К. Чорны спалучае гэты матыў з іншымі значнымі для яго творчасці вобразамі і тэмамі: зруйнаваная навалай сядзіба, шлях, заліты крывёю ахвяр войн і рэвалюцый, вяртанне да бацькаўшчыны як крыніцы асабовай і агульнанацыянальнай ідэнтычнасці, пошукі будучыні ў свеце, які перажывае чарговы момант энтрапіі, страчанае маленства. Паралельна пісьменнік распрацоўваў і матыў уцёкаў з вайны, характэрны для беларускай прозы, прысвечанай Першай сусветнай вайне («Набліжэнне» З. Бядулі, «Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкага, «Бацькаўшчына» К. Чорнага). Аўтар апавядання «Семнаццаць год» падкрэсліваў ілюзорнасць спроб заключыць «сепаратны мір» і выбавіцца ад навалы, бо «яна ... даганяла чалавека, не давала яму атрапаць ад яе рук! Яна гналася за чалавекам свежым следам, і нічога іншага чалавек не мог парадыць» [8, с. 256], «як ён ні ратаваўся з таго агульнага гора, яно ўсё адно спасцігла яго» [8, с. 257].

Беларуская ваенная літаратура ў першай трэці ХХ ст. зазнала якасна новы этап развіцця, звязаны з аб'ектыўнай гістарычнай неабходнасцю ўвасобіць падзеі 1914–1918 гг. і нараджэння краіны Саветаў, што працягнулі пачатую Руская-японскай вайной і рэвалюцыяй 1905 г. чараду змен, канцэптуальна

значных для беларускіх інтэлектуалаў. Асэнсаванне нацыянальнай гісторыі заўжды ўваходзіла ў прыярытэтныя кірункі творчасці К. Чорнага. Распрацоўка матыва «вайна / навала-кантынуум» вобразна ілюстравала спецыфіку існавання некалькіх пакаленняў беларусаў. Звездаўшы рэаліі Першай сусветнай вайны, рэвалюцыі 1917 г., пісьменнік неаднаразова звяртаўся да гэтых падзей ва ўласных творах, годна сведчыў пра магчымасці беларускага мастацтва слова ў фармальным і ідэйным планах. Апавяданне «Семнаццаць год» вылучалася на фоне іншых твораў малой апавядальнай формы прэзаіка грунтоўным увасабленнем матыва «вайна / навала-кантынуум». Адносна невялікі аб'ём твора не перашкодзіў пісьменніку распавесці пра два лёсы персанажаў-беларусаў у плыні выпрабаванняў першых двух дзесяцігоддзяў XX ст., звярнуцца да асабістых, уласна нацыянальных і агульначалавечых пытанняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Чыгрынаў, І. Плач перапёлкі / І. Чыгрынаў // Плач перапёлкі: Раман, апавяданні. – Мінск : Маст. літ., 2004. – С. 7–294.
2. Сачанка, Б. Выбраныя творы : у 3 т. / Б. Сачанка. – Мінск: Маст. літ., 1993. – Т. 1 : Вялікі Лес. Кн. 1 і 2. – 590 с.
3. Дудараў, А. Вечар / А. Дудараў // Дыялог. П'есы. – Мінск : Маст. літ., 1987. – С. 55–102.
4. Лаўшук, С. Сацыялістычны рэалізм / С. Лаўшук // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск : БелЭн, 1996–2004. – Т. 14 : Рэле – Слаявіна. – 2002. – С. 214.
5. Адамовіч, А. Путь к большой прозе / А. Адамовіч // Горизонты белорусской прозы. – М. : Советский писатель, 1974. – С. 55–97.
6. Адамовіч, А. Война и деревня в современной литературе / А. Адамовіч. – Минск : Наука и техника, 1982. – 199 с.
7. Чорны, К. Заўтрашні дзень / К. Чорны // Выбраныя творы. – Мінск: Беллітфонд, 2000. – С. 319–366.
8. Чорны, К. Семнаццаць год / К. Чорны // Вераснёвыя ночы : Апавяданне, раман. – Мінск : Маст. літ., 2003. – С. 249–270.

ВОПЛОЩЕНИЕ МОТИВА «БЕДСТВИЕ-КОНТИНУУМ» В БЕЛОРУССКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «СЕМНАДЦАТЬ ЛЕТ» К. ЧОРНОГО)

З.И. ТРЕТЬЯК

Статья посвящена рассмотрению специфики воплощения мотива «бедствие-континуум» у белорусской малой прозе. В качестве материала исследования выбран рассказ «Семнадцать лет» К. Чорного, которое выделяется

сочетанием двух подходов к осмыслению войны / бедствия-континуума. Интеграция предельно концентрированных детских воспоминаний с более детальным повествованием о перипетиях жизни взрослого позволила как многоаспектно проанализировать бытие белоруса в потоке общественно-политических катаклизмов, так и выделить определённые общечеловеческие проблемы, обострённые началом Первой мировой войны.

Ключевые слова: Первая мировая война, белорусская военная литература, инклюзивность, мотив «война / бедствие-континуум».

SPECIFICS OF 'CONTINUOUS WAR' MOTIF IN BELARUSIAN SHORT STORY (BASED ON K. CHORNY'S SEVENTEEN YEARS)

Z. TRATSIAK

The article is devoted to the study of the specifics of 'continuous war' motif in Belarusian short story. K. Chorny's story 'Seventeen Years' is chosen as the research material, as it is distinguished by a combination of two approaches to the concept of 'continuous war'. The integration of exceedingly focused childhood memories with a more detailed story about the vicissitudes of adult life allowed the author to create both a multifaceted analysis of the existence of Belarusians during socio-political cataclysms and to highlight certain universal problems exacerbated by the First World War.

Keywords: World War I, Belarusian war literature, inclusiveness, 'continuous war' motif.

УДК 821.112.2

**ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ И ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ В ГДР
В РОМАНАХ Т. БРУССИГА И И. ШУЛЬЦЕ**

А.В. СТЕПАНОВА
(*Полоцкий государственный университет*)
a.stepanova@psu.by

*После самого значительного события немецкой истории конца XX – объединения двух германских государств в 1990-е годы о себе заявило молодое поколение писателей. «Новые архивисты» заговорили о проблемах современности, привнесли новые темы в немецкую литературу. На примере произведений И. Шульце и Т. Бруссига исследуется тема объединения Германии и влияние большой истории на судьбы людей. Определяется своеобразие романного творчества, выявляются идейно-художественные особенности и черты «романа поворота» (*Wenderoman*) в творчестве писателей, рассматривается их вклад в развитие «литературы поворота». Молодые писатели смотрят на жизнь в ГДР «со стороны», изображают события с временной дистанции, воспринимая историю и повседневность в большей степени как материал для литературной переработки, а не как личное переживание.*

Ключевые слова: «роман поворота», объединение Германии, «литература поворота», Т. Бруссиг, И. Шульце.

Самым значительным событием немецкой истории конца XX века является объединение двух германских государств в 1989–1990 гг. Присоединение ГДР к ФРГ оказало сильное воздействие на все области немецкой жизни, в том числе на культуру и, в частности, литературу. Объединение стало одной из главных тем немецкой литературы после 1990 г. Появилось понятие «литература поворота» (*Wendeliteratur*), которая объединяет произведения о жизни людей до и после падения Берлинской стены. В литературной критике заговорили о «романе поворота» – новой романной форме (*Wenderoman*), которая стала актуальной как для признанных авторов, так и для нового поколения немецких писателей. Благодаря этому понятие «немецкое прошлое», как отмечает Д.А. Чугунов, «прежде традиционно засматривавшееся как иное обозначение периода нацизма» [1, с. 5], расширилось, потому что стало включать более широкий исторический контекст. Теперь для немецкой литературы преодоление прошлого – это не только осмысление преступлений нацизма, но и разделения и объединения Германии.

Молодое поколение писателей, среди которых следует выделить Томаса Бруссига (*Thomas Brussig*, 1965), Инго Шульце (*Ingo Schulze*, 1962) и Уве Телькампа

(Uwe Tellkamp, 1968), заявило о себе в 1990-е годы. Они заговорили о проблемах современности, привнесли новые темы в немецкую литературу. Молодые авторы смотрят на жизнь в ГДР «со стороны», их повествование тяготеет к гротеску, многие сюжетные ситуации изображены в ироническом ключе.

Творчество упомянутых писателей и других авторов этого же поколения И.С. Роганова характеризует следующим образом: «Это поколение литераторов сильно отличается от своих предшественников ... История государств ФРГ и ГДР не является в их произведениях предметом основного рассмотрения, она составляет только фон, создающий атмосферу книги, фон, который нередко предстаёт отчуждённым и утрированным. На передний план выходит не то, что пишут, а то, как и почему пишут, не содержание, а форма и интенции, то есть не семантическое, а прагматическое начало» [2, с. 100]. Немецкий литературовед М. Баслер назвал авторов, вошедших в литературу в 1990-е гг. «новыми архивистами» или поп-литераторами, поскольку вещный мир их произведений богат бытовыми предметами и фактами поп-культуры восточногерманского прошлого [3].

Наиболее показательным в этом отношении является роман Т. Бруссига «Солнечная аллея» (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, 1999). Действие происходит в ГДР 1980-х годов. В центре повествования находится семейство Куппиш и компания друзей (Миха, Толстый, Волосатик, Очкарик и Мириам), обитающих в Восточном Берлине недалеко от Стены. Компания живет обычными молодежными заботами: дружба, первая влюбленность, события на родной улице.

Т. Бруссиг выбирает Берлин как место действия романа, так как этот город со своей многогранностью, политическим и социальным положением является местом, где сосредоточены современные автору проблемы общества. Однако образ города лишен запоминающихся архитектурных черт, портрет Берлина воплощается в его жителях, автор изображает Берлин с двух сторон: первая сторона – это Берлин бедных людей, которые слепо следуют нормам общественного порядка. Мама Миши, чтобы угодить властям, называет его публично на русский лад Мишей. Вторая сторона – Западный Берлин знати и роскоши, по улицам которого разъезжают роскошные порше и мерседесы, подчеркивает пропасть между ГДР и ФРГ.

Т. Бруссиг изображает ГДР как отсталую провинцию, по отношению к которой ФРГ выступает далеко шагнувшей в своем развитии страной. Так, в ГДР почти ни у кого не было даже телефона, в то время как на Западе у многих есть многофункциональные акустические системы. Люди в ГДР живут под постоянным наблюдением: с одной стороны, за ними следят пограничники на сторожевой вышке, с другой – жители Западной Германии, которые фотографируют восточных немцев и подтрунивают над ними. Однако Миша с друзьями не остаются в долгу: они также подшучивают, шокируя западных туристов голодными обмороками, копаясь в помойке и устраивая потасовку из-за капустного листа.

В ироничном ключе Т. Бруссиг описывает и западного дядю Хайнца, который «контрабандой» перевозил то, что было разрешено по закону. Однако ирония Бруссига направлена не против людей, а против системы.

Т. Бруссиг противопоставляет расхожему представлению о жизни в ГДР под постоянным всепроникающим государственным контролем, подавляющим всех восточных немцев, альтернативную историю, в которой восточные немцы показаны изобретательными и находчивыми, превосходящими своей хитростью представителей власти. Так, мама Миши доказывает, что вполне способна перехитрить пограничника, выдавая себя за западногерманскую пенсионерку, чей паспорт она нашла. Т. Бруссиг изображает восточных немцев не робкими и угнетенными, а изворотливыми, не уважающими власть, умеющими находить прекрасное в мелочах, разрушая миф о своей наивности, обращая его в свою пользу.

Роман Т. Бруссига наполнен реалиями 1980-х: упоминается группа *Rolling Stones*, хиты того времени *Je t'aime* и *Moskow, Moskow*. Эти песни были запрещены в ГДР, однако «никто не знал, кто именно хиты запрещает и по каким причинам» [4, с. 8]. Для создания более яркой картины Бруссиг использует слова-реалии: «*Zoni*» – так называли граждан ГДР; «*Jugendweihe*» – праздник совершеннолетия в ГДР, символизирующий достижение 14 лет; «*Trabi*» – автомобиль, который выпускался в ГДР; «*ABV*» – *Abschnittsbevollmächtiger* – участковый полиции ГДР; *der Parteimensch* – член Социалистической единой партии Германии и многие другие.

Томас Бруссиг, выросший в ГДР, стал свидетелем коренных изменений в стране: падение Берлинской стены и объединение Германии. В романе «Герои вроде нас» (*Helden wie wir*, 1995) автор высмеивает политическое устройство ГДР. Главный прием изображения реальности – юмор. Юмор для автора – средство демифологизации идеологии социализма. Так, автор наделяет своего героя Клауса Ульцшта одновременно двумя комплексами: неполноценности и превосходства, за счет чего и создается юмористическая атмосфера повествования. Следует подчеркнуть, что на формирование личности главного героя повлияли его родители. Семья в ГДР показана уменьшенной копией господствовавшей системы. Родители воспитывали Клауса в строгости. Отец никогда не общался с сыном, не верил в него, даже не обращался к нему по имени, презирал. Клаус всегда хотел угодить отцу, боялся его, но никогда не говорил о любви к нему, называл его «монстром» [5, S. 267]. Мать, в свою очередь, пыталась управлять его чувствами, мыслями и жизнью. Она хочет быть в курсе всего, что происходит в жизни ее сына.

Главный герой чувствует себя аутсайдером и неудачником. Он несколько раз не мог сдать на права, так как его пугали знаки «Въезд запрещен» [5, S. 35]. В школе ни учительница, ни директор не могли прочесть его фамилию, чтобы вызвать к доске, и только голос матери на уроке дал понять Клаусу, что имеют в виду

именно его. Клаус считает, что «если бы не его мама, он никогда не смог бы ходить в школу и остался глупым навсегда» [5, S. 32].

При этом главный герой романа Бруссига стремится к знаменитости. Наряду с этим эгоистическим мотивом им движет и альтруистический: он к тому же хочет быть нужным. Разнонаправленные стремления делают его уязвимым для социалистической пропаганды и, в конечном счете, приводят к сотрудничеству со Штази. В результате он повторяет путь отца, несмотря на то что это глубоко противоречит его чувствам и взглядам. Желая стать небесполезным, Клаус исполняет бессмысленные приказы, ставя свою жизнь под угрозу, поступает вопреки желаниям: «Я похитил ребенка, я рылся в чужих письмах, я пугал, издевался над другими. Я делаю мир хуже, чем он есть. Я нашел удовольствие в слезах восьмилетней девочки» [5, S. 230]. Однако он продолжает свою службу, думая, что он предназначен для чего-то большего. Агенты Штази изображаются недалекими, не имеющими понятия, какой цели они служат. Кроме того, в работе они используют псевдонимы, лишаясь индивидуальности. Кроме того, спецслужба не видит личности и в согражданах, определяя для своих информаторов псевдонимы, подменяющие их настоящие имена.

Немаловажно, что в жажде признания главного героя отражено влияние социалистической системы ГДР. Как отмечается в романе, система была «человеконенавистнической, уродовала людей, заставляла любить то, что они ненавидели» [5, S. 105]. В ГДР личность человека был обесценена, лишена значимости. Клаус, в свою очередь, хотел сделать что-то, что придало его существованию смысл. Так, герой твердо убежден, что несет личную ответственность за падение стены, по его мнению, именно он заставил стену рухнуть и, следовательно, в результате этого, рухнула ГДР.

Следует отметить, что выбранная автором повествовательная форма также способствует созданию юмористического эффекта. Повествование построено в форме интервью, которое превращается в монологическое высказывание, так как интервьюер Китцельштейн, вопреки необходимости, не задает вопросов и вообще не произносит ни слова. Как отмечает М.С. Потёмина, «подобный выбор оправдан тем, что тоталитарное общество склонно к господству монолога» [6, с. 91]. Роман разбит на 7 глав – рассказов главного героя, записанных для проверки микрофона. Так, главный герой может говорить все, что вздумается, и в любой момент может отказаться от своих слов, ссылаясь на то, что он проверял, работает ли микрофон. Проводится мысль о том, что государство подавляет людей, лишает их свободы слова, всячески пытаясь избежать диалога с обществом.

Следует отметить, что романы писателей молодого поколения часто называются по-английски, например «Фазерланд» (*Faserland*, 1995) Кристиана Крахта, «Соло-альбом» (*Soloalbum*, 1998) Беньямина фон Штукрад-Барре, «Простые истории» (*Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*, 1998) Инго Шульце.

Как отмечает Г.В. Кучумова, «это говорит о принадлежности их к единому тексту, формат которого был задан образцами англоязычной культуры» [7, с. 253].

Представитель молодого поколения писателей И. Шульце в романе «Простые истории» рассказывает в 29 историях о буднях провинциальных немцев исчезнувшей страны. В романе нет главного героя, вместо него представлен калейдоскоп разных действующих лиц. И. Шульце изображает последствия падения Берлинской стены и исчезновения ГДР: людей охватывает чувство неуверенности, они дезориентированы, сталкиваются с безработицей и отсутствием денег, они не могут приспособиться к современным условиям жизни. Пытаясь бороться за себя, за рабочее место, люди часто остаются проигравшими.

Образование, которое они получили в ГДР не имеет ценности в объединенной Германии, даже профессия «диспетчер» оказалась неизвестной на Западе: «Раньше он думал, что «диспетчер» – одно из тех немногих обозначений профессий, которые употребительны во всем мире. По крайней мере, западные немцы наверняка должны его понимать. Но оказалось, это слово – английское» [8, с. 7]. В 29, казалось бы, «простых историях», во многих мелких повседневных событиях раскрывается крушение целого мира, тот драматический перелом после 1989 г. Инго Шульце изображает своих героев, застигнутых врасплох мировой историей, с непогрешимой точностью и чувством юмора. Однако герои Шульце пытаются взять ситуацию под свой контроль: многие находят новую работу, сумев приспособиться к новой действительности, так как «пришло время расхлебывать кашу, которую сами же и заварили» [8, с. 19]. В романе Шульце также упоминают хиты 1960–1970-х гг., такие как *Yellow Submarine* группы *The Beatles*, подчеркивая интерес к американской поп-культуре. Кроме того, автор упоминает реалии повседневной жизни ГДР: ССНМ – Союз свободной немецкой молодежи, голубые рубашки (в ГДР их носили члены ССНМ), MDR (телеканал) и многие другие.

Писатели молодого поколения – «новые архивисты» изображают события с временной дистанции, которая позволяет воспринимать историю в большей степени как материал для литературной переработки, чем как личное переживание. Они с улыбкой говорят о Восточной Германии, направляя свой смех против царившей в ГДР системы. Писатели молодого поколения интересуются повседневностью, поп-культурой: телевидение, мода, современная музыка. Они пишут о мире молодых, об их жизни и мироощущении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чугунов, Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: ситуация «поворота» / Д.А. Чугунов. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2006. – 288 с.
2. Роганова, И.С. Немецкая литература: прошлое и настоящее / И.С. Роганова // Современная Европа. – 2007. – № 1 (29). – С. 87–101.

3. Baßler, M. Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten / M. Baßler. – München : C.H. Beck, 2002. – 224 S.
4. Бруссиг, Т. Солнечная аллея / Т. Бруссиг; пер. с нем. М. Рудницкого. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2004. – 188 с.
5. Brussig, T. Helden wie wir / T. Brussig. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 1998. – 336 S.
6. Потёмина, М.С. Пикарескные мотивы в романе Т. Бруссига «Герои вроде нас» / М.С. Потёмина // Вестник Росс. гос. ун-та им. И. Канта. – 2009. – Вып. 8. – С. 90–94.
7. Кучумова, Г.В. Романы «новых архивистов» 1990-х: проблема «культурных каталогов» / Г.В. Кучумова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2008. – Т. 10. № 6–2. – С. 252–260.
8. Шульце, И. Простые истории / И. Шульце; пер. с нем. Т.А. Баскаковой. – М. : Ad Marginem, 2003. – 318 с.

HISTORICAL EVENTS AND EVERYDAY LIFE IN DDR IN THE NOVELS BY T. BRUSSIG AND I. SCHULZE

A. STEPANOVA

After the most significant event in German history of the late 20th century, the unification of Germany in 1990, a young generation of writers declared themselves. The "New Archivists" began to talk about the problems of modernity, brought new topics to German literature. On the example of the works by I. Schulze and T. Brussig the theme of the unification of Germany is investigated as well as the influence of great history on the lives of people. The originality of their novels creativity is defined, the ideological and artistic features and features of the "novel of the turn" (Wenderoman) are also considered. As they importantly contributed to the development of "literature of the turn", the "New Archivists" look at life in the GDR "from the outside", depict events from a time distance, interpret history and everyday life more as material for literary processing, and not as a personal experience.

Keywords: "novel of the turn", the unification of Germany, "literature of the turn", T. Brussig, I. Schulze.

УДК 821.111-31.09 (045)

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ 2010-х В РОМАНЕ ДЖ. КОУ «СРЕДИННАЯ АНГЛИЯ»

канд. филол. наук, проф. О.А. СУДЛЕНКОВА
(Минский государственный лингвистический университет)
korsud@mail.ru

В статье рассматривается роман английского писателя Джонатана Коу «Срединная Англия» (2018), который представляет собой художественную хронику событий, предваряющих Брексит. Вместе с дилогией «Замкнутый круг» он составляет эпический цикл о трех поколениях одной семьи, но выходит за рамки семейного романа. Это социальная хроника, отражающая процессы, идущие в английском обществе в 2010-х годах. Через изображение многочисленных персонажей романа, которые представляют разные социальные и этнические группы, писатель отобразил тот широкий разброс мнений, который проявился во время референдума за выход Великобритании из ЕС, где его сторонники победили с минимальным перевесом, показал мотивы, определяющие отношение британцев к важному для страны шагу. Это и политический роман, так как в нем Коу вскрыл механизмы манипулирования общественным мнением, создал сатирические портреты закулисных деятелей, которые преследуют в этой атмосфере неопределенности свои корыстные интересы, прибегая при этом ко лжи, фальши и шантажу.

Ключевые слова: *семейный роман, социальная хроника, персонажи, сатирические портреты, Брексит.*

Социальный роман (state-of-the-nation novel) зародился в Англии вместе с появлением романного жанра, т.е. в XVIII в., когда эта эпическая форма стала доминировать в литературе. Он мог получать дополнительные определения в свою характеристику – аллегорический у Дж. Свифта, семейный у С. Ричардсона, пикарескный у Г. Филдинга и Т. Смолетта, но сутью его всегда было изображение состояния общества на определенном этапе его существования. Произведения Ч. Диккенса, У. Теккерея, Э. Гаскелл, Дж. Элиот в XIX в., А. Беннета, Дж. Голсуорси, Г. Грина и других в XX в. являются своего рода хроникой английской общественной жизни, и частные судьбы их героев, представляющих, как правило, разные социальные слои, тесно связаны с нею. Даже в эпоху постмодернизма многие писатели, используя приемы его поэтики, не уходили от социальной проблематики.

Джонатан Коу (род. 1961) – один из тех английских романистов, которые продолжают традицию социального романа, создавая картины современной Британии, допуская при этом минимальный «зазор» между описываемыми событиями и временем написания произведения. Если его самый известный на данный

момент роман «Какое надувательство!» (*What a Carve Up!*), посвященный эпохе тэтчеризма, был опубликован в 1994 г., т.е. уже через четыре года после ее завершения, то роман «Срединная Англия» (*Middle England*) вышедший в 2018 г., охватывает период с парламентских выборов 2010 г. по 2016 г. В книге «Какое надувательство!» Коу сатирически изображает влиятельное семейство, протянувшее свои щупальца практически во все сферы британского истэблшмента, – политику, банковское дело, журналистику, здравоохранение, сельское хозяйство, искусство, изобличает такие пороки сильного мира сего как фальшь, лицемерие, эгоизм, корыстолюбие, цинизм, беспринципность. Сатира определяет пафос романа, но не является в нем всеобъемлющей; сатирические сцены соседствуют с драматическими и даже трагическими, что усиливает социальное звучание произведения.

Такая особенность – смена тональности, переход от комического в разных его проявлениях к драме и затем снова к смешному и безобразному – характерна и для последнего на данный момент романа Коу «Срединная Англия». Наряду с комическим в нем есть драматические и даже трагические сцены, что дало основание одному из критиков назвать роман трагикомедией [1].

По заявлению самого автора, «Срединная Англия» является продолжением двух предыдущих романов – «Клуб Ракалий» (*The Rotters' Club*, 2001) и «Замкнутый круг» (*The Closed Circle*, 2004). Романы объединяет в трилогию наличие нескольких героев, переходящих из одного романа в другой, при наличии в каждом из них и новых персонажей. По форме эти три романа составляют эпический цикл – довольно распространенную в английской литературе жанровую разновидность. Достаточно вспомнить «Барчестерские хроники» Энтони Троллопа, созданные в XIX в., а также «Чужие и братья» Чарльза Сноу, «Танец под музыку времени» Энтони Поуэлла, «Раджийский квартет» Пола Скотта и другие многотомные произведения, написанные в середине XX века. Характерными чертами этой жанровой разновидности, по мнению Н.П. Михальской и Г.В. Аникина, являются цикличность, панорамность, многоплановость, хроникальность [2, с. 16]. Панорамность предполагает множественность тем и оценок, а хроникальность – большой временной охват действительности, при этом частная жизнь изображается как часть жизни всего общества. Отличие эпического цикла от романа-эпопеи, по их мнению, состоит в разомкнутости сюжета, т.е. романы, входящие в цикл, не представляют собой одно сюжетное целое, не стремятся к целостности всей структуры. Поэтому эпический цикл допускает добавление новых романов, так как, создавая первый, автор, возможно, и не задумывал писать его продолжение. Оно появлялось как ответ на новые жизненные реалии, в которые писатель погружает своих уже знакомых читателю персонажей.

Именно так и возник эпический цикл Джонатана Коу, состоящий пока из трех романов, но тематически имеющий потенциал дальнейшего развития. Он пока не имеет общего названия, хотя иногда называется по имени второго из романов

«Замкнутый круг». Действие первого роман трилогии «Клуб Ракалий» происходит в 1970-х гг., когда Англия столкнулась с рядом серьезных политических, экономических, социальных проблем, проявившихся в обострении отношений между Англией и Северной Ирландией, спадом промышленности и растущей безработицей. Он начинается как семейный роман, но основное внимание автора сосредоточено на изображении жизни школы, в которой учится один из членов семьи – Бенджамин Троттер. Как пишет английский литературовед Н. Бентли, изображенную в романе «школу можно рассматривать как микрокосм событий, происходящих в стране на социальной и политической сцене» [3, р. 44]. Признаки социального неравенства, расизма, политического шантажа и лицемерия заметны уже в школьной среде и в полной мере проявятся в жизни героев в последующих романах.

Второй роман трилогии «Замкнутый круг» переносит действие в 1990-е гг., в послетэтчеровскую эпоху, во времена премьерства лейбориста Тони Блэра, отмеченные атмосферой политической борьбы и неопределенности. Один из членов семьи Троттеров, Пол, становится членом парламента, и его образ является воплощением многих негативных черт политической элиты: позерства, подхалимажа, преследования собственных корыстных целей.

В центре «Срединной Англии», третьего романа цикла, – та же семья Троттеров: Бенджамин, его сестра Лоис, ее дочь Софи, и старший из Троттеров – Колин, старый рабочий, проработавший на автомобильном заводе всю жизнь и с тоской наблюдающий за развалом английской автомобилестроительной промышленности. В романе фигурируют и несколько других персонажей, появлявшихся в первых двух, – школьные друзья Бенджамина Филипп Чейз, ставший книгоиздателем, и Дуг Андертон, политический журналист, а также Рональд Калпеппер, еще в школе проявлявший свою ксенофобию и подлость. Если первый роман трилогии «Клуб Ракалий» рисовал Англию, только что ставшую членом Европейского Союза в начале 1970-х, то «Срединная Англия» охватывает период с апреля 2010 по май 2018 г. и вскрывает причины, приведшие к решающему событию в жизни Соединенного Королевства – Брекситу. Другой британский писатель Дж. Бойн так оценил это роман: «Миллионы слов написаны и будут написаны о Брексите, но мало кто столь остроумно проник в самую суть, как сделал это Коу в "Срединной Англии"» [4].

В романе, который рисует Англию во время парламентской избирательной кампании, в период до и после референдума о Брексите, ощущается критическое отношение Коу к политической сфере. «... Все они одинаковая дрянь. Все на руку нечисты до единого. Мухлюют со своими расходами, не показывают барышей, прячут по полдюжине делишек на стороне...» [5, с. 14] – такое мнение о политиках высказывает Колин Троттер, видевший на своем долгом веку целую череду сменяющих друг друга глав правящих партий. Нет сомнений в том, что в уста старого рабочего Коу вложил собственную неприязнь к политикам и их играм.

Как известно, в 2013 г. премьер-министр Д. Кэмерон предложил провести в стране референдум о членстве в ЕС, сам при этом не желая покинуть Союз. Его целью было добиться от ЕС определенных льгот для Великобритании. Однако он просчитался, и референдум, проведенный в июне 2016 г., показал незначительный, но всё-таки перевес голосов в пользу Брексита. В романе «Срединная Англия» показана вся гамма мотивов и причин, вызвавших кампанию Брексита и обеспечивших хотя и незначительный, но перевес его сторонников во время референдума.

Коу детально показывает в романе расстановку сил до и после референдума, вскрывает причины создавшейся ситуации и механизмы воздействия на мнения англичан. Все его многочисленные персонажи, а их в романе около 60, отражают социальный и этнический состав населения Англии. В романе присутствуют представители нескольких иммигрантских меньшинств – семейная пара из Литвы, индуска, выходцы из других азиатских стран, все нашедшие себе работу в Англии, но сталкивающиеся со всё возрастающей неприязнью со стороны англичан, которая подогревается умело вбрасываемой в СМИ информацией. Большинство же персонажей – коренные британцы. И те, и другие испытывают на себе влияние сложившейся в стране ситуации. Через них Коу показывает широкий разброс мнений и отношений к Брекситу – от его стопроцентной поддержки по причине отрицательного отношения к иммигрантам до полного неприятия. При этом водораздел часто проходит внутри семей, вызывая порой драматические ситуации. Так, Колин, несмотря на свое отрицательное отношение ко всем политикам, всю жизнь поддерживает консерваторов и во время референдума с готовностью голосует за выход из ЕС, несмотря на уговоры дочери и внучки. По горькой иронии именно его энтузиазм ускорил его кончину.

Расхождения в политических взглядах становятся причиной драматических перипетий в семейной жизни Коулменов. Старшая из них, Хелена – ярая сторонница Брексита. В поддержку своей позиции она цитирует речь члена парламента Эноха Пауэлла, произнесенную в 1968 г. и названную «Реки крови», в которой он предрекал Великобритании большие проблемы, проистекающие из иммиграции. Невестка Хелены Софи, наоборот, с симпатией относится к иммигрантам, но по иронии судьбы попадает в неприятную ситуацию из-за замечания, которое она сделала в адрес одной из студенток. Студенты, неправильно истолковав ее высказывание, объявили ей бойкот, а руководство университета из соображений так называемой политкорректности предпочло встать на сторону студентов и отстранило Софи от преподавания. Нельзя не заметить, что описывая этот инцидент, Коу наглядно демонстрирует свое отношение к перегибам в вопросе политкорректности. Различия во взглядах на Брексит и на иммиграцию стало причиной разрыва отношений между Софи и ее мужем Иэном. Однако впоследствии тот ссорится с матерью из-за того, что она отказалась вступить за необоснованно

обвиняемую семейную пару иммигрантов из Литвы, что в свою очередь поспособствовало восстановлению отношений между Софи и Иэном.

В романе упоминается череда реальных британских политиков: Гордон Браун, вынужденный уйти в отставку из-за неудачного высказывания в адрес одной избирательницы; Николас Клегг и Дэвид Кэмерон, бурно празднующие победу на выборах и создание коалиционного правительства, в то время как на улицах Лондона творятся беспорядки; Борис Джонсон, разъезжающий на агитационном автобусе и сравнивающий Европейский Союз с фашизмом, а также Тереза Мей, Джереми Корбин, Найджел Фарраж и другие лица, «засветившиеся» на политической арене того времени. Коу приводит те нелестные эпитеты, которыми обменивались политические соперники: чеканушками, маразматиками и скрытыми расистами называет Кэмерон лидера партии за независимость Найджела Фарража и его сторонников. Сам Дэвид Кэмерон не фигурирует в сюжете, но свое отношение к премьеру Коу вложил в уста журналиста Дуга Андертона, который в одной из статей назвал его «худшим британским премьер-министром в моей жизни, безрассудным неумехой, обложившимся богатством и привилегиями, ... великой светлой надеждой консерватизма, оказавшимся слабым, трусливым, злобным, самовлюбленным дураком» [5, с. 424].

Есть в романе персонаж, воплощающий спекулятивные механизмы британской политики. Его деятельность демонстрирует связь правящей верхушки с крупным бизнесом. Это Рональд Калпеппер, также «перекочевавший» из двух первых романов трилогии. В «Срединной Англии» он миллионер, владеющий алмазными приисками в Южной Африке. Для прикрытия своих махинаций он создал фиктивный фон «Империум», якобы занимающийся благотворительностью, в то время как настоящей его миссией было создание в стране атмосферы страха для поддержки антиевропейских настроений, шельмование и шантажирование противников Брексита или либерально настроенных членов парламента. Это лицемер, прикрывающий свои грязные дела заботой о благе народа. Он поддерживает Брексит ради извлечения личной выгоды, которая состоит в том, чтобы, порвав в ЕС, он и ему подобные могли вести дела с США, приносящие им огромные неконтролируемые барыши. Коу показывает, как осуществляется манипуляция общественным мнением, цитируя секретный документ, разработанный как руководство к действию для сил, эгоистически заинтересованных в скорейшем совершении выхода из ЕС: «Наш ключевой довод состоит в том, что разнообразным и разрозненным видам недовольства, приведшим к тому, что 51,9 % населения проголосовало за Выход, нельзя давать затихать, пока процесс Брексита не завершится. Это недовольство – энергия, которая будет питать наши программы» [5, с. 459]. Инструкция рекомендует направлять эту энергию недовольства на тех политиков и медийных особ, которые стремятся противостоять Брекситу; при этом их следует повсеместно обвинять в пренебрежении так называемой «волей народа».

Одним из объектов такой травли в романе становится Гейл Рэнсом, представляющая ту группу парламентариев, которая, поддерживая Брексит, выступала за более умеренные шаги по выходу из ЕС. Ее шантажируют, угрожают расправиться с ее детьми, шельмуют в таблоидах, помещая ее фотографию вместе с полутора десятком коллег под вызывающим заголовком «Мятежники Брексита», таким образом, науськивая на них радикально настроенных сторонников разрыва с ЕС, скорее всего нанятых и проплаченных калпепперами, людьми, которые, как и во все времена, творили черные преступные дела под флагом «воли народа». Можно предположить, что прототипом этой героини для Коу стала убитая в июне 2016 г. Джо Кокс, член британского парламента, 41-летняя мать двоих детей, обвиненная убийцей в предательстве интересов страны.

Оппонентом зловещей фигуре Калпеппера в романе выступает Дуг Андертон, журналист, стремящийся своими публикациями разоблачить его махинации. Когда ему предоставляется такая возможность, Дуг и физически атакует Калпеппера, мстя ему, среди прочего, и за шантаж в адрес Гейл Рэнсом. Тот факт, что Дуг не одерживает перевеса, а лишь слегка пугает соперника, показывает, по нашему мнению, пессимистический взгляд Коу на возможность покончить с грязными политическими махинациями в стране. Калпеппер обрисован в романе как зловещая фигура, воплощение закулисных сил, приводящих в движение политический механизм и не гнушающихся никакими средствами для достижения своих целей.

Самое острое сатиры Коу направил на еще одного вымышленного персонажа, по долгу службы являющегося рупором политики правящей консервативной партии и скорее всего имеющего реального прототипа. Найджел Айвз в романе – один из членов «королевской рати» Кэмерона, заместитель помощника начальника отдела по связи с общественностью. Он регулярно встречается с Дугом Андертоном для того, чтобы преподнести этому влиятельному журналисту в нужном свете информацию о деятельности правительства. Беседуя с Дугом, Айвз демонстрирует словесную эквилибристику, умудряясь в многословных речах не сказать ничего существенного и ответственного, давая чрезвычайно витиеватые и уклончивые ответы на острые вопросы и прибегая к завуалированному шантажу. Это – человек-флюгер, не имеющий своего мнения, но всячески восхваляющий каждый шаг своего патрона. Его высказывания напоминают речь автомата, произносящего заданные фразы. При этом создается впечатление, что Айвз сам не осознает абсурдности своих речей. «... Мы довольно неплохо улавливаем настроения в стране, и, очевидно, когда всё так трудно, когда будущее неопределенно, люди же не психи, чтобы голосовать за перемены. Преимущество, стабильность – вот чего они себе хотят, чтобы пережить лихую годину» [5, с. 239]. Дуг постоянно доказывает бессмыслицу суждений Айвза, но тот невозмутим, так как чувствует себя уверенно за тщательно разрабатываемой в его ведомстве словесной завесой, предназначенной для промывания мозгов. Во время их встреч Дуг

выступает в роли адвоката дьявола, провоцируя Айвза на абсурдные высказывания. «Годы Кэмерона будут считаться счастливой эпохой. Я в это искренне верю. ... Он был радикалом. Модернизатором. Человеком видения. Человеком великой личной и нравственной отваги», заявляет Айвз, на что Дуг отвечает: «Уйти с поста в день референдума и предоставить другим разгребать завалы, которые он устроил, – отвага?». Но его оппонента не смутил риторический вопрос Дуга, и он продолжает расхваливать своего патрона: «Это показало его как человека принципиального. Человека, который верен своим обещаниям... А также как человека, готового сменить свою позицию, когда того потребуют обстоятельства». Но не только Дуг разоблачает Айвза, иногда тот разоблачает себя сам: «Уж кто-кто, а вы Дуглас, должны понимать: очень небольшое напечатанное в британских газетах содержит хоть какую-то правду. Как человек, много лет вбрасывающий истории в газеты, я знаю, о чем говорю» [5, с. 426].

Когда Кэмерон, просчитавшись в своих планах в отношении Брексита, вынужден был уйти в отставку, Айвз, обозленный потерей теплого места, срывает с себя маску. Он разряжается ругательствами в адрес бывшего кумира. «Да он чмо. Первосортный, первоклассный, железобетонный козлина. Сидит в своей блядской подсобке, мемуары пишет. Вы гляньте, какой он бардак по себе оставил. Все друг другу в глотки вцепляются. На иностранцев на улицах орут. В автобусах нападают, говорят, чтоб валили откуда пришли. Любого, кто выделяется, обзывают предателями и врагами народа. Кэмерон разрушил страну, Дуг. Он разрушил страну – и удрал!» [5, с. 428]. Впервые за многие годы этот лизоблюд почувствовал себя свободным. «Никакого больше вранья газетам! Никакой больше чепухи, которую самим политикам слишком неудобно произносить вслух! Я свободен!» [5, с. 430]. Такой внезапный и неожиданный переход от беспредельного восхваления к обличению и осуждению усиливает сатирический накал в изображении одного из винтиков политической машины. Для оценки этого персонажа как нельзя лучше подходит мысль Ю. Борева: «Циничное признание; лицемерие, сквозь которые видны зло и фальшь, откровенность перед самим собой; внутренний монолог наедине со своей совестью; срывание с себя маски под напором неблагоприятных обстоятельств или при удобном случае, позволяющем перейти к открытым действиям – все это различные формы комедийного саморазоблачения как весьма результативного сатирического художественного приема» [6, с. 235]. Лишившись теплого места, Айвз «сливает» Дугу секретную информацию, касающуюся правления Кэмерона. Вряд ли он делает это из желания разоблачить излишки политической верхушки, скорее всего этим перевертышем руководит обида за потерю теплого местечка и желание отомстить патрону за свой жизненный коллапс а также надежда обезопасить себя, а то и получить возможную выгоду в случае радикальных политических перемен.

Подобный гротескный образ подхалима и ренегата есть также в романе Коу «Какое надувательство!»: член парламента Генри Уиншо всячески поддерживает Маргарет Тэтчер, но как только над ней нависает угроза отставки, тут же начинает поносить ее и выступать на стороне ее противников. Наличие этих гротескно обрисованных персонажей в романах писателя подчеркивает типичность образа политического перевертыша и свидетельствует об авторском неприятии приспособленчества и интриганства.

Итак, Джонатан Коу, представивший в «Срединной Англии» наглядную картину состояния британского общества накануне решающего для него политического шага, вскрывший явные и скрытые пружины, приводящие к радикальным сдвигам в общественной жизни, еще раз заявил о себе как писатель, обладающий аналитическим мышлением и способностью наглядно показать события сквозь призму человеческих судеб, умением создать убедительные правдивые образы. Многочисленные персонажи романа как главные действующие лица, так и второстепенные и даже эпизодические – все они воплощают те разные, зачастую прямо противоположные представления о том, как стоит обустроить Британию и решать собственные проблемы в сложные и тревожные времена. Этим романом Коу еще раз подтвердил свое мастерство социального портретирования и сатирического обличения.

Нет сомнения в том, что после завершения Брексита, когда яснее станут его последствия, будет написано еще немало литературных произведений, и их авторы, возможно, дадут более аналитическую трактовку тенденций и сил, приведших к этому событию. Но несомненно и то, что «Срединная Англия» Коу войдет в историю английской литературы как художественная хроника важного для Соединенного Королевства и всей Европы периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Thomas-Corr, J. Jonathan Coe's Middle England: a Delightful Skewering of British Nostalgia / J. Thomas-Corr [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.newstatesman.com/jonathan-coe-middle-england/> – Date of access: 24.02.2020.
2. Михальская, Н.П. Английский роман XX века: учеб. пособие для филол. специальностей / Н.П. Михальская, Г.В.Аникин. – М. : Высш. шк., 1982.– 192 с.
3. Bentley, N. Punk, Pro Rock and Thatcherism in Jonathan Coe's The Rotters Club / N. Bentley // Footpath. A Journal of Contemporary British Literature in Russian Universities. – Perm, 2020. – Issue 13 (8). – P. 44–51.
4. Boyne, J. Middle England Review: Delving into the Heart of Brexit Britain / J. Boyne [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.irishtimes.com/culture/books/middle-england>. – Date of access: 24.02.2020.

5. Коу, Дж. Срединная Англия / Дж. Коу; пер. с англ. Ш. Мартыновой. – М.: Фантом Пресс, 2019. – 608 с.
6. Боров, Ю.Б. Комическое / Ю.Б. Боров. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.

GREAT BRITAIN OF 2010-s IN J. COE'S *MIDDLE ENGLAND*

V. SUDLENKOVA

The article deals with Jonathan Coe's recent novel Middle England (2018) which together with his dilogy The Closed Circle makes up an epic cycle about three generations of a family but surpasses the limits of a family saga. It is a state-of-the-nation novel for it treats of the atmosphere in the 2010s when Britain was facing the issue of its EU membership. Through his numerous characters representing various social and ethnic groups Coe depicts the wide range of opinions and the motives behind them which resulted in the 2016 referendum where the Brexit supporters won by a small majority. It is also a political novel where the writer exposes the mechanisms of manipulating the public opinion, creates satirical portraits of behind-the-curtains dealers who in the atmosphere of uncertainty pursue their own interests resorting to lies, falsehood and blackmail.

Keywords: *a family saga, a state-of-the-nation novel, characters, satirical portraits, Brexit.*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУР: ОТ ВЕКА XIX К ВЕКУ XX

УДК 821.111

ВАШИНГТОН ИРВИНГ И ЛОРД БАЙРОН: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

О.Ю. КЛОС

(Полоцкий государственный университет)

o.klos@psu.by

В статье исследуются литературные взаимосвязи между крупными представителями эпохи романтизма в американской и английской литературе: Вашингтоном Ирвингом и лордом Байроном. Представлен также круг общения Ирвинга в литературной среде США и Европы: Джон Мюррей, Томас Мур, Вальтер Скотт, Генри Лонгфелло, Эдгар Аллан По. Рассматриваются особенности взаимного восприятия творчества. Задействованы письма и дневниковые записи писателей. Особое внимание уделено сборнику рассказов Ирвинга «Ньюстедское аббатство», а также его эссе «Ненаписанная драма лорда Байрона».

Ключевые слова: *Вашингтон Ирвинг, Байрон, Вальтер Скотт, Эдгар Аллан По, американский романтизм, английский романтизм, литературные взаимосвязи, Ньюстедское аббатство.*

В процессе исследования творчества американского писателя Вашингтона Ирвинга мы пришли к мысли о том, что для понимания масштаба личности художника и уточнения его вклада в становление национальной специфики американской литературы важно изучить литературные взаимосвязи Ирвинга с его современниками – крупными представителями эпохи романтизма. В случае с Ирвингом контекст эпохи необходим еще и потому, что наряду с литературной деятельностью писатель вел активную общественную жизнь, занимался дипломатией, много путешествовал по Европе и США. Личные знакомства, дружеские отношения с представителями других национальных культур оказывали влияние не только на обстоятельства жизни писателя, но и на его творчество.

Круг общения Ирвинга был широк и разнообразен. Он включал культурную и политическую элиту того времени, американскую и европейскую. Среди его друзей и знакомых были поэты, писатели, художники, музыканты, театральные артисты, издатели, президенты, сенаторы, историки, дипломаты, юристы. Наш исследовательский интерес сосредоточен на взаимоотношениях Ирвинга с писателями-современниками, поиске точек соприкосновения, нашедших отражение в творчестве участников процесса.

Среди соотечественников писателя следует выделить писателя Джеймса Полдинга, с которым Ирвинг был дружен с юных лет и совместно работал над альманахом «Сальмагунди» (*Salmagundi*, 1807–1808) в начале своей литературной деятельности. В 1809 г. в Нью-Йорке молодой писатель начал общаться с театральным актером и писателем Джоном Говардом Пейном. Известно, что осенью 1823 г. они работали над совместной пьесой, однако Ирвинг настоял на анонимности, а в январе 1824 г. отказался от сотрудничества, поскольку был занят работой над собственным сборником «Рассказы путешественника» (*Tales of a Traveller, by Geoffrey Crayon*, 1824). Именно Пейн познакомил Ирвинга с английской писательницей Мэри Шелли весной 1824 г.

В 1827 г. во время пребывания Ирвинга в Испании его посещал молодой американский поэт и переводчик Генри Водсворт Лонгфелло, который впоследствии признавался в том, что «Книга эскизов» (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, 1819–1820) Ирвинга занимает особое место в его жизни. По мнению А.В. Ващенко, «... Лонгфелло вначале шел по стопам европейских романтиков и Ирвинга и потому начал с подражания «Книге эскизов» в жанре характерных для него прозаических очерков-записок «Паломничество за море» (*Outre-Mer*, 1835)» [1, с. 278].

Во время длительного пребывания в Европе Ирвинг встречался и поддерживал дружеские отношения со многими выдающимися представителями европейского романтизма. Во время первой поездки в 1805 г. в Риме начинающий американский писатель был представлен мадам де Сталь.

В 1817 г. во время путешествия по Великобритании уже в статусе известного писателя Ирвинг посетил шотландского поэта Томаса Кэмпбелла. Ранее, в 1810 г., он способствовал публикации сборника стихов Кэмпбелла в США и написал биографический очерк о нем. В том же году Ирвинг познакомился с ключевыми фигурами английского романтизма Сэмюелем Тейлором Кольриджем и сэром Вальтером Скоттом. Знакомство с последним переросло в дружбу. Проблему взаимосвязи Скотта и Ирвинга мы исследовали ранее [2]. Отметим, что именно Скотт оказал Ирвингу помощь с публикацией «Книги эскизов», когда смог убедить известного издателя Джона Мюррея, сотрудничавшего с Байроном и Скоттом, взяться за выпуск книги в Англии в 1820 г., после ее выхода в Америке. Второе лондонское издание «Книги эскизов» 1821 г. вышло с посвящением В. Скотту.

Публикация сборника укрепила репутацию Ирвинга как первого американского писателя, получившего международное признание. Участие писателя в культурной жизни английского общества стало еще более активным. В доме Джона Мюррея в 1820 г. Ирвинг познакомился с английскими поэтами Робертом Саути и Генри Хартом Милманом. В том же году состоялось знакомство Ирвинга с близким другом лорда Байрона ирландским поэтом Томасом Муром, с которым впоследствии он поддерживал теплые дружеские отношения. В 1823 г. во время

пребывания в Германии Ирвинг встречался с известным немецким писателем-романтиком Людвигом Тиком. Интерес к другим культурам у американского писателя сочетался с желанием владеть иностранными языками. Известно, что в 1823 г. он брал уроки немецкого, итальянского и французского. В 1825 г. изучал испанский язык, читал испанских авторов (в особенности, Кальдерона и Лопе де Вега). Вернувшись на родину в 1832 г., Ирвинг получил признание соотечественников и статус живого классика. Среди почитавших его английских писателей были Чарльз Диккенс и Уильям Теккерея. В 1842 г. Ирвинг общался с Диккенсом во время его поездки по США, а в 1852 г. принимал Теккерея в своем поместье Саннисайд.

Взаимосвязь Ирвинга и яркого представителя младшего поколения английских романтиков Джорджа Гордона Байрона не очевидна, но довольно интересна. Английский и американский авторы не встречались лично, но, как выяснилось при детальном рассмотрении, имели точки пересечения. Сложно представить два более не похожих характера: страстный, скандальный, резкий в суждениях, мятежный Байрон и спокойный, доброжелательный, мягкий, хотя и ироничный, Ирвинг. По типу художественного дарования они также имеют мало общего: Байрон – великий лирик, Ирвинг – талантливый рассказчик, проявивший себя во многих жанрах (новелла, очерк, эссе, героико-мистическая хроника, историко-биографическая проза). Однако, как представители одного художественного направления они, безусловно, творили по сходным принципам романтического искусства. Автор главы об Ирвинге в «Кембриджской истории американской литературы» М.Т. Гилмор обратил внимание на то, что и Ирвинга, и Байрона можно отнести к переходному типу художника, совмещающему в себе черты «нового писателя-романтика и старомодного литератора-аристократа» [3, р. 670].

Анализ писем и дневниковых записей Байрона позволяет заключить, что творчество Ирвинга было знакомо англичанину и высоко им ценилось. Байрон неизменно называет его «американец Ирвинг». На наш взгляд, это подтверждает мысль об уникальной позиции Ирвинга в качестве представителя литературы Нового Света в Старом. С его именем связано начало интереса европейской аудитории к американским писателям.

В качестве подтверждения приведем следующие строки из письма Байрона издателю Джону Мюррею от 24 сентября 1821 г., в котором поэт обращается к нему с несколькими просьбами. Среди них есть следующая: «Чтобы не присылали никаких современных или (как их называют) новых изданий на английском языке, кроме сочинений прозаических или стихотворных, принадлежащих (или приписываемых) перу Вальтера Скотта, Крабба, Мура, Кэмпбелла, Роджерса, Гиффорда, Джоанны Бэйли, американца Ирвинга, Хогга, Уилсона (автора «Острова пальм») и отдельных художественных произведений особо выдающихся» [4, с. 290]. В письме от 3 ноября 1821 г. тому же адресату Байрон снова упоминает Ирвинга.

Недовольный тем, что Мюррей затянул издание его поэмы «Дон Жуан» (*Don Juan*, 1818–1824), Байрон пишет: «За последние три песни вы меня отругали и задерживали их более года; а между тем мне сообщили из Англии, что (невзирая на опечатки) их хвалят, в том числе – американец Ирвинг, а этим можно гордиться» [4, с. 293]. И именно благодаря Мюррею Ирвинг узнал о том, что Байрон высоко оценил его «Книгу эскизов».

Оба писателя с большим уважением относились к сэру Вальтеру Скотту, дружили с Томасом Муром. Несмотря на резкую критику в адрес Скотта в начале литературной карьеры, в частности, в сатирической поэме «Английские барды и шотландские обозреватели» (*English Bards and Scotch Reviewers*, 1809), позднее Байрон изменил свое мнение о «шотландском чародее». Байрон ценил и личные, и профессиональные качества Скотта. Об этом свидетельствуют многочисленные записи в дневнике и письмах поэта. 24 ноября 1813 г., рассуждая о современных ему английских поэтах, Байрон написал о Скотте в своем дневнике: «Он, несомненно, Король Парнаса и наиболее *английский* из поэтов» [4, с. 60]. Кстати, свою мистерию «Каин» (*Cain*, 1821) лорд Байрон посвятил Вальтеру Скотту.

Вопрос о возможном влиянии Ирвинга на литературное творчество Байрона остается открытым. Ирвинг же написал сборник рассказов, непосредственно связанный с Байроном, в котором выразил свое отношение к нему и его творчеству, внося свою лепту в осмысление феномена Байрона и приблизив его образ к американскому читателю.

В октябре 1831 – январе 1832 г. Ирвинг посетил Ньюстедское аббатство, фамильный замок лорда Байрона в графстве Ноттингемшир в Англии. Позднее он облек свои впечатления о поездке и мысли о Байроне в художественную форму – сборник рассказов «Ньюстедское аббатство» (*Newstead Abbey*, 1835). «Абботсфорд» (*Abbotsford*, 1835), основанный на воспоминаниях о знакомстве со Скоттом, и «Ньюстедское аббатство» вошли во второй том «Записок Крэйона» (*The Crayon Miscellany*), опубликованный в мае 1835 г.

В целом, для Ирвинга такой формат общения с читателем – непринужденный рассказ-воспоминание о недавно совершенном путешествии был близок. Так, сборник «Ньюстедское аббатство» композиционно напоминает «Альгамбру» (*The Alhambra*, 1832) – испанский сборник Ирвинга, написанный после его трехмесячного пребывания в бывшей резиденции мавританских эмиров в Испании. Наряду с впечатлениями путешественника, историческими фактами, бытовыми сценами, в сборник включены легенды, истории, связанные с замком. Однако если в «Альгамбре» легенды представляют собой отдельные законченные новеллы-сказки, то в «Ньюстедском аббатстве» они вплетены в канву повествования таким образом, что воспринимаются как часть истории обитателей замка, на грани вымысла и реальности.

Сборник начинается с довольно подробной исторической справки об основании аббатства и его хозяевах после роспуска монастырей при Генрихе VIII. Ирвинг рассказывает о предшественниках Дж.Г. Байрона, особенно подробно останавливаясь на личности двоюродного дяди поэта, известного под именем «нечестивого лорда Байрона». Образ человека «с бурными страстями и мстительным характером» подкрепляется многочисленными мрачными историями, известными в аббатстве. Ирвинг отмечает, что «...и его наследника – поэта, обвиняли в самых предосудительных действиях» [5, с. 407]. Из повествования Ирвинга можно легко извлечь точные биографические данные Байрона. Кроме этого, автор обнаруживает знание не только поэтического творчества Байрона, цитирует его «Элегию на Ньюстедское аббатство» (*Elegy On Newstead Abbey*, 1807), «На расставание с Ньюстедским аббатством» (*On Leaving Newstead Abbey*, 1806), но и дневниковых записей поэта и записок Томаса Мура о жизни лорда Байрона. Завершается историческая справка информацией о последнем хозяине Ньюстеда – полковнике Вилдмане, школьном товарище и почитателе поэта.

Далее следует рассказ о пребывании автора в Ньюстедде: осмотр замка и окрестностей аббатства, посещение могилы лорда Байрона, знакомство с его ключницей, визит в замок Анеслей, прогулка по Шервудскому лесу. Причем Ирвинг отмечает: «Я не намерен описывать ни домашней жизни в аббатстве, ни тех праздников, свидетелем которых я был во время моего пребывания в его гостеприимных стенах. Мое желание заключается только в том, чтобы нарисовать картину самого здания и изобразить те лица и обстоятельства, которые связаны с воспоминаниями о Байроне» [5, с. 413]. Поэтому повествование изобилует легендами, историями, слухами, связанными с поэтом. При этом Ирвинг не беспристрастен. Он выражает свое восхищение творчеством Байрона, признает недостатки, «страсти» и «причуды» его характера, но не дает резких оценок. «With all his faults, and errors, and passions, and caprices, he had the gift of attaching his humble dependants warmly to him» [6, p. 94]. «Бурный характер», «горестное воспоминание», «бедный Байрон», «великая и благородная душа» – выбор эпитетов способствует созданию точного образа поэта.

Важными штрихами к портрету Байрона служит рассказ ключницы Нэнни Смит о «беспутной жизни» поэта в аббатстве, его странностях и причудах, подзвученных женщинами, которых он привозил в замок. Однако то, с каким юмором и проникательностью Ирвинг представляет саму рассказчицу, позволяет усомниться в достоверности ее историй. «Нэнни Смит была свежая, бодрая старуха, образчик тех деревенских хозяек, которые придерживаются всевозможных предрассудков, обладают крайне ограниченными сведениями, но зато наделены большим запасом здравого смысла» [5, с. 424]. Этот образ перекликается с образами деревенских кумушек голландского происхождения, ярко представленных в знаменитых новеллах Ирвинга на американском материале.

Тональность сборника меняется в присущем Ирвингу стиле: от мечтательно-поэтической до приземленно-иронической. История любви юного Байрона к Мэри Анне Чаворт, наследнице имения Анеслей, рассказана с возвышенной грустью и уважением к чувствам молодых людей. Подробности их свиданий, памятные места и строки самого Байрона из стихотворения «Сон» (*The Dream*, 1816) создают необходимую атмосферу. Более того, Ирвинг цитирует Томаса Мура, описавшего чувства Барона, утратившего любовь Мэри.

Ирвинг добавляет комментарий о роли подобных сильных чувств для творческого человека: «Ранняя, невинная и несчастная страсть, как бы она ни была мучительна для человека, иногда служит поэту плодотворным страданием. Она составляет для него источник сладких и горьких иллюзий, изящных, благородных чувств и возвышенных идей, которые он хранит в глубине души, не дает им завянуть посреди холодного мира и с помощью их животворящей силы вспоминает порой всю свежесть, невинность и восторг юных дней» [5, с. 440]. Ирвинг, очевидно, опирался на собственный печальный опыт: в 1809 г. он пережил скоропостижную смерть юной невесты Матильды Хоффман (*Matilda Hoffman*, 1791–1809).

Один из рассказов сборника не касается непосредственно памяти о лорде Байроне. Это «Робин Гуд и Шервудский лес», в котором Ирвинг подробно повествует о прогулках по Шервудскому лесу в поисках легендарных мест, связанных со знаменитым героем народных баллад. Писатель делится своими детскими воспоминаниями о том эффекте, который произвело на него собрание баллад о Робине Гуде. Потому так понятны печаль и сожаление автора при виде рубки леса. «Горе Шервудскому лесу! Он попал в руки агронома – новейшего утилитара, который не гонится ни за поэзией, ни за живописными видами» [5, с. 450]. Характерная для романтического искусства в целом, и Ирвинга, в частности, оппозиция яркого, насыщенного, поэтического прошлого и холодного, прозаичного настоящего получает здесь воплощение.

Возвращаясь к преданиям и легендам Ньюстедского аббатства, отметим свойственные для поэтики Ирвинга особенности: конкретность деталей, юмор, сочетание фантазии с рациональным объяснением, опора на фольклор. Рассказывая о суевериях, связанных с «кельей грачей» – спальней лорда Байрона, Ирвинг создает мрачную «готическую» атмосферу, которую сам же и разрушает. Вместо Черного монаха, наводящего ужас на обитателей замка, американский гость обнаружил черного ньюфаундленда – собаку, живущую в поместье. Цитаты из «Дон Жуана» Байрона, тщательно подобранные Ирвингом, иллюстрируют предания о призраках в келье грачей. По мнению Ирвинга, «... трудно определить, был ли Байрон действительно подвержен суевериям или только забавлялся ими...» [5, с. 454], однако, судя по всему, для Ирвинга первостепенно то, каким образом талантливый поэт воплотил эти фантазии в художественные образы

своего бессмертного произведения. История про «белую женщину» – пылкую и несчастную поклонницу Байрона – завершает сборник на печальной ноте.

Существует еще одно произведение Ирвинга, которое загадочным образом связывает несколько ключевых фигур английского и американского романтизма: Байрона, Перси Биши Шелли, Вашингтона Ирвинга и Эдгара Аллана По. Это небольшое эссе Ирвинга «Ненаписанная драма лорда Байрона» (*An Unwritten Drama of Lord Byron*), впервые опубликованное в первом выпуске журнала *Gift* за 1836 г. По словам Ирвинга, некий капитан Медвин рассказал ему план задуманного Байроном произведения, идея которого взята из испанской пьесы неизвестного автора, предположительно Кальдерона. Посредником между испанским источником и Байроном выступил Шелли, так как Байрон не знал испанского. Изучивший испанский язык и имевший доступ к архивам испанских библиотек и частным коллекциям Ирвинг не смог разыскать эту пьесу [7]. В свою очередь Э.А. По заимствовал из эссе Ирвинга идею для своей новеллы «Вильям Вильсон», в чем признался тому в письме от 12 октября 1839 г. [8]. Кроме того, Э.А. По отправил Ирвингу свою новеллу с просьбой прочитать ее и надеждой на одобрение мэтра, которое обеспечит ему внимание публики и успех в будущей карьере. Одобренный отзыв Ирвинга он получил. Д.И. Попова отмечает: «И рассказ По, и статью Ирвинга объединяет сюжет о том, как человека преследует некто, пытающийся помешать осуществлению его коварных планов. Однако "Вильям Вильсон" не просто "основан" на статье В. Ирвинга, а повторяет практически один в один её замысел» [9, с. 82]. В обоих произведениях используется распространенный в литературе романтизма мотив двойничества. Как известно, виртуозная разработка этого мотива в американской романтической прозе принадлежит именно По.

На наш взгляд, проведенное исследование расширяет границы восприятия личности Вашингтона Ирвинга и способствует пониманию истинного масштаба его художественного дарования. Открытый всему новому, талантливому, настоящему, он уникальным образом умел почувствовать, проникнуть в самую суть явления, и впоследствии осмыслить и воплотить его в своем творчестве. Отношения Ирвинга и Байрона являют тому яркий пример.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ващенко, А.В. Генри Уодсворт Лонгфелло / А.В. Ващенко // История литературы США : в 6 т. / редкол. Я.Н. Засурский (гл. ред) и др. – М.: Наследие, 1997–2013. – Т. 3 : Литература середины XIX в. (поздний романтизм). – 2002. – С. 274–306.
2. Клос, О.Ю. Вашингтон Ирвинг и Вальтер Скотт: к проблеме взаимосвязи / О.Ю. Клос // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А, Гуманит. науки. – 2012. – № 2. – С. 28–33.
3. Gilmore, M.T. Washington Irving / M.T. Gilmore // The Cambridge History of American Literature. 8 vol. Ed. by S. Bercovitch. – Cambridge : University Press, 1994–1996. – Vol. I : 1590–1820. – 1994. – P. 661–675.

4. Байрон, Дж.Г. Дневники; Письма / Дж.Г. Байрон ; изд. подгот. З.Е. Александрова, А.А. Елистратова, А.Н. Николюкин. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 440 с.
5. Ирвинг, В. Собр. соч. : в 5 т. / В. Ирвинг. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. – Т. 2 : Альгамбра; Поездка в прерии; Ньюстедское аббатство; Из книги «Абботсфорд»; Из книги «Уолфер Руст» / пер. с англ. ; коммент. С. Валова. – 592 с.
6. Irving, W. Abbotsford and Newstead Abby / W. Irving. – Paris : A. and W. Galignani, 1835. – 175 p.
7. Irving, W. An Unwritten Drama of Lord Byron / W. Irving. – Metuchen, New Jersey: Charles F. Heartman, 1925. – 12 p.
8. Edgar Allan Poe to Washington Irving (October 12, 1839) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.eapoe.org/works/letters/p3910120.htm>. – Date of access: 19.08.2020.
9. Попова, Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма / Д.И. Попова // Вестн. Волжского ун-та им. В.Н. Татищева. – 2019. – Т. 1, № 4. – С. 77–83.

W. IRVING AND G.G. BYRON: LITERARY LINKS

V. KLOS

The paper studies literary links between the prominent representatives of American and English Romanticism: Washington Irving and George Gordon Byron. The overview of Irving's literary contacts in the USA (Henry Longfellow, Edgar Allan Poe) and Europe (John Murray, Thomas Moore, Walter Scott) is provided. The paper considers the peculiarities of mutual perception of literary work by Irving and Byron. The writers' letters and diaries are considered. Particular attention is paid to Irving's book Newstead Abby (1835) and his essay An Unwritten Drama of Lord Byron (1836).

Keywords: *Washington Irving, Lord Byron, Walter Scott, Edgar Allan Poe, American Romanticism, English Romanticism, literary links, Newstead Abby.*

ЛИТЕРАТУРА МИГРАНТОВ
В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕ 1945 г.

Е.В. КУЗНЕЧИК
(Полоцкий государственный университет)
e.kuznechik@psu.by

Исследовано своеобразие феномена литературы мигрантов в контексте немецкой национальной литературы после 1945 г. Особо подчеркивается, что процесс возникновения литературы мигрантов сложный и неоднозначный и подлежит рассмотрению по многим направлениям: в том числе в историко-хронологическом плане для уточнения политических и социально-экономических причин возникновения разнонаправленных миграционных потоков, а также этнического состава мигрантов. Ход истории и общественно-политические предпосылки обусловили формирование и развитие литературы мигрантов как исторического, национального и межкультурного явления. Проанализировано также творчество немецких писателей и авторов с миграционным прошлым, посвященное теме вынужденной миграции, подчеркивается их миграционный опыт в создании произведений.

Ключевые слова: *немецкая литература после 1945 года, история Германии, вынужденная миграция, трудовая миграция, интеграция, литература гастарбайтеров, литература мигрантов, транскультурная литература.*

Немецкая литература XX в. переживала разные фазы своего развития, связанные с политическими, идеологическими и территориальными размежеваниями, характерным признаком которых являлась массовая миграция, которая представляет собой «пространственное перемещение населения как через государственные границы (трансграничная или транснациональная миграция), так и внутри политико-территориального, социального или культурного пространства (внутренняя миграция)» [1, S. 36]. К.Й. Баде и Й. Олтмер в статье «Центральная Европа. Германия» (*Mitteleuropa. Deutschland*) отмечают, что «в немецкой истории не только люди пересекали границы, но и границы разделяли людей: меньшинство становилось большинством, большинство становилось меньшинством, местные жители становились чужими в собственной стране»¹ [1, S. 141]. Эти размежевания и связанные с ними миграционные процессы повлияли на лицо немецкой литературы XX в., сформировали ее облик и обусловили возникновение феномена литературы мигрантов.

¹ Здесь и далее перевод наш. – Е.К.

Процесс возникновения такого явления как литература мигрантов довольно сложный и неоднозначный. Он подлежит рассмотрению по нескольким направлениям, основу которых составляет прежде всего временная периодизация. Однако немаловажным фактором в становлении литературы мигрантов является как направление движения миграционных потоков, так и этнический признак мигрантов.

Первое послевоенное десятилетие ознаменовано в немецкой литературе не только переосмыслением недавнего фашистского прошлого, но и активным возвращением на родину немецких писателей-эмигрантов. В зависимости от взглядов и политических убеждений возвращающиеся писатели избирают своим местом проживания и творческой активности территорию Западной либо Восточной Германии. Так, жить в ФРГ предпочли А. Дёблин², Л. Франк, Х.Х. Янн [2, S. 52]. Значительное большинство писателей держало путь в ГДР, где широко издавались их произведения, написанные в эмиграции. В первые послевоенные годы в Восточную Германию вернулись: из СССР – И.Р. Бехер, Ф. Вольф, Э. Вайнерт, В. Бредель, А. Курелла, А. Шаррер, Г. Циннер, Ф. Эрпенбек; из Мексики – А. Зегерс, Л. Ренн, Б. Узе, А. Абуш; из США – Б. Брехт, В. Херцфельде, В. Виктор; из Палестины – А. Цвейг; из Англии – Я. Копловиц; из Колумбии – Э. Арендт [3, с. 467]. Однако, помимо внешних миграционных процессов, наблюдались и внутренние перемещения творческой элиты. Из западных зон и из ФРГ «до середины 50-х годов в Восточную Германию переехали Стефан Хермлин, Вернер Краус, Эрих Кёллер, Стефан Гейм, Вольф Бирман, Петер Хакс, Эльке Эрб, Адольф Эндлер, Йенс Герлах, Гюнтер Дайке и некоторые другие, ставшие известными писателями ГДР» [3, с. 468]. А.А. Гугнин отмечал, что «волна переездов из ФРГ почти иссякла к середине 50-х годов», волны же в западном направлении нарастали с конца 1940-х годов и до самого распада ГДР [3, с. 468–469].

Одновременно с возвращением писателей-эмигрантов в Германию хлынул поток немецких беженцев, проживавших ранее на территориях, которые по итогам Потсдамской конференции отошли к Чехословакии, Польше и СССР. Так, из Чехословакии были принудительно выселены судетские немцы, из Польши – немцы, населявшие Силезию, Померанию и вольный город Данциг (ныне Гданьск), из СССР – немцы Калининградской области. Топографическое перемещение изгнанных расширялось за счет депортации этнического меньшинства из других регионов Юго-Восточной Европы (Румынии, Югославии, Венгрии). Необходимо отметить, что многие выдающиеся немецкие писатели являются выходцами из семей, проживавших на территориях, не принадлежавших Германии: Ф. Фюман

² Не приемля реваншистских тенденций в политике ФРГ, вновь вернулся в Париж в 1953 г. [2, S. 52].

(Богемия), И. Бобровский (Восточная Пруссия), К. Хайн (Силезия), Нобелевские лауреаты Г. Грасс (Данциг) и Г. Мюллер (Румыния). Этот факт биографии находит свое выражение в творчестве каждого писателя. В «Богемии у моря» (*Böhmen am Meer*, 1962) Ф. Фюман повествует историю вынужденной переселенки, потерявшей жизненный стержень. К. Хайн обращается к теме вынужденной миграции в романах «Захват земли» (*Landnahme*, 2004), «Портрет сына с отцом» (*Glückskind mit Vater*, 2016), «Трутц» (*Trutz*, 2017). Роман Г. Мюллер «Качели дыхания» (*Atemschaukel*, 2009) посвящен судьбе румынских немцев, отправленных после 1945 г. в СССР на восстановительные работы. Образ города Данцига и его окрестностей является главным местом действия многих произведений Г. Грасса, тем топом на карте, где разворачиваются события мировой истории, изменившие мир.

Очередная волна переездов из ГДР отмечается с середины 1950-х годов и не ослабевает даже с возведением Берлинской стены (1961). Около 2,7 миллионов человек, преимущественно хорошо образованные молодые рабочие и представители интеллигенции, покинуло пределы родины в период 1949–1961 гг., из них 30 000 только в июле 1961 г. [4]. Перекрытие границы стало важной темой немецкой литературы по обе стороны воздвигнутой стены, что отразилось в создании многих произведений на эту тему. В их числе роман западногерманского писателя В. Андерша «Занзибар, или последняя причина» (1957). Проблема разделенной Германии раскрывается и в прозе писателей ГДР: У. Йонзона («Догадки насчет Якоба», 1959; «Две точки зрения», 1965), К. Вольф («Расколотое небо», 1963). Миграция как политическое и социальное явление раскрывается также в поэзии В. Бирмана, драматургии Х. Мюллера («Переселенка, или Крестьянская жизнь», 1961) и Ф. Брауна («Транзит Европа», 1988).

Последующее усиление идеологического контроля со стороны государства в литературной среде приводит к увеличению числа несогласных среди писателей и поэтов. Яростным нападкам со стороны властей ГДР подвергаются крупнейшие представители немецкой литературы 1960-х. В 1962 г. поэт П. Хухель подвергся идеологической критике со стороны властей ГДР, снят с поста редактора журнала «Зинн унд форм» (*Sinn und Form*), его произведения перестали публиковать в ГДР, в 1971 году он вынужден был выехать из страны. С. Хермлин лишился поста секретаря Академии искусств ГДР после организации в декабре 1962 г. вечера молодых поэтов, на котором чтение стихов сопровождалось, по мнению властей, слишком идеологически неблагонадежной дискуссией.

А.А. Гугнин пишет: «Литературная жизнь в рассматриваемый период существовала и развивалась как бы в двух измерениях <...>. Было как бы две литературы ГДР: одна – условно говоря – официальная или легитимная, включавшая в себя произведения, опубликованные в издательствах ГДР и получавшие публичную оценку в газетной и журнальной критике; другая же литература ГДР, публиковавшаяся в основном в ФРГ, включала в себя произведения, не прошедшие

в ГДР многоступенчатый цензурный "фильтр" и, следовательно, официально нелегитимные, обсуждение которых было невозможно ни в текущей прессе, ни в литературоведении. Поведение официальных властей по отношению к писателям <...> было дифференцированным: на одних смотрели "сквозь пальцы" и продолжали печатать в ГДР (Ф.Р. Фриз, Х. Мюллер), других мягко или решительно вынуждали покинуть родину (У. Йонзон, В.Бирман, Р.Кунце, Т.Браш, Г.Й. Шэдлих, Ю. Фукс, Ш. Шютц и др.), исключая и в дальнейшем возможность публикаций их произведений в ГДР; третьим разрешали годами жить в ФРГ с сохранением гражданства ГДР и продолжали печатать их старые и новые произведения, даже если эти писатели по истечении срока визы в ГДР не возвращались (Г. Кунерт, С. Кирш, К. Шлезингер и др.); четвертые же постоянно печатали одни из своих произведений в ГДР, другие – в ФРГ (С. Гейм, Р. Шнайдер, Й. Зейпель). Каждый из таких случаев имел под собой конкретную идеологическую и правовую подоплеку» [5, с. 534].

Кульминационным моментом очередной миграционной волны явилось «дело Бирмана» (1976), когда писатели и деятели культуры ГДР выступили с защитой своего коллеги и соотечественника, публично протестуя против лишения его гражданства. Это повлекло за собой репрессии со стороны государства, исключение некоторых писателей из числа членов Союза писателей ГДР. «Власти разработали тщательно скалькулированную систему санкций, начиная от партийных взысканий, ареста, и запрета на публикации до быстрого предоставления права на выезд с намеком на то, что возвращение назад нежелательно» [5, с. 535]. Так, в результате идеологических репрессий к середине 1980-х гг. ГДР покинули: К.Г. Рёрихт, Б. Вагнер, З. Андерсон, К. Ланге-Мюллер, Г. Нолль, Ю.К. Хултенрайх, Ф. Пальма, В. Хильбих, У. Кольбе, И. Либман, М. Марон, Г. Эккарт и др.

В последние годы существования ГДР отношения между писателем и государственной цензурой продолжают носить драматический характер. А.А. Гугнин отмечает: «Борьба за публикацию остроконфликтных произведений растягивалась на многие годы: писатели либо годами обсуждали в разных инстанциях все "спорные места" и "смягчали" свой текст (так годами обсуждались стихотворные сборники Ф. Брауна), либо с риском для себя публиковали свои произведения в ФРГ (С. Гейм, Ю. Беккер, Х. Мюллер и т.д.), либо, желая, чтобы произведение скорее пришло к читателям, разрешали цензуре изымать "опасные" строки и страницы» [5, с. 536–537]. Эту борьбу с цензурой завершили события 1989–1990-х гг. (падение Берлинской стены, объединение Германии), сопровождавшиеся очередным витком массового перемещения немецких граждан. Творческая интеллигенция встретила происходящее в стране по-разному. Триумфальным событием стало возвращение В. Бирмана.

Не поддерживавшая курс на объединение К. Вольф выразила свое отношение к событиям в романе «Медея. Голоса» (*Medea. Stimmen*, 1996), в котором,

используя персонажей и сюжеты классической греческой трагедии, косвенно обратилась к теме заката не желавшей реформ ГДР и зацикленной на прибыли ФРГ. Тема падения Берлинской стены и объединения Германии, первые годы жизни немцев в объединенном государстве и связанные с этим трудности, надежды и проблемы привлекали внимание немецких авторов. В этой связи достаточно упомянуть романы Ф. Брауна «Ифигения на свободе» (*Iphigenie in Freiheit*, 1992), который представляет собой интерпретацию классического сюжета и является своеобразным «послесловием» к драме И.В. Гёте «Ифигения в Тавриде»; роман Г. Грасса «Широкое поле» (*Ein weites Feld*, 1995), раскрывающий панораму немецкой истории от революции 1848 г. до событий 1990 г.; роман И. Шульце «Simple stories» (1998) о жизни исчезнувшей восточногерманской провинции; роман К. Хайна «Влленброк» (*Willenbrock*, 2000) о судьбе бывшего «осси»³ в новой для себя реальности. Свой вклад в развитие данной тематики внесли также М. Марон («Тихая улица № 6», *Stille Zeile Sechs*, 1991), Т. Бруссиг («Герои вроде нас», *Helden wie wir*, 1995), Р. Йиргль («Прощание с врагами», *Abschied von den Feinden*, 1995).

Стоит отметить, что тема падения Берлинской стены и объединения Германии не теряет актуальности в современный период. В контексте данной тематики продолжает работать И. Шульце: в романе «Новые жизни» (*Neue Leben*, 2004) он изображает общество ГДР 1989 г. Действие его следующего романа «Адам и Эвелин» (*Adam und Evelyn*, 2008) происходит накануне падения Берлинской стены после открытия венгерской границы, через которую хлынул поток беженцев из ГДР в ФРГ. У. Теллькамп в романе «Башня. Истории с затонувшей земли» (*Der Turm*, 2008) повествует о последних годах существования ГДР на примере жизни представителей трех поколений одной семьи. Л. Зайлер (роман «Крузо» (*Kruso*, 2014) рассказывает о судьбе человека, решившего покинуть ГДР и найти убежище среди интеллектуалов и художников на острове Хиддензее.

Наряду с указанными явлениями с середины 1950-х гг. в ФРГ возникает ещё одно, имеющее свои исторические и общественно-политические предпосылки, – творчество иностранных граждан, прибывших в Германию для получения рабочего

³ Лексема «осси», а вместе с ней и лексема «весси», появилась задолго до Берлинских событий 1989 г. Термин «осси» (нем. *Ossi*, от нем. *Ost* – восток) возник в обиходной речи для обозначения граждан ГДР. Термин «весси» (нем. *Wessi*, от нем. *Westen* – запад) служил для обозначения жителей Западного Берлина, а также жителей земель, входивших в состав ФРГ. Падение Берлинской стены, объединение Германии и другие политические, экономические и социальные преобразования привели к возникновению новых явлений, а вместе с тем и новых понятий: «Ossifizierung der Bundesrepublik» («оссификация Германии»)– имеются ввиду процессы внутренней миграции, когда бывшие граждане ГДР обрели право свободно и массово покидать территорию Восточной Германии и расселяться на Запад), «Wossi» («восси» –термин, возникший для обозначения тех жителей «старых земель», которые по каким-либо причинам переселились в Восточную часть Германии) [6, S. 540–550].

места. Вживание в западное общество, сложный процесс адаптации, языковые проблемы – все это находило свой отклик в творчестве первых гастарбайтеров, прибывших из разных стран⁴. Именно поэтому произведения, написанные в тот период трудовыми мигрантами, именуются критиками как литература гастарбайтеров (*Gastarbeiterliteratur*) [7, S. 332–333].

Так, в качестве первых литературных опытов итальянских рабочих принято рассматривать стихи, письма, романы и рассказы, опубликованные в журналах католических миссионеров. Чуть позже к ним прибавились отдельные сборники стихов А. Пешайоли (A. Pesciaioli) и М. ди Мауро (M. di Mauro) [8, S. 26]. К первым литературным произведениям трудовых мигрантов из Турции ряд немецких исследователей относит песни-тюркю (*türkü*), главной темой которых были рабочие будни гастарбайтеров, тоска по родине, испытываемые языковые трудности. Песни-тюркю написаны в основном на турецком языке, но с использованием немецких заимствований:

«Ulan Almanca germanca
Konuşup anlayamadım seni
Boğazımda laflar tıkanır kalır
Meister başlar dır dır dır»⁵[9].

Прототипом литературного творчества рабочих принято считать также письма на родину, так называемые «немецкие сказки», в которых те часто приукрашивали свое положение в европейском обществе, избегая рассказов о дискриминации, неравноправии по сравнению с коренными жителями. Темы таких писем легли в основу будущей литературы мигрантов. Ее отличительной чертой было желание рассказать о проблемах заграничной жизни соотечественникам, писатели не преследовали цель понравиться немецкому читателю [10, с. 34]. Первые авторы того периода, или как их ещё называют писатели первого поколения мигрантов, творили как на родном, так и на немецком языке, в лирических и повествовательных жанрах, изъясняясь простым и понятным языком [7, S. 334–335]. Подходы к таким произведениям часто граничили с политической пропагандой. Например, советские литераторы рассматривали литературу гастарбайтеров как элемент борьбы иностранных рабочих против капиталистического насилия Запада [10, с. 36].

⁴ «С конца 1950-х гг. и до прекращения приема на работу в 1973 г. около 14 миллионов иностранных рабочих въехали на территорию Германии, около 11 миллионов вернулись, остальные остались и перевезли свои семьи. <...> Вначале наиболее многочисленно были представлены итальянцы, испанцы и греки. Их количество уменьшилось в 1970-х, а в конце 1960-х увеличилось число югославов (и особенно турок. <...> В 1980 г. около 33 % иностранцев были гражданами Турции» [1, S. 159–160].

⁵ «Эй, язык немецкий, я не смог тебя постичь, в горле застревают слова, а начальник начинает бла-бла-бла».

Новый этап в развитии литературы авторов-мигрантов ознаменован выходом романа Г. Бертаньоли «Прощай, Германия» (*Arrivederci, Deutschland*, 1964) и сборником стихотворений А. Пешайоли «Документы о Германии» (*Die Deutschlandsakte*, 1964). В конце 1970-х гг. издается сборник «Литература южного ветра» (*Südwind-Literatur*), где литературные труды авторов-мигрантов объединены под понятием «литература меньшинства» [11, с. 230].

Большинство литературных критиков не воспринимали всерьез творчество наемных рабочих, и литература писателей первого поколения рассматривалась как отсталая и неразвитая. Однако постепенно их произведения начинают становиться популярными. Тому способствовало издание в конце 1970-х – начале 1980-х гг. ряда антологий, объединенных темой миграции и положения иностранцев в Германии. В этих изданиях, в основном создававшихся стараниями И. Аккерманн, творчество рабочих рассматривалось как новое явление в немецком литературном ландшафте. Они нашли положительный отклик среди читательской аудитории и способствовали росту интереса и внимания к творчеству иностранных граждан. Это означает, что немецкое литературоведение приняло литературу гастарбайтеров только после того, как она просуществовала около двадцати лет, с начала трудовой миграции в 1950-х гг. Для первых представителей литературы гастарбайтеров слово «миграция» было тождественно понятию «чужбина», поэтому в лексиконе многих литературных критиков термин «литература гастарбайтеров» сменился понятием «литература мигрантов».

Авторский состав литературы мигрантов 1980-х гг. представлен в основном итальянцами (Ф. Бионди, Дж. Чиллино) и турками (Юксель Пазаркая, Арас Орен, Гюней Дал, Ахмет Доган). Начав свой творческий путь в 1970-х годах, Арас Орен (*Aras Ören*, род. 1939, Стамбул, Турция) до сих пор является активным писателем, который первым получил за свои творческие заслуги премию им. А. фон Шамиссо. К основным темам, затрагиваемым Ореном, относятся отчужденность, потеря себя как личности, языковая проблема. Так как творчество писателя выпало на годы воссоединения турецких гастарбайтеров с их семьями, то кроме вышеупомянутых писатель затрагивал ещё одну не менее важную тему: положение турецких женщин после переезда в Германию [7, S. 335–336].

Постепенно в Германии начинается процесс популяризации литературы мигрантов за счет возникновения издательств, открытых самими турецкими авторами. Широкую известность приобрело издательство «Арарат», созданное в 1977 г. Ахметом Доганом. Сначала оно работало в Штутгарте, а с 1980 г. переместилось в район Кройцберг в Берлине, населенный по преимуществу турками. Далее подобные издательства были открыты во Франкфурте-на-Майне, Гамбурге, Берлине [10, с. 35].

Если раньше мигрантскую литературу в основном создавали мужчины, то начиная с 1980-х гг. особую нишу в писательской среде занимают женщины.

Среди них громко заявила о себе Алев Текинай (*Alev Tekinay*, род. 1951, Измир, Турция). После окончания школы она уехала продолжать учебу в Германию, изучала в Мюнхене германистику и, прежде всего, раскрыла себя как лингвист, работая с 1983 г. в университете Аугсбурга. Свою научную деятельность она успешно смогла совместить с литературной, за что в 1990 г. была награждена премией им. А. фон Шамиссо. К основным темам ее произведений можно отнести следующие: роль и место мусульманской женщины-мигранта в европейском обществе, проблемы самосознания и поиска собственной идентичности. Характеризуя себя, писательница всегда приводит строки из своего рассказа: «Я та, у которой два дома. Я – огромное дерево, чьи корни уходят вглубь анатолийской земли, а цветы распускаются в Германии» [12, S. 155].

Качественно новым открытием в области драматургии стала актриса, режиссер и писательница турецкого происхождения Эмине Севги Оздамар (*Emine Sevgi Özdamar*, род. 1946, Малатья, Турция). Её первая театральная постановка в комедийном жанре носит название «Черноглазка в Германии» (*Karagöz in Deutschland*, 1982). В тематическом фокусе обладательницы премии им. А. фон Шамиссо за 1999 г. также находится поиск самоидентификации.

Литература мигрантов на современном этапе весьма многонациональна, что обусловлено миграционной политикой Германии последних десятилетий⁶. В литературоведении за ней закрепилось название межкультурной либо транскультурной литературы. Ее представителями являются не только писатели предыдущих поколений, но и авторы, чей творческий путь начинается с 1990-х гг.: Либуше Моникова (Чехия), Саша Станишич (Сербия), Терезия Мора (Венгрия), Илья Троянов (Болгария), Владимир Каминер (Россия), Элеонора Хуммель (Казахстан), Осман Энгин (Турция). Тематика произведений оказавшихся по разным причинам в Германии писателей-мигрантов во многом отличается от тематики произведений представителей предыдущих поколений и варьируется от проблем интеграции мигрантов в немецкое общество, проблем старения немецкой нации до вопросов внешней политики немецкого государства.

Многовекторность литературы мигрантов представлена не только творчеством авторов с миграционным прошлым, но может быть рассмотрена значительно шире за счет произведений немецких писателей, обращавшихся к теме

⁶ Важную роль при этом сыграл начавшийся в 1990-х гг. переезд этнических немцев из стран бывшего СССР, а также поток беженцев и вынужденных переселенцев из стран Ближнего и Дальнего Востока. Количество иностранных граждан, проживающих в Германии, увеличилось с 5,9 миллиона до 11,2 миллиона на конец 2019 г. с момента воссоединения страны. По данным на 2011 г. большинство мигрантов являлись гражданами Польши, Румынии, Венгрии, Турции, Греции и России, но в последующие годы список стран расширился за счет Сирии и стран Центральной Африки [13, S. 81, 111].

миграции, а также за счет авторов ГДР, столкнувшихся с преследованиями на родине либо по политическим причинам вынужденных публиковаться за пределами родины, либо вовсе ее покинуть. Именно поэтому литературу мигрантов необходимо рассматривать в едином контексте истории немецкой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Enzyklopädie. Migration in Europa / Klaus J. Bade [et al.]; Hrsg. Klaus J. Bade. – 3. Auflage – München: Verlag Ferdinand Schöningh, 2010. – 1156 S.
2. Brenner, P.J. Nachkriegsliteratur. / P.J. Brenner // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte / Hrsg. Horst Albert Glaser. – Bern, Stuttgart, Wien : Haupt, 1997. – S. 33–57.
3. Гугнин, А.А. Литература ГДР / А.А. Гугнин // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны : в 2 т. / Отв. ред. В.А. Хорев – М. : Индрик, 1995. – Т. 1. – С. 465–518.
4. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. Bau der Berliner Mauer [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: <https://www.lpb-bw.de/mauerbau#c41273>. – Zugriff Datum: 10.11.2020.
5. Гугнин, А.А. Литература ГДР / А.А. Гугнин // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев: в 2 т. – М. : Индрик, 2001. – Т. 2. – С. 532–608.
6. Grub, F.Th. „Wende“ und „Freiheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur / F.Th. Grub // Ein Handbuch. Band : Untersuchungen. – Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2003. – 689 S.
7. Zengin, E. Türk- Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar / Türkiyat Araştırmaları : yayın kurulu E. Alpaslan [et al.]. – Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2010. – 451 s.
8. Photong-Wollmann, P. Literarische Integration in der Migrationsliteratur anhand der Beispiele von Franco Biondis Werken : Dissertation / P. Photong-Wollmann. – Chiang Mai, 1996. – 218 S.
9. Öztürk, A.O. Göçmen edebiyatı olarak Almanya türküleri üzerine / A.O. Öztürk // Türkü sitesi, türküler internette [internet kaynağı]. – Web link: <https://www.turkuler.com/yazi/gocmenedebiyati.asp>. – Yayınlama tarihi: 10.11.2020.
10. Слободенюк, В.В. Художественная литература турецкой диаспоры в Германии во второй половине XX – начале XXI века: к вопросу о проблеме «культуры пограничья» / В.В. Слободенюк // Научные проблемы гуманитарных исследований. – Пятигорск, 2011. – № 4. – С. 33–38.
11. Ваулина Л.Н. Тематические особенности миграционной литературы Западной Германии / Л.Н. Ваулина, К.В. Баркова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. Сер. Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. – 2008. – № 1. – С. 229–234.
12. Tekinay, A. Die Deutschprüfung: Erzählungen. / A. Tekinay. – 2. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. – 160 s.
13. Das Bundesamt in Zahlen 2019 // Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. – Nürnberg, 2020. – 149 S.

MIGRANT LITERATURE IN THE CONTEXT OF GERMAN LITERATURE AFTER 1945

K. KUZNECHYK

The analysis of migrant literature in the context of German national literature after 1945 is carried out. The appearance process of migrant literature is complex

and ambiguous and should be considered in many ways: including in the historical and chronological plan to clarify the political and social-economic reasons for the emergence of multidirectional migration flows, as well as the ethnic origin of migrants. The history and social-political preconditions determined the formation and development of migrant literature as a historical, national and intercultural phenomenon. The analysis of German writers' works and works of the authors with a migration background dedicated to the topic of forced migration is carried out, their migration experience in works creating is in importance way.

Keywords: *German literature after 1945, history of Germany, forced migration, labor migration, integration, Gastarbeiterliteratur, migrant literature, transcultural literature.*

ПОЭЗИЯ XX ВЕКА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР

УДК 821.111(73)

СПЕЦИФИКА ЗАГОЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА ПОЭТИЧЕСКИХ СБОРНИКОВ Э. ПАУНДА

канд. филол. наук, доц. Н.В. НЕСТЕР
(Полоцкий государственный университет)

n.nester@psu.by

Рассматривается специфика заголовочного комплекса поэтических сборников Эзры Паунда (Ezra Pound, 1885–1972), одного из значительных поэтов и критиков XX века, основоположников английского и американского модернизма. Обосновывается, что характерной особенностью книг американского поэта 1910–1920-х гг. является наличие компонентов, составляющих «заголовочный комплекс» (имя автора (псевдоним), заглавие (название), эпиграф, посвящение). Отмечается, что заголовочный комплекс поэтических сборников поэта-модерниста вступает в диалогические отношения с читателем и настраивает на определенную установку восприятия. Аллюзивные заглавия, эпиграфы подчеркивают открытость границ паундовских сборников, их соотносительность с текстами других авторов и эпох, выдают в создателе поэтических сборников эрудированного автора, ориентирующегося на подготовленного читателя.

Ключевые слова: *специфика, заголовочный комплекс, имя автора (псевдоним), заглавие (название), эпиграф, посвящение.*

Заголовочный комплекс – один из составляющих рамы произведения – совокупного наименования компонентов, окружающих основной текст произведения [1, с. 848–853]. Заголовочный комплекс – это элементы рамочного текста, расположенные вокруг заглавия произведения и выполняющие информативно-ориентирующую роль. Заголовок играет графически-выделительную роль, отделяя текст произведения от других текстов и определяя его границы. Кроме заглавия заголовочный комплекс включает в себя имя автора (псевдоним), подзаголовок, уточняющий жанр произведения, эпиграф, посвящение.

Заголовочный комплекс является важной составной частью поэтических сборников Эзры Паунда и позволяет проследить отношение поэта-модерниста к традиции и творчеству в целом.

Ранние стихотворения Эзры Паунда, написанные в период с 1905 по 1907 гг., вошли в книгу под названием «Книга Хильды» (*Hilda's Book*, 1907). «Книга Хильды»,

небольшой по объему сборник стихотворений, был создан начинающим поэтом во время романтических отношений с Хильдой Дулитл. Несмотря на то, что «Книга Хильды» является своего рода пробой пера будущего поэта, изобилует различного рода неточностями, злоупотреблением или отсутствием пунктуации, тем не менее, позволяет проследить отношение Паунда к литературной традиции и наставникам, таким как Чосер (*Thu Ides Til*), Данте (*Sancta Patrona / Domina Caelae*), Д.Г. Россетти (*La Donzella Beata*).

Поэтический сборник Эзры Паунда, опубликованный в 1908 г., имеет заглавие «При погашенных огнях» (*A Lume Spento*). Название сборника соотносится с фрагментом из третьей песни «Чистилища» Данте, где говорится об отлученном от церкви Манфреде, короле Неаполя и Сицилии, сыне императора священной Римской империи Фридриха II. После гибели в битве при Беневенто его тело несли к месту погребения «при погашенных огнях». *A Lume Spento* предвзвешивает посвящение «*In memoriam eius mihi caritate primus William Brooke Smith, Painter, Dreamer of dreams*»¹ [2, р. 20]. Сборник посвящен памяти друга Эзры Паунда, Уильяма Брука Смита, рано умершего студента художественного отделения, начинающего живописца, который являлся студентом Пенсильванского университета и познакомил будущего поэта с новейшими течениями искусства и литературы того времени.

Сборник *A Lume Spento* выражает желание Паунда воздавать должное источникам вдохновения и демонстрировать отношение между творчеством и традицией, которую поэт хочет увековечить. С целью связать себя с поэтами прошлого, Паунд использует драматический монолог, ставший изобретением Р. Браунинга, которому поэт воздает дань уважения в стихотворении *Mesmerism*. Используя прием маски, Паунд, говорит голосами исторических или легендарных личностей, таких как Бертран де Борн (*Na Audiart*), Франсуа Вийон (*Villonad for this Yule*), Тристан и Изольда (*Threnos*) и др.

В этом же 1908 г. выходит еще одна книга Эзры Паунда – «Пятнадцать стихотворений на святки» (*A Quinzaine for This Yule*), для которой поэт избирает псевдоним «Уэстон Сент-Льюмис» (*Weston St. Liewmys*) – производную от фамилий его матери (Уэстон) и его бабушки по отцовской линии (Лумис). Книга посвящается Заре Западного Рассвета и является своего рода интерпретацией поэта категории красоты: «Никогда не должно объяснять красоту. Она – Чудо и Диво, – и в искусстве мы должны искать именно эти двери – Чудо и Диво – и, пройдя сквозь них, обретать медленное понимание (медленное, даже если это цепь озарений) – так воспринимаешь силу – это в тумане – и это дает каждому право на собственное мнение, каждому – согласно его вере и склонностям.

¹ «Памяти моего первого дорогого друга, Уильяму Бруку Смигу, художнику, сновидцу грез» (Перевод наш. – Н.Н.).

Желание глубже познавать и понимать всегда должно предшествовать любому восприятию красоты. Без святой любознательности и благоговейного трепета никто не находит её – и горе тому художнику, кто выплескивает свои чувства, чье творение "шито белыми нитками"² [3, с. 187]. Центральной темой книги является мистическая красота Венеции между сумерками и рассветом, что подтверждается восторженным лирическим стихотворением *Night Litany*.

Паундовский сборник 1909 г. носит название *Personae*, что в переводе с латинского языка обозначает «маски, личины». При этом эпиграф, предваряющий данный сборник, является ничем иным как автоцитатой, т.к. ранее был использован Паундом в названии последнего стихотворения сборника *A Lume Spento* – «Без древних грёз исчезнет сердце мира»³ [3, с. 183, 231]. При этом посвящение имеет неожиданное заключение: «Эта книга посвящается Мэри Мур из Трентона, если она этого захочет»⁴ (Перевод наш. – Н.Н.).

Следует учитывать и тот факт, что Паунд имел обыкновение в последующий сборник, наряду с новыми, включать ранее опубликованные стихотворения. В данную книгу вошла подборка стихотворений Эзры Паунда из сборника *A Lume Spento*, написанных под влиянием Р. Браунинга, прерафаэлитов, поэтов 1890-х гг. и раннего У.Б. Йейтса. В сборник вошло только шестнадцать новых стихотворений, созданных с использованием техники драматического монолога Р. Браунинга, получивших в паундовском творчестве название «маски» (*personae*). Посредством авторского приема «маски» поэт имеет возможность выражать собственные идеи через исторических персонажей, как бы скрываясь за маской, проявляя при этом собственное поэтическое «Я».

Книгу «Торжества» (*Exultations*, 1909) поэт сопровождает эпиграфом «Я вечный дух, но то, что я создаю – преходяще, / но я продолжаю: / Да, и маленькая земля осыпается под нашими ногами, / но мы продолжаемся»⁵ (Перевод наш. – Н.Н.). Книга адресуется Паундом Карлосу Трейси Честеру, священнику пресвитерианской церкви «Голгофа», старейшиной которой был Гомер Паунд (отец Эзры), в Уинкотте, пригороде Филадельфии. Честер, автор отдельных рассказов

² «To the Aube of the West Dawn

Beauty should never be presented explained. It is Marvel and Wonder, and in art we should find first these doors – Marvel and Wonder – and, coming through them, a slow understanding (slow even though it be a succession of lightning understandings and perceptions) as of a figure in mist, that still and ever gives to each one his own right of believing, each after his own creed and fashion.

Always the desire to know and to understand more deeply must precede any reception of beauty. Without holy curiosity and awe none find her, and woe to that artist whose work wears its «heart on its sleeve» [2, p. 103].

³ «Make-strong old dreams lest / this our world lose heart» [2, p. 60, 82].

⁴ THIS BOOK IS FOR MARY MOORE OF TRENTON, IF SHE WANTS IT [2, p. 82].

⁵ I am an eternal spirit and the things I make are but / ephemera, yet I endure: / Yea, and the little earth crumbles beneath our feet / and we endure [2, p. 103].

и статей, редактировал некоторые периодические издания и оказал огромное влияние на будущего поэта, поддерживая в нем интерес к творчеству и призывая изучать Библию. Посвящение сопровождается лаконичной фразой на латинском языке – «в честь давней дружбы» (*amicitiae longaevitate*) [2, p. 104].

Сборник «Канцоны» (*Canzoni*, 1911) является переходным звеном, доимажистским этапом творчества поэта, в котором наблюдается движение от средневековья к современности, к эпической поэме *Cantos*. *Canzoni* иногда называют коллекцией переводов, после выхода данного сборника заметно уменьшилась зависимость Паунда от подражаний традиционным формам, позволивших поэту экспериментировать с формой стиха, при этом поэт стремится передать скорее музыкальность ритма, чем лингвистическую точность стиха. Книга адресуется Оливии и Дороти Шекспир и открывается эпитафией из элегии Проперция (II, XIII, 27): «*Quos ego Persephonaе maxima dona feram*»⁶ [2, p. 129]. В качестве еще одного адресата автор избирает Персефону, которая, являясь богиней плодородия, дарует людям семена и растения, ассоциируется с богатым урожаем для людей, а произведения – с тем урожаем, которым снабжает поэт своих читателей. Вышеупомянутая цитата является конечным фрагментом фразы римского поэта: «*Sat mea sat magna est, sit res sint pompa libelli / quos ergo Persephonaе maxima dona feram*»⁷ [7, с. 74]. Возможно, Эзра Паунд, как и Секст Проперций, полагал, что достаточно написать три хорошие книги в течение всей жизни, несмотря на то, что элегический сборник римского поэта включает в себя четыре книги стихотворений. Важно отметить, что американский поэт в качестве автора эпитафии избирает одного из представителей римской любовной элегии – Проперция, снискавшего себе славу «темного» поэта, ориентирующегося, как и Паунд, на подготовленного читателя.

Книгу «Ответные выпады» (*Ripostes*, 1912) с приложением полного собрания сочинений философа и эссеиста Т.Э. Хьюма, Паунд адресует своему другу, американскому поэту Уильяму Карлосу Уильямсу: «Держись своей звезды, Мы превозможем это с помощью судьбы»⁸ [3, с. 495]. В качестве названия для данного сборника Паунд использует термин из фехтования, в котором «*riposte*» обозначает «ответный удар, укол», в более широком контексте данное слово обозначает «находчивый ответ, парирование». В этой книге стихотворений наблюдается эволюция творчества американского поэта по сравнению с его ранними произведениями. Здесь намечается отход Паунда от романтических традиций и переход к поэтике, которая приводит к появлению *Homage to Sextus Propertius*, Hugh

⁶ *лат.* «Я их несу Персефоне как самый великий дар».

⁷ «Для меня довольно, если процессию составят три книжки / которые я понесу – величайший дар – Персефоне» [6, с. 75].

⁸ «*Gird on thy star, We'll have this out with fate*» [2, p. 230].

Selwyn Mauberley и ранним *Cantos*. Особый интерес в данном сборнике представляют три стихотворения, включающие в себя новое и старое в паундовской поэтике: *Portrait d'une Femme, A Girl, A Virginal*.

В сборник «Пятилетие» (*Lustra, 1916–1917*) вошли стихотворения, написанные поэтом в период с 1913 по 1915 гг. Слово «*lustrum*» в латинском языке имеет достаточно много значений, однако из наиболее соответствующих содержанию сборника, можно отметить «искупительная жертва, очистительное жертвоприношение; пятилетие». Необходимо также уточнить, что Паунд использует слово «*lustrum*» в форме множественного числа, т.к. сборники *Ripostes* и *Lustra* разделяет пять лет. В качестве эпиграфа к сборнику Паунд избирает первую строку из посвящения к катулловскому сборнику, адресованному римскому историку Корнелию Непоту, – «*Cui dono lepidum novum libellum*»⁹ [7], считая свой труд чем-то незначительным, по сравнению с созданным предшественниками. Книгу стихотворений Паунд посвящает *Vail de Lencour*, под псевдонимом которой скрывается Бриджит Пэтмор (*Brigit Patmore, 1882–1965*), с которой Паунда связывали романтические отношения.

Сборник «Ибо любил я, убог...» (*Quia pauper amavi, 1919*) предваряет посвящение легендарному певцу и музыканту Орфею, имя которого является олицетворением могущества искусства. Название сборника перекликается со строкой Овидия «*Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi*»¹⁰ (*Ars amatoria, II, 165*). Сборник содержит три цикла стихотворений: любовно-куртуазное стихотворение *Langue d'Ос*, сатирический цикл стихотворений *Moeurs Contemporaines* и поэму *Homage to Sextus Propertius*.

Книга «Тень» (*Umbra, 1920*) включает в себя произведения из ранних поэтических сборников Паунда, кроме двух стихотворений. Используя латинское слово «*umbra*» – «тень, призрак», название данного сборника приобретает символический смысл, указывая на поэтическую технику Эзры Паунда, как отсылку к созданному в прошлом. Тем самым Паунд хочет показать лишь призрачную новизну данного сборника, включающего в себя уже созданное им ранее. При этом треть книги состоит из переводов произведений Арнаута Даниэля и Гвидо Кавальканти, пяти стихотворений Т.Э. Хьюма. Отдельные фрагменты из *Ripostes*, такие как *Portrait d'Une Femme* и *N.Y.* в буквальном смысле переносят и погружают читателя в Лондон и Нью-Йорк. При этом личность поэта, противопоставленная толпе, является основополагающей и для данного сборника Эзры Паунда.

Последний поэтический сборник Эзры Паунда *Personae (1926)* – один из ключевых текстов модернистской поэзии. В его основу положены произведения, ранее вошедшие в сборник *Ripostes (1912)*, имажистские и вортицистские опыты Паунда,

⁹ лат. «Кому я дарю пемзой новую книжечку...».

¹⁰ лат. «Бедным я поэт, потому что бедным полюбил» (Перевод наш. – Н.Н.).

стихотворения ранее опубликованные в *Lustra*, основополагающие стихотворения из сборника *Cathay*, поэмы *Homage to Sextus Propertius* и *Hugh Selwyn Mauberley*. Следует отметить, что название сборника *Personae* в некотором смысле вводит внимательного поклонника творчества Эзры Паунда в заблуждение, т.к. в данном сборнике в хронологическом порядке приводятся произведения из всех стихотворных сборников поэта. В приложении к этой книге даются также ранние варианты трех первых песен эпической поэмы *Cantos*, начатой Паундом в 1917 г. Эта книга стихотворений позволяет проследить двадцатилетний творческий путь Эзры Паунда, начиная с подражаний Р. Браунингу, прерафаэлитам, поэтам 1890-х гг. и раннему У.Б. Йейтсу. Знакомясь с произведениями сборника, читатель погружается в эксперименты Паунда – пародию, перевод, являющиеся не более чем взглядом на роль поэта-модерниста и модернистской поэзии в целом, обнаруживая наметившийся переход Паунда от лирической поэзии к эпической.

Таким образом, в творчестве Эзры Паунда наблюдается тенденция использовать авторский заголовочный комплекс, включающий в себя, как правило, имя автора (псевдоним), заглавие, (название), эпитафия и посвящение. Первым шагом к интерпретации поэтического сборника Эзры Паунда является его название, которое играет огромную роль в восприятии читателем и исследователем всех стихотворных произведений, входящих в тот или иной сборник. Сборники Эзры Паунда не сопровождаются каким бы то ни было подзаголовком, каждому сборнику он предпосылает один или несколько эпитафий, в качестве источников которых автор использует тексты различного характера – художественные произведения, афоризмы и автоцитаты. Эпитафии в стихотворениях Паунда выполняют прогнозирующую функцию, т.к. сообщают о главной теме книги и связывают созданный текст с источником цитаты.

Обязательной частью каждого сборника Эзры Паунда является посвящение, в котором автор непременно указывает лицо, которому предназначается или в честь которого написан данный сборник стихотворений. Посвящения к паундовским сборникам отличаются торжественностью и немногословностью восхваления, являются определенной данью, которую он платит своим друзьям и близким. Посвящения самым близким ему людям, носят личный характер и становятся выражением искренней дружбы и привязанности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ламзина, А.В. Рама произведения / А.В. Ламзина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / год ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 848–853.
2. Pound, E. Poems & Translations / E. Pound. – New York: The Library of America, 2003. – 1364 p.
3. Паунд, Э. Стихотворения и избранные *Cantos* / Э. Паунд. – СПб. : Владимир Даль, 2003. – 887 с.
4. Зверев, А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – № 11. – С. 3–56.

5. Зверев, А. Деревенский умник. К портрету Эзры Паунда / А. Зверев // Иностранная литература. – 1991. – № 2. – С. 208–229.
6. Проперций, С. Элегии : пер. и примеч. А.И. Любжина / С. Проперций. – М. : Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2004. – 271 с.
7. C. Valerius Catullus. Poetry [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml>. – Date of access: 15.06.2020.
8. Пробштейн, Я. Вечный бунтарь / Я. Пробштейн // Паунд, Э. Стихотворения и избранные Cantos. / Э. Паунд. – СПб. : Владимир Даль, 2003. – С. 17–57.

PECULIARITIES OF THE TITLE COMPLEX IN THE COLLECTIONS OF POEMS BY E. POUND

N. NESTSER

The article deals with the peculiarities of the title complex in the collections of poems by Ezra Pound, one of the most considerable poets and critics of the twentieth century, the founders of the English and American modernism. It is substantiated that the books of the American poet of the 1910–1920-s are characterized by the components that make up the «title complex» (author's name (pseudonym), title, epigraph, dedication). It is noted that the title complex of the modernist poet's poetry collections enters into a dialogue with the reader and adjusts to a certain attitude of perception. Allusive titles and epigraphs emphasize the openness of the boundaries of Pound's collections, their correlation with the texts of other authors and times, and present the creator of the poetry collections as an erudite author oriented towards an advanced reader.

Keywords: *specifics, title complex, author's name (pseudonym), title, epigraph, dedication.*

**ДВА НЕГАСНУЩИХ МАЯКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА:
ГЕОРГ ТРАКЛЬ И ГОТФРИД БЕНН**

д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН
(Полоцкий государственный университет)
alexgug@tut.by

В статье определяются основополагающие мотивы творчества крупнейшего австрийского поэта-экспрессиониста Георга Тракля и крупнейшего немецкого поэта-экспрессиониста Готфрида Бенна. Подробно анализируются на уровне «текста как такового» стихотворение Тракля «Ненастный вечер» и стихотворения Бенна «Малютка астра» и «Милое детство». В качестве иллюстрации идейных установок экспрессионизма приводятся выдержки из эссе Бенна «Проблемы лирики». Двух немецкоязычных поэтов сближает трагическое мировосприятие, провокативная образность и суггестивность поэтической речи. Эти же идейно-художественные особенности делают поэзию Тракля и Бенна по-прежнему востребованной.

Ключевые слова: трагическое мировосприятие, нигилизм, смысл творчества, экспрессионизм, суггестивность.

1

Крупнейшей фигурой австрийского экспрессионизма является Георг Тракль (Georg Trakl, 1887–1914), один из выдающихся немецкоязычных поэтов XX в. Тракль родился в Зальцбурге и был четвертым ребенком в многодетной семье торговца скобяными изделиями Тобиаса Тракля и Марии Катарины Халик. В родословной отца преобладали венгры и немцы, у матери – чехи и немцы; отец – протестант, мать – чешская католичка, после неудачного первого брака перешла в протестантскую веру, страдала депрессиями и принимала опиум; няня Мария Беринг, родом из Эльзаса, воспитывала детей в традиции католической мистики. Одним из важнейших жизненных переживаний Тракля стала рано вспыхнувшая и неодолимая страсть к младшей сестре Маргарете (Гретль) (1892–1917, покончила жизнь самоубийством). Эту страсть, воспринимавшуюся им как нависшие над семьей и человеческим родом (*Geschlecht*) грех и проклятье, в своем творчестве он пытался трансформировать во всепроникающее сострадание, возвышенную духовность космического масштаба: образ сестры – один из основных символов его поэзии.

В 1897–1905 гг. Тракль учился в классической гимназии в Зальцбурге; из-за плохой успеваемости был оставлен на второй год в четвертом классе и вовсе бросил учебу после седьмого. Параллельно он берет уроки игры на фортепиано,

восторгается романтиками и Вагнером. С 1904 г. увлекается III. Бодлером, П. Верленом, С. Георге, Г. фон Гофмансталем, начинает писать стихи, вступает в литературный кружок «Аполлон» (затем кружок «Минерва»), где царил культ Ф. Ницше и Ф.М. Достоевского. Из «Преступления и наказания» в поэзию Тракль перешел образ Сони, проститутки и святой, обозначив один из важных контрастов его творчества. В 1905–1908 гг. Тракль был учеником аптекаря в зальцбургской аптеке «У белого ангела», затем четыре семестра обучался в Венском университете, сдав в 1910 г. магистерский экзамен. В 1905 г. Тракль впервые попробовал наркотики, с которыми впоследствии безуспешно боролся до конца жизни. К наркотикам рано приобщилась и его сестра Грета, что поэт воспринимал как личную вину.

В октябре 1910 г. Тракль записывается на одногодичную добровольную службу в армии, а в 1912 г. становится военным провизором. Но уже в конце года он решает перейти на гражданскую службу в министерстве труда в Вене. Получив искомую должность 31 декабря 1912 г., Тракль на следующий день увольняется из министерства. В июле – августе 1913 г. он на службе в военном министерстве в Вене, откуда уходит из-за болезни и уезжает в Венецию, где встречается с К. Краусом, А. Лоосом, П. Альтенбергом, Л. фон Фикером. До начала войны остается безработным, живет на литературные гонорары и денежную помощь друзей. По рекомендации Л. фон Фикера богатый меценат (и будущий философ) Людвиг Витгенштейн выделяет поэту в июле 1914 г. стипендию в 20000 крон (такую же сумму получает и Р.М. Рильке). Но воспользоваться этой стипендией Тракль не успел: в конце августа его как резервиста призывают в действующую армию и отправляют на восточный фронт в Галицию. 8–11 сентября Тракль был участником сражения под Гродеком, где почти без медикаментов должен был оказывать помощь тяжелораненым. Во время последовавшего отступления в состоянии психического стресса он предпринял попытку (уже не первую) самоубийства. 8 октября был отправлен в гарнизонный госпиталь в Краков для освидетельствования психического состояния. 3 ноября Тракль умирает от остановки сердца («суицид вследствие интоксикации кокаином», как записано в истории болезни).

За десять лет мучительных творческих поисков Тракль прошел через этап ученичества (1904–1909) у поздних немецких романтиков и французских «проклятых поэтов» – благо с детских лет он читал по-французски. Затем наступил период выработки собственной творческой манеры (1910 – сентябрь 1912), по сути своей экспрессионистской, во многом близкой Г. Гейму и Я. ван Годдису. Наконец, его творчество венчают поиски новаторской образности и новых мелодико-ритмических возможностей стиха, в том числе с опорой на поэзию Ф. Гёльдерлина (осень 1912–1913). Немногочисленные стихотворения декабря 1913 – сентября 1914 гг. («Жалоба II», *Klage II*; «Гродек», *Grodek*); лирическая проза («Сон и затмение», *Traum und Umnachtung*) свидетельствуют о том, что Тракль стоял на пути обретения новой манеры, выведившей его поэзию уже за рамки экспрессионизма.

Характерно, что первая поставленная на сцене зальцбургского городского театра одноактная пьеса Тракля называлась «День смерти» (*Totentag*, 1906). Выведенный в ней образ смерти (ср. с гофмансталевской драмой «Глупец и Смерть») станет лейтмотивом всего его творчества. Инсценировка имела успех, но после провала в том же театре следующей пьесы «Фата Моргана» Тракль уничтожил оба текста, а заодно и наброски трехактной трагедии «Смерть Дон Жуана». В 1908 г. стихотворение Тракля «Утренняя песня» (*Das Morgenlied*) было опубликовано в «Зальцбургер фольксцайтунг»; в 1909 г. с помощью Г. Бара в Вене были напечатаны еще три стихотворения, но подготовленный поэтом стихотворный «Сборник» (*Sammlung*) отклонен в мюнхенском издательстве (опубл. в 1939 г.). С 1912 г. стихотворения Тракля регулярно публикуются в популярном журнале «Бреннер», издатель которого Л. фон Фикер становится одним из самых близких друзей и покровителей поэта. Но и второй сборник стихов «Сумерки и распад» (*Dämmerung und Verfall*) не находит издателя. В апреле 1913 г. Тракль получает письмо от крупнейшего издателя экспрессионистов К. Вольфа с предложением издать сборник стихотворений, посылает ему большую рукопись, из которой Ф. Верфель отбирает цикл «Стихотворения» (*Gedichte*), опубликованный им в 1913 г. в серии под красноречивым названием «Судный день» (*Der jungste Tag*). В конце мая 1914 г. Тракль успевает вычитать корректуру своей следующей книги «Себастьян во сне» (*Sebastian im Traum*), которая увидела свет в 1915 г. В 1919 г. К. Вольф издал в Лейпциге первое посмертное собрание избранных траклевских сочинений. Академическое собрание сочинений Тракля в двух томах вышло в Зальцбурге в 1969 г.

Особое положение Тракля в австрийской поэзии и поэзии экспрессионизма вообще отчасти объясняется уникальным совпадением коллизий его личной жизни и трагедий XX в., постигших не только Австрию и Европу, но и европейское гуманистическое сознание в целом. Его поэтический мир на ранних этапах близко соприкасается с поэзией берлинца Г. Гейма, который называл себя «немецким Рембо». Гейм утонул в 24 года, Тракль не дожил до 28 лет ровно три месяца, но именно за последние годы жизни создал лирические шедевры, о которых его современник А. Эренштайн сказал в 1919 г. что «никто в Австрии никогда не писал более прекрасных стихов, чем Георг Тракль» [1, S. 164].

Поэт многому учился у Рембо, вырабатывая свою «образную манеру: в четырех отдельных стихах объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» (Тракль в письме Э. Бушбеку, 1910). Этот прием свойствен Г. Гейму, Я. ван Годдису и Траклю почти в равной степени, однако в траклевском случае служит в первую очередь для достижения еще большей, чем у его современников, суггестивности поэтической речи. Ощущение упадка, гниения, катастрофы разрастается до космических масштабов, достигает эмоциональной и образной убедительности. Тракль не только одушевляет стихийные силы природы, но и включает человеческое начало в общий природно-космический круговорот:

O die roten Abendstunden!
 Flimmernd schwankt am offenen Fenster
 Weinlaub wirr ins Blau gewunden,
 Drinnen nisten Angstgespenster.
 Staub tanzt im Gestank der Gossen.
 Klirrend stösst der Wind in Scheiben.
 Einen Zug von wilden Rossen
 Blitze grelle Wolken treiben.
 Laut zerspringt der Weiherspiegel.
 Möwen schrein am Fensterrahmen.
 Feuerreiter sprengt vom Hügel
 Und zerschellt im Tann zu Flammen.
 Kranke kreischen im Spitale.
 Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder.
 Glitzernd braust mit einem Male
 Regen auf die Dächer nieder.
 (*Der Gewitterabend*, 1911)

Эти красные закаты!
 Виноградом перевиты,
 Голубою тьмой объята,
 Страхи в окна бьют сердито.
 Пыль клубится – сток вонючий,
 Звон стекла в дрожащей раме.
 Жеребцов горячих тучи
 Хлещет молния кнутами.
 Плачут чайки. С громким треском
 Зеркало прудов разбилось.
 Скачет пламя перелеском,
 В елях вспыхнуло, забилось.
 Крик истерики в больнице.
 Синий посвист в перьях ночи.
 И внезапно, как зарница,
 Дождь сверкнул ей прямо в очи.
 (*Ненастный вечер*,
 пер. А. Прокопьева) [2, с. 13–14].

В зрелом творчестве Тракль, испытав влияние Ф. Гёльдерлина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, уходит дальше Гейма и ван Годдиса в разработке диалектики добра и зла, показывая их не только по контрасту, но и во взаимосвязи. Особо убедительными его образы становятся потому, что творческие импульсы поэт получает не из внешнего мира, а из своей собственной души, измученной «жадной лихорадкой жизни», «полностью ощущая все те животные позывы, которые волокут жизнь сквозь череду времен», слушая «завывание демонов в крови, видя эту тысячеустую толпу дьяволов, вооруженных острыми плетками, прикосновение которых толкает плоть к безумию», стремясь «хоть в самой малой степени придать всему этому форму... что за адский хаос ритмов и образов во мне!» (письмо Тракля Э. Бушбеку в Зальцбург в июле 1910 г.) [3, с. 507]. Эти выдержки из писем 1908–1910 гг. хорошо иллюстрируют общее психическое состояние Тракля, которое он пытался приглушить то наркотиками и алкоголем, то творческим просветлением и экстазом: «O der Seele nächtlicher Flügel schlag...», «O, как бьет крылами душа по ночам...» («Песнь о стране Запада», *Abendländisches Lied*, 1914, пер. С.С. Аверинцева).

Тракль нередко создавал несколько вариантов одних и тех же стихотворений. Их анализ показывает, что, отталкиваясь от непосредственных впечатлений, поэт добивался все большей суггестивности и обобщенности образов, настойчиво разрабатывал свою собственную символику, «основанную на взаимодействии различных уровней языка и добиваясь не известного дотоле обогащения поэтической речи образом, звуком, запахом, молчанием. В поэзии XX в. есть «траклевский тон» (В. Метлагль) [4, S. 191].

Мучительно решая свою творческую задачу и чутко реагируя на ближайшее и дальше поэтическое окружение, Тракль обнаруживал все большее соответствие между злом внутри себя (напомним, что он воспринимал зло не «эстетически», а – вслед за Достоевским – испытал горечь мира, в самом себе ощущая первородный грех и солидарность со страждущим в ожидании искупления человечеством) и злом вовне. Это не только заставляло его восклицать в «Песне о стране Запада» «О, горькое время конца, / Когда мы в чернеющих водах прозрели каменный лик...» (пер. С.С. Аверинцева; «O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen /Wassern beschaun»), но и рождало глубинное предчувствие трагедии европейского гуманизма, растянувшейся на весь XX в.: «Слишком мало любви, слишком мало справедливости и милости, и снова слишком мало любви; слишком много жесткости, высокомерия и всевозможной преступности – это обо мне... Я тоскую о дне, в который душа моя не захочет и не сможет более жить в этом грешном теле, зачумленном меланхолией, о дне, в который она покинет эту нелепую оболочку из грязи и гнили, представляющую собой лишь слишком верное зеркальное отражение безбожного, проклятого столетия» (1913). Это ясновидение, исходившее из природы тонкой, хрупкой, крайне чувствительной, усугубляло личную трагедию Тракля, но в то же время придавало его поэзии исключительную цельность. С одной стороны, ее пронизывали напряженные контрасты (отражавшие реальные контрасты в мире, переставшем быть гуманным и христианским). С другой – она имела редкую внутреннюю завершенность. Сочетание этих двух начал дает простор для самых различных истолкований зрелых траклевских стихотворений. Это *ясно-видение* необычайно тонко чувствующей природы усугубляло личную трагедию Тракля, но оно же придавало его поэзии исключительную напряженность контрастов (отражающих реальную контрастность человеческого бытия *за пределами* не оправдавшего себя гуманизма) и редкую герметическую завершенность, оставляющую, однако, огромный простор для интерпретаций, что приводило в недоумение Р.М. Рильке в 1915 г. и в глубокий восторг Й. Ляйтгеба (*Die Trakl-Welt*, 1950), М. Хайдеггера (*Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, 1952) и Ф. Фюмана (*Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, 1982). Воздействие Г. Тракля на немецкоязычную поэзию XX в. сравнимо разве что с влиянием Г. Бенна.

2

Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1886–1956) – один из самых значительных немецких поэтов и мыслителей XX в., чье творчество, неразрывно связанное с истоками экспрессионизма, явилось воплощением его самых глубинных тенденций, которые многими представителями этого движения так и не были до конца осмыслены. Бенн был практиком и теоретиком, философом и историографом экспрессионизма. Такому положению Бенна в истории движения способствовали

определенные жизненные обстоятельства. Поэт начал сознавать это уже в 1920–1930-е гг., а затем возвел даже в своеобразный культ. Он неоднократно подчеркивал свою укорененность в национальной традиции: его дед и отец были глубоко верующими протестантскими пасторами из Восточной Пруссии; он рос в многодетной семье, все члены которой, даже дети, знали, что такое труд на земле. И сам Бенн должен был стать пастором, изучал в Марбурге теологию и филологию, но в 1905 г. перешел на медицинский факультет. Получив уже в Берлине диплом военного врача (хирург и венеролог), защитил в 1912 г. диссертацию об особенностях диабета у военнослужащих и до самого конца жизни с медициной не порывал – как практикующий врач-венеролог (в годы Первой мировой войны также и хирург) и как автор многочисленных научных статей по медицине. Дебютный поэтический сборник Бенна «Морг и другие стихотворения» (*Morgue und andere Gedichte*, 1912) шокировал буржуазную публику, но был восторженно принят экспрессионистами. Он стал своего рода боевым знаменем набравшего силу движения и был словно продолжением реальности (молодому хирургу пришлось сделать несколько сотен вскрытий, что наложило отпечаток на его мировосприятие). И все же вряд ли можно объяснить только чистой случайностью то, что протоально выверенные наблюдения в мертвецкой под пером поэта превратились в символ обезумевшего, разлагающегося общества. Опыт Первой мировой войны и послевоенной разрухи (весь этот ужас Бенн видел и пережил как военный хирург и венеролог – здесь уместно напомнить о самоубийстве Г. Тракля), если и не вызвал полного отчаяния, то заложил глубокие основания для философского скептицизма и пессимизма Бенна. Это резко и навсегда отделило его от прекраснодушных «активистов» и революционеров, каковых в экспрессионистском движении было не так уж мало.

1. Малютка астра

Он развозил пиво и, пьяный, утонул;
Кто-то тёмно-светло-лиловую астру
В зубы ему воткнул.
Я начал вскрывать с груди,
И под кожей издалека
Добрался длинный мой нож
До нёба и языка;
Должно быть, я толкнул ее, и она соскользнула
В мозг; он рядом лежал;
Я погрузил её в грудь
Среди ниток из шерсти древесной,
Зашив её, как полагается.
Есть что попить в твоей вазе,
Ты можешь спокойно спать,
Малютка астра!

2. Милое детство

Когда мёртвую девушку нашли
в камышах,
Рот её был весь в дырах,
Как и пищевод, когда ей взрезали грудь;
Наконец, в ложбинке под диафрагмой
Обнаружили выводок маленьких
крысят;
Одна сестричка была мертва,
Другие запивали печень и почку
Холодной кровью, так наслаждаясь
Милым детством.
Пришла к ним хорошая, быстрая смерть,
В воду их побросали,
И как верещали малышки.
(Перевод В.Б. Миклушевича)

Переходя от кратких (и в основном общеизвестных) суждений о жизни и творчестве Бенна к попытке более конкретного истолкования некоторых текстов, необходимо напомнить, что об этом писателе существует уже практически необозримая критическая литература, которую автор статьи уже более 40 лет собирает и изучает, но так и не может пока изучить полностью. И всё же, несмотря на эту оговорку, я должен, исходя из общего замысла данной статьи, не столько перечислять заслуги предшественников, сколько попытаться выявить то, что не смог у них найти. При этом я вынужден обратиться к первому уровню анализа и интерпретации текста, который в рамках разработанного мной историко-контекстуального метода назвал «текст как таковой» [5]. Понятие введено Ю.М. Лотманом в 1970 и 1972 гг. с целью хотя бы частичного отхода от господствовавших тогда вульгарно-социологических взглядов на литературу. Это вполне приемлемое понятие я несколько модифицировал. Модификация состояла прежде всего в том, что Ю.М. Лотман, будучи выдающимся культурологом, не выдерживал в своих анализах «чистоту жанра», то есть при разборе того или иного текста не удерживался и почти сразу же вовлекал в анализ многочисленные культурно-исторические контексты, я же предлагаю студентам вчитываться в текст с наивной непосредственностью ребенка, то есть беззаветно доверяя Истине текста – хотя бы так, как древние греки доверяли песнопениям Гомера, а древние кельты не сомневались, что только из уст друидов и филидов они узнают доподлинную правду о жизни и подвигах своих предков.

Итак, приступим. «Малютка астра» при первом прочтении шокирует и приводит в некоторое недоумение. Может возникнуть вопрос – зачем вообще нужно было писать подобное стихотворение? Можно ли от подобного стиха испытывать какое-либо художественное и эстетическое удовольствие или даже наслаждение? К чему столь анатомически подробное описание вскрытия трупа? И при чем здесь «малютка астра»? Какая связь между «малюткой астрой» и утонувшим пьяным возчиком пива?

Из текста очевидно, что симпатии повествователя явно на стороне «малютки астры», а утонувший возчик пива пригоден разве что для того, чтобы грудь его послужила вазой для «малютки астры» – коли уж ее сорвали. К «малютке астре» повествователь явно неравнодушен: «Есть что попить в твоей вазе, / Ты можешь спокойно спать, / Малютка астра!» Повествование ведется от лица хирурга, вскрывающего труп, и можно предположить, что вскрытие трупов – его постоянная (рутинная) работа, он к ней привык, и вряд ли эта его обыденная работа приносит ему удовлетворение – не говоря уже об удовольствии. «Малютка астра», произраставшая около водоема, из которого какие-то люди (о них можно только гадать) вытащили пьяного возчика и зачем-то сорвали астру и воткнули возчику в рот. Зачем они это сделали, можно только предполагать. Вряд ли это полицейские, скорее всего это какие-то специальные люди, которые прикреплены к полицейскому участку и в случае необходимости выполняют подобную работу.

Для них это тоже будни и рутина, но и в рутинную работу можно привносить некоторое разнообразие и даже фантазию, что вполне вероятно произошло и в данном случае. Если это так, то легко предположить, что и хирург, производивший вскрытие, понял эту шутку и включился в игру, привнеся в нее собственную фантазию. Сколько вскрытий приходилось делать этому хирургу за рабочую смену? Можно без особых натяжек предположить, что он еще не раз вспомнит с нежностью «малютку астру» – вряд ли он будет при этом каждый раз столь же детально вспоминать весь процесс произведенной операции, описанный в самом стихотворении с профессиональной подробностью.

Но при дальнейших попытках еще глубже проникнуть в «текст как таковой» неизбежно возникает вопрос: а где же автор? Поведение хирурга-повествователя мы почти объяснили, но ведь текст создавал автор, и у автора был какой-то свой замысел (вполне рациональный или бессознательно-интуитивный – этого мы пока не знаем). Хирург-повествователь и рабочие, вытаскивавшие труп из воды и доставившие его в мертвецкую для вскрытия, никакого сверхзамысла или философского смысла в «малютку астру» не вкладывали и вкладывать не могли, – они просто (и естественно) внесли элемент разнообразия в свою нелегкую, рутинную и лишенную всякого эстетического начала ежедневную работу. Но автор – это все же нечто иное.

Совершенно очевидно, что рассматриваемый текст не укладывается ни в жанр чисто натуралистической зарисовки и не является циничной философской параболой, хотя попытки подобных истолкований в литературоведении встречались. То, что можно почти без натяжки отнести к авторскому замыслу, – это прочитываемое в тексте сопоставление жизни человеческой и жизни «малютки астры». И та и другая обрываются, на первый взгляд, бессмысленно. В этой бессмысленности, опять же на первый взгляд, исследователи предполагают (обнаруживают) не только элементы цинизма, но и безнадежно пессимистическую позицию автора. И надо признать, что для подобного истолкования текст дает все же некоторые основания. Но только лишь некоторые, потому что окончательному выводу противоречит явная симпатия автора к «малютке астре», – не просто симпатия, а точнее даже сентиментальная нежность, которая более внимательных исследователей рано или поздно начинает беспокоить и смущать. При перечитывании текста ясным становится определенное противоречие между нарочитой объективностью описания процесса вскрытия, по сути, исключаящую всякую эмоциональность и тем более сентиментальность, и явным наличием в тексте столь же нарочито выраженной сентиментальности, эмоциональности, и даже неприкрываемой нежности. Такое может случаться, если очень чувствительный (сверхчувствительный!) человек стыдится своей чувствительности и пытается вытеснить и подавить ее, а она (эта сентиментальная, и, видимо, именно потому очень ранимая чувствительность) помимо

собственной воли автора всё равно находит «лазейку» и выдает себя, – какую бы циничную маску автор на себя ни набрасывал...

На этом я вынужден прекратить демонстрацию анализа на уровне «текст как таковой», хотя этот анализ еще можно продолжать едва ли не бесконечно, и делать это естественно надо на основе оригинального, то есть немецкого, текста. Этот немецкий текст лежит передо мной, и рядом с ним помещен конгениальный перевод В.Б. Микушевича, – только поэтому я и рискнул им воспользоваться, чтобы максимально кратко обозначить, насколько важно непосредственное, никакими авторитетными мнениями не обремененное погружение в текст. Подобное погружение всегда субъективно, ибо всегда зависит от возраста, опыта, ума и знаний погружающегося, которые у всех людей различаются.

В моем понимании анализ на уровне «текст как таковой» является своего рода апробацией текста с позиций его жизненности, степени его проникновения в сокровенные (и неисчерпаемые) глубины человеческого духа и человеческого сердца. Но ко всему этому присоединяется еще и способность чувствовать, воспринимать, искать и находить соответствующую интуитивному духовному замыслу художественное слово, и эту способность я считаю прирожденной, для анализа текста столь же важной, как музыкальный слух для судящего о музыке. Все последующие уровни анализа связаны с вовлечением в рассмотрение текста различных контекстов, которые уточняют, расширяют и корректируют наблюдения и предположения, сделанные на первом (самом непосредственном и «наивном») уровне анализа.

Второй уровень предполагает рассмотрение анализируемого текста *в контексте жизни и творчества писателя*. Само понятие «контекст» я, конечно же, воспринял от М.М. Бахтина, который особенно усердно разрабатывал это понятие в 1970-е гг. Для того, чтобы обозначить, как разворачивается анализ на втором уровне, я привел выше и второе стихотворение из «Морга» – «Милое детство», которое фактически использует уже найденные в первом стихотворении приемы и сюжетные ходы и полностью подтверждает выдвинутые при эмпирическом анализе «Малютки астры» выводы, как подтверждает эти выводы и анализ всех немногочисленных текстов первого сборника. Любопытным представляется и то, что хирург-повествователь первого стихотворения заменятся безличной группой работников, производящих вскрытие трупа, – это профессионалы, которые при первой же возможности разнообразят свою рутинную работу и любят, как «верещат» в воде тонущие крысята. Но психологическая модель представленной ситуации подтверждает гипотезу, выдвинутую при анализе первого стихотворения. Даже само название «Милое детство», как и в первом случае, свидетельствует не о цинизме и пессимизме автора, но скорее выдает боль и отчаяние, подталкивает к какой-то скрытой мысли, которую автор с ужасом прозревает, и это прозрение безысходности, брэнности, бессмысленности человеческого

бытия не проговаривается как окончательный приговор, потому что автор никак не может с этой мыслью смириться, – он словно ищет какой-то выход.

При всей поверхностности предлагаемого здесь принципа анализа всё же необходимо указать, что последние строки приведенных выше стихотворений вовсе не случайно завершаются восклицательным знаком. Стихотворения «Морга» подтверждают это предположение. Но это предположение подтверждается всей биографией и всем творчеством Г. Бенна. По сути дела биография писателя и всё его творчество (во всех жанрах, которые он разрабатывал) представляют собой бесконечное и бескомпромиссное самопознание, направленное на поиски смысла жизни и смысла творчества. То, что смысл его жизни в творчестве, Бенн стал осознавать довольно рано, уже в отрочестве. Но его ранние произведения оказались утраченными, и скорее всего он сам способствовал этой «утрате». Самопознание и творчество происходили у него параллельно: серьезные исследователи проследили это достаточно подробно по его многочисленным письмам, в которых он бывал очень откровенен, и по автобиографической прозе (включая и обширную эссеистику) – он настойчиво, терпеливо и с необыкновенным упорством до конца жизни формулирует и постоянно уточняет одни и те же мысли и формулировки, словно пытается придать всему написанному окончательный художественный блеск.

Ни у одного писателя я не встречал такого обилия «самоплагиата», как у Г. Бенна, и, честно говоря, когда впервые с этим столкнулся, то не сразу понял, зачем он это делает. Я начал понимать это, когда в 1980 г. взялся за перевод его блестящего эссе «Проблемы лирики» (*Probleme der Lyrik*, 1951), первоначально прочитанного в виде доклада перед студентами Марбургского университета, где он сам учился в начале XX в. Он вставляет в свой доклад статью, написанную и опубликованную в 1923 г., и сообщает об этом студентам даже (как мне показалось) с нескрываемой гордостью: смотрите, как много я понимал и как хорошо сформулировал важнейшие проблемы художественного (поэтического) творчества уже 30 лет назад! Читая и перечитывая свой перевод, по мере возможностей приближая его стиль к стилю Бенна, я понял, что он всё сделал правильно: эссе «Проблемы лирики» является одним из самых ярких и содержательных во всей обширной эссеистике писателя, в том числе и благодаря этой вставной статье, которая, будучи помещена в иной, более масштабный, контекст, неожиданным образом, расширяет масштаб более позднего эссе.

В последующих сборниках стихотворений, прозы, эссе – вплоть до тома «Избранных сочинений» (*Gesammelte Schriften*, 1922), завершивших первый этап творчества Бенна, – вырабатывается его жизненная и творческая позиция. В основе этой позиции – противопоставление себя, своего творческого «я» агонизирующему обществу. Это противопоставление принимало в дальнейшем самые различные формы, но всегда оставалось одним из основополагающих мотивов

поэзии, прозы и драматургии Бенна. Творческий кризис начала 1920-х гг. захватил все экспрессионистское движение, началось брожение и размежевание – по политическим, идеологическим мотивам и по эстетическим пристрастиям. Разрыв со своей социальной средой, религией (родительский дом) Бенн переживал не только как личную трагедию (в 1922 г. он потерял жену), но и как характерную, знаковую черту исторической эпохи.

Он считал (и неоднократно подчеркивал это), что немецкий экспрессионизм непосредственно связан с духовным наследием Ницше, с его бескомпромиссной негативной оценкой современной европейской цивилизации, артистизмом и изобразительной суггестивностью языка. Бенн переплавил идею «сверхчеловека» в искусство. Постоянно говоря о конфликте «лирического я» со средой и о неизбежном одиночестве художника, он провозглашает Поэта хранителем высших ценностей человеческого духа, «последним остатком от человека, который еще верит в абсолютное, живет в нем» [6, с. 269]. Причем «абсолютное» для Бенна – не выдумка, не утопия, но стойкая нравственная позиция, стремление пронести человеческий идеал сквозь все «завалы действительности»: «Лирик не может позволить себе чего-то не знать, он должен работать до изнеможения, все перепробовать своими руками, он обязан ориентироваться в том, на какой точке сегодня остановился мир, какой час в этот полдень переживает Земля» [6, с. 270].

Постоянная и неослабевающая напряженность между сиюминутным (встающим во всей обнаженной конкретике) и вечным, просвечивающим сквозь всю неприглядную конкретику идеалом – в этом живой и трепещущий нерв творчества Бенна, в этом его возрастающая с годами притягательность.

3

Наше секуляризованное сознание, прикованное бесчисленными цепями и соблазнами технической цивилизации к текущему и сиюминутному, с трудом вырывается из плена будничной жизни. От вечных вопросов мы отмахиваемся, как от назойливых мух, или решаем их походя, наспех, не всерьез, ибо решение всерьез требует изменения всего поведения, внешней и внутренней жизни, которая превращена уже в круговорот, всех поглощающий и никого не отпускающий. И все же сущностные вопросы – о мироздании, о цели или бесцельности жизни и смерти, о смысле отдельно взятой человеческой, *нашей*, жизни – так или иначе волнуют всех, встают ли они в часы серьезных потрясений или утрат или присутствуют в нашем сознании как фон, как любимая или назойливая мелодия. Бывают особые минуты, когда душа, устав сопровождать нас по суетным тропам жизни, заставляет хоть ненадолго уединиться, сосредоточиться и открыть книгу Поэта. И в стихотворении «Эпилог» (1949) мы читаем:

...Ливни, пламя, ночные бденья –
И над пеплом вдруг кто-то поймет:
«Жизнь – это мостов наведение
Над потоком, что всё унесет»
(Перевод О. Татариновой).

Переводить лирику трудно, без утраты оттенков смысла, ритма, звуковой аранжировки и мелодии почти невозможно, и все же приличный перевод всегда лучше, чем подстрочник, ибо позволяет сохранить творческую целостность восприятия, которую подстрочник разрушает. Дословно эти строки выглядели бы так: «Ливни, всполохи огней, вопросы / И затем на пепле узреть: "Жизнь – это наведение мостов / Над потоками, которые иссякают"».

Несмотря на некоторые смещения, переводчик сохранил смысловую многогранность оригинального текста. Человек всю жизнь «наводит мосты», чтобы соединить то, что прежде не было соединено, хотя и сознает, что «поток» (читай: поток времени) «всё унесет» – и самого человека, и те «мосты», которые он наводит. Зачем же тогда человеку вообще «наводить мосты», если он уже точно знает, что все будет «унесено потоком» времени? Или, если учесть, что в оригинале картина все-таки сложнее: потоки иссякнут, а мосты останутся, – зачем же тогда мосты над умершими потоками: неужели человек вообще не способен ни на что большее, более претендующее на целесообразность в Вечности?..

Ответов у Поэта много, но все они привязаны к двум полюсам: вечное и конечное, бесконечность Вселенной и конечность человеческой жизни, может быть, даже и человеческой истории. Вот один из ответов:

ДВЕ СУЩНОСТИ ЕСТЬ

Сквозь тысячи форм шагали,
сквозь Я, Ты, Мы, как сквозь тьму,
и все опять отступали
перед вечным вопросом: к чему?
Вопрос самой детской из логик.
Поймешь на склоне пути,
одно лишь ты должен: как стоик
– то цель, или страсть, или подвиг –
свое назначенье нести.
Снега, ледники – всё растает,
всё гинет во тьме бытия,
две сущности есть: пустота и
твое обреченное «я».

(1953)

Здесь тоже перевод, лишь в меру возможности приближенный к Поэту, – в оригинале стоит его излюбленное «das gezeichnete Ich», что означает «отмеченное

свыше я», или, растолковывая, «я, отмеченное свыше печатью своего предназначения», но такой «печатью» которая никак не дается в руки, которую даже труднее понять, чем «свое назначенье нести», ибо последнее означает лишь направление движения, которое сначала ощущается на уровне интуиции и проявляется лишь по мере того, как мы его «несем». Поэтому в переводе здесь использовано сочетание «обреченное я», что означает и высший нравственный долг (человек должен сам обречь себя до конца нести свое назначенье), и обреченность, но в другом, еще более метафизическом смысле. Ведь «я» должно нести свое «назначенье» в «пустоте», поскольку свет высшей Истины для него все равно останется закрытым, а подменять и разбавлять высшую Истину обычными человеческими утопиями и заблуждениями это «я» не хочет, а потому оно заранее обречено на страдания, и оно сознательно избирает себе эту «обреченность» на каждодневные страдания, ибо не знает другого способа приблизиться к высшей Истине, а ни на что меньшее это «я» не согласно. Попутно замечу, что этот перевод несколько раз публиковался, и в «Вопросах литературы», не согласовывая с переводчиком последнюю строку поправили на «тобой обретенное я», но это всё же не Бенн, строка звучит пафосно, почти романтически, а пафосности Бенн всеми силами избегал, и в последующих публикациях пришлось вернуть исходный вариант.

Таким образом, постепенно углубляясь в творчество Г. Бенна, мы попадаем в область не совсем обычную и не совсем привычную, ибо все свои незаурядные способности он направил на познание того, от чего мы, как правило, инстинктивно бежим. Его всю жизнь волновало не более и не менее, как соотношение отдельного человеческого Я (позднее – творческого Я) со всей Вселенной, многие годы он посвятил попыткам проникнуть в суть и смысл человеческой эволюции вообще, определить ее характер и направление и в этих рамках – суть человеческой цивилизации, культуры и, наконец, искусства слова. «Слово» (das Wort) играло в его поэтике центральную, поистине магическую роль. Не случайно он претендовал занять в немецкой литературе место создателя «абсолютной прозы» и «абсолютной поэзии». Эти жанры Бенн сам выдумал, сам теоретически обосновал и воплотил – насколько это вообще возможно – в своих произведениях.

Слово как материальная субстанция и как субстанция всей человеческой истории и культуры само по себе несет гораздо больше смысла, чем тот, который стремится придать ему писатель, скованный рамками определенных «содержаний» в пределах своей исторической эпохи и своего культурного ареала. Задача настоящего творца, считал Бенн, состоит в высвобождении слова от этой ситуативной и сиюминутной скованности, в предоставлении ему возможности самому подыскивать себе пары и необходимые сцепления для выражения гораздо более глубоких содержаний, чем те, которые может почерпнуть сам автор из своего непосредственного окружения и жизненного опыта. Ведь любое слово – Вселенная,

Земля, весна, рука – произносящий или пишущий его воспринимает лишь в том объеме, который ему известен (или представляется известным), само же слово заключает в себе и неизвестные еще автору (или вообще человеку) содержания – еще не открытые, уже забытые или вообще непостижимые. Поэтому писатель столько же дирижирует своими словами («он знает свои слова», – говорил Бенн), сколько и сами слова ведут его за собой, заставляя вглядываться в их непривычные содержания и в их непривычную сочетаемость и обнаруживать в них новые, скрытые дотоле смыслы. Такова, по мнению Бенна, ситуация автора, стремящегося быть творцом, таковы его активность и пассивность, ибо он не творит ничего своевольно и произвольно, он лишь улавливает глубинные шумы Вселенной и с помощью своей особой, изначально настоящему творцу данной чувствительности к слову отбирает «свои слова».

Слух Бенна порой улавливал и слова, отсутствующие в немецких словарях, – он всегда доверял этому внутреннему слуху и вводил подобные слова без всяких пояснений (например, в эссе «Проблемы лирики» встречается слово «гайя», восходящее к итальянскому «веселый» (gaio), «быстрый», «живой» (о музыке), – «гайя» Бенна, вбирая эти значения, означает все же нечто иное, а именно: свет и радость, разлитые в природе, и соответствующие им состояния человеческой души). И в качестве заключения к этой теме – еще одно небольшое стихотворение 1941 г.:

СЛОВО

Вот слово, фраза – и открылись
вдруг сразу жизнь, и смысл, и связь,
и сфер движенья изменились,
беззвучно к слову устремясь.

Вот слово – блеск, полет безбрежный,
сиянье звездного огня, –
и вновь ничто, и мрак кромешный
в мирах пустых вокруг меня.

И к этому переводу приходится сделать маленькую поправку. Строго говоря, у Бенна сказано «в пустом пространстве вокруг мира и Я» («im leeren Raum um Welt und Ich»). То есть Бенн все же ограничивал магическую роль слова как средства глубинного познания рамками человеческой цивилизации, создавшей слово как инструмент обозначения, познания и сообщения. Но он никогда не забывал о том, что существует еще многое и за этими рамками, и допускал возможность мышления иными – вне привычных человеческих шаблонов – категориями. Более того, он считал (и это видно по «Проблемам лирики»), что человеческое сознание (интеллект), находящееся, по его мнению, еще на самой начальной стадии развития, в конечном итоге сумеет вырваться за пределы того предначертанного, унаследованного и по существу рокового круга, в котором тысячелетиями

протекала его обозримая история, и создаст действительно достойную человека цивилизацию. Правда, эти мысли он высказывал не категорично, но не исключал и такой ход развития из числа проигрываемых им вариантов.

Из сказанного уже отчасти должно быть понятно, почему Бенн так высоко ставил Фридриха Ницше, почему он не отказался от его наследия даже после второй мировой войны, когда от Ницше (но и от Достоевского) фактически отрекся, например, Т. Манн. «Ницше – вершина, возвышающаяся над нашей современностью, он и Гёте, все еще до сих пор», – вспоминал слова Бенна его послевоенный издатель [7, S. 128], да если бы он и не записал их, то все равно осталось достаточно свидетельств о Ницше от самого писателя, и прежде всего – блестящий доклад «Ницше через 50 лет» (1950), в котором Бенн, отдавая отчет в исторической обусловленности и ограниченности целого ряда постулатов Ницше, трезво и высоко оценивает вклад последнего в историю развития человеческого духа и немецкого слова. Для Бенна Ницше важен прежде всего как бескомпромиссный разрушитель всех старых догм, всего старого наукообразного мышления, оправдывавшего историческую закономерность и целесообразность всей кровавой человеческой истории. Ницше раньше многих других (но не раньше Достоевского) увидел и предсказал грядущую «белокурую бестию», которая воплотилась затем наяву в «человека толпы» и в соответствующие ему кровавые полицейские режимы. Ницше спроецировал на будущее логику распознанного им исторического развития человечества – но не он же ее выдумал! И он ли виноват в том, что его *предупреждение* было скудными умами воспринято как призыв и выплеснуто затем в толпу как лозунг и знамя? Ведь позднее, хотя и по-своему, но о том же говорили и Н. Бердяев, и З. Фрейд в «Психологии масс», и Ортега-и-Гассет в «Восстании масс». Все они по-своему предупреждали, били в набат, исходя из наблюдаемой ими действительности, – но кто хотел их слушать, кто из политических деятелей даже сегодня хочет к ним серьезно прислушиваться?

Г. Бенн по-своему подхватил эстафету Ницше, творчески переработав те грозные и бескомпромиссные обвинения, которые Ницше выдвинул едва ли не против всех областей и сторон современной ему европейской цивилизации. Особенно внимательно Бенн приглядывался к «артистизму» Ницше, к его способности «самовыражаться, формулировать, сиять и ослеплять» [7, S. 50], «рвать и терзать» все застывшее и унаследованное, чтобы «невзирая на опасности и последствия заглянуть в зияющие разломы» [8, S. 27], из которых на него вытаращила, должна была вытаращить свои бельма «белокурая бестия». Исходя из такого понимания Ницше, считает Бенн, человечество в конечном итоге должно будет воздвигнуть ему памятник.

Теперь уже совсем нетрудно определить политическую позицию Бенна, вокруг которой целые десятилетия продолжались споры, фактически и затруднившие знакомство с ним отечественного читателя. В силу своей рано определившейся

тотально *нигилистической* позиции по отношению к современному обществу и продуктам его культуры Бенн сразу попытался поставить себя вне общества и даже вне литературных группировок, хотя и не отрицал своей связи с экспрессионизмом – в ниспровержении предшествовавших литературных течений. Вспоминая свою бытность в Брюсселе в 1916 г., Бенн писал, что «жил на грани, где кончается бытие и начинается Я» [9, S. 500], обозначая этими словами свою способность сосредоточиться на вечных проблемах даже в самый разгар войны, участником которой он был в качестве военного врача. Именно в силу своего тотального нигилизма и сосредоточенности на самых вечных вопросах Бенн не смог стать на крайние позиции – правые или левые, ибо не доверял ни массам, ни их вождям, ни идеологии, ни науке, а еще точнее – скептически вглядывался «в четыре тысячелетия человечества» и его истории, обнаруживая везде примитивный и безутешный самообман: «Мы изобрели пространство, чтобы убить время, а время – чтобы мотивировать продолжительность нашей жизни; из этого ничего не выйдет и ничего не разовьется, категория, в которой раскрывается Космос, есть категория галлюцинации» [7, S. 43].

Другое дело, что, оставаясь по сути своей центристом, Бенн – вслед за Ницше – на некоторое время сосредоточился на критике современной цивилизации, стараясь разбередить и обнажить ее раны, чтобы высвободить некие стихийные силы, которые должны были дать новый поворот в ее дальнейшем развитии. Социализм в его большевистском варианте, по существу *уничтожавший национальность*, не говоря уже о ряде других его проявившихся черт, никак не привлекал Бенна, но на какой-то миг, в 1933 г., ему показалось, что *национальный* вариант высвобождения стихийных массовых сил как раз и способен дать тупиковой цивилизации новый и перспективный толчок. Отрезвление наступило очень быстро, но уже была произнесена по радио речь и опубликовано письмо-ответ К. Манну, где Бенн объяснял, почему он хочет остаться на родине и разделить со своим народом его судьбу. В романе «Двойная жизнь» Бенн сам приводит все эти документы и открыто признает, что К. Манн, «двадцатисемилетний, правильнее увидел ситуацию, точно оценил дальнейший ход событий, мыслил яснее, чем я» [7, S. 53]. Но из дальнейших рассуждений Бенна видно, что проблема только этим не исчерпывается, что она связана с проблемой власти и ее роли во всей человеческой истории, и в таком виде эта проблема остается не разрешенной и по сегодняшний день. То есть Бенн, порой ошибаясь в частности из-за слишком объемного масштаба волновавшей его общей идеи, не ошибся все-таки в целом – в оценке общей непродуктивности и антигуманности современного состояния человеческой цивилизации.

Но нацистское государство и его идеологи очень скоро и сами сообразили, что Бенн все же – чужеродный для них элемент. Уже в 1933 г. ему было запрещено выступить с надгробной речью в честь Стефана Георге, которого Бенн очень высоко

ценил. Затем начались нападки в прессе, сначала прощупывающие, а потом все более угрожающие. Бенн перестал посещать заседания Прусской Академии, членом которой он был избран в 1932 г., а затем, чувствуя все ближе надвигающуюся опасность, попытался уйти от нее в «аристократическую форму эмиграции», снова записавшись на службу по своей основной профессии – военного врача, где его сначала спасали от прямых карательных санкций остававшиеся еще в армии образованные генералы, а затем друзья студенческих лет – врачи. В 1937 г. в написанной одним из эсэсовцев книге «Очищение храма искусства» Бенна заклеямили «культур-большевиком», а на следующий год исключили из Имперской палаты письменности, запретив не только публиковаться, но даже и писать. Бенн по-своему сумел перехитрить Третий рейх и описать затем с потрясающей силой наглядности, что же в этом государстве на самом деле происходило. Писать он, конечно, продолжал, и даже опускался с космических высот на вполне земную твердь, о чем свидетельствует хотя бы это четверостишие, написанное в 1938 г., в разгар гонений не только на него лично, но и на все искусство экспрессионизма в целом:

ЭКСПРЕССИОНИСТ!

Здесь в честь твою никто не станет верить,
И на Парнас тебя никто не вознесет,
А если кто тебе проломит череп,
Тот только «честь» Германии спасет.

В 1943 г. Бенн на свой риск и страх и за свой счет издал нелегально антифашистский по духу сборник «22 стихотворения», который распространял среди своих друзей и о котором впоследствии в шутку говорил, что мог бы после войны предъявить его как документ антифашистского сопротивления, в шутку потому, что сам он с того времени снова бился над центральными проблемами человека, человечества и космоса и текущая политическая борьба его уже опять мало интересовала. И уж совсем поразительно, что в числе многочисленных откликов на смерть Готфрида Бенна 7 июля 1956 г. было и прекрасное стихотворение министра культуры ГДР Иоганнеса Р. Бехера, может быть, самое лучшее и самое честное во всем его творчестве. Этот факт всерьез так и не попытались еще объяснить литературоведы – ни применительно к Бенну, ни применительно к Бехеру. А дело все в том, что и Бехер, пускай и непоследовательно, до конца жизни пытался перешагнуть узкую, однозначную догму, которой он присягнул и в непреложности которой он сам себя так до конца и не смог убедить. А Бенн все же далеко не так однозначен, как это могло казаться всем тем, кто многие годы пытался судить о нем с догматических позиций [см.: 10].

В 1937–1948 гг. произведения Бенна в Германии не издавались. Однако в 1949 г. вышло сразу несколько книг: роман «Птолемеец» (*Der Ptolemäer*),

«Статические стихи» (*Statische Gedichte*), сборник стихотворений «Упоенный поток» (*Trunkene Flut*), драму «Три старика» (*Drei alte Männer*), сборник эссе «Мир выражения» (*Ausdruckswelt*) и исследование «Гёте и естественные науки» (*Goethe und Naturwissenschaften*, написано в 1932). И сразу же началась громкая послевоенная слава поэта, провозглашенного главой «второй фазы экспрессионизма», под знаком которой в литературе ФРГ во многом прошли 1950-е гг.

И еще об одном хочется здесь напомнить. Бенн получил прекрасное образование и, презирая дилетантизм и любых его форм, считал своим долгом глубоко вникать во все направления своей профессиональной деятельности: патологию, дерматологию и венерологию и, наконец, медицинское обслуживание, публикуя как специальные статистические исследования, так и базирующиеся на огромном эмпирическом материале статьи общефилософского характера. И это тоже надо иметь в виду, когда Бенн, всю жизнь подчеркивая свое неприятие конкретной действительности, в то же время утверждает, что «великий поэт – это великий реалист, очень близкий ко всякой действительности, – он просто завален действительностью, он очень земной...» [6, с. 264].

К сожалению, рассуждения о Бенне получились несколько растянутыми, хотя в рамках всей статьи предполагалось, что сравнение творчества Г. Тракля, крупнейшего австрийского поэта-экспрессиониста, и Г. Бенна, крупнейшего немецкого поэта, прозаика и эссеиста, может внести дополнительные штрихи для уяснения сходства и различия австрийского и немецкого экспрессионизма. Но на практике всё оказалось не так просто. Тракль и Бенн – почти ровесники по рождению, но Тракль прожил 27 лет, рано пристрастился к наркотикам и закончил жизнь самоубийством, Бенн прожил 70 лет, и об этом приходится напоминать, – хотя развитие и раскрытие гениальных способностей поэта нельзя измерять обычными человеческими мерками – слишком много в истории литературы исключений.

Учитывая то, что было сказано о Тракле в соответствующем разделе статьи, читая его произведения и литературу о нем, я с прискорбием пришел к выводу, что его самоубийство было неизбежным и неотвратимым. Природа наделила его роковым даром неутолимой чувственности, которую не имеет права осуждать тот, кого этот дар (или проклятье) миновал, но природа же наделила его огромным поэтическим талантом, который он употребил на то, чтобы искупить поэтическим словом свои неискупимые грехи. И чем больше он выросл, тем больше страдал, – и тем лучше становились стихи.

Но эта тема – слишком огромна и почти не поддается разрешению. Чтобы гениальную и сверхчувствительную личность не раздавили грехи необходима: 1) короткая память, равносильная постулату З. Фрейда о характерном для людей «вытеснении» всего неприятного и нежелательного в подсознание, и это, действительно, характерно для многих, но отнюдь не для всех, – Фрейд явно работал на массовое сознание; 2) отсутствие совести, которое встречалось у отдельных людей

всегда, но в новейшее время распространяется еще больше, находя свое оправдание в трудах отдельных философов: «что мне выгодно, то и правильно»); 3) как предохранительный щит может служить цинизм, ирония, самоирония, сарказм, гротеск и т.д. – все формы обличения несовершенного общества, помогающие забыть о собственном несовершенстве (и собственных грехах). Но у Тракля спасительный цинизм совершенно отсутствовал, а с памятью и совестью у него все было в порядке. Он проклинал свои страсти, пытался заглушить их наркотиками, но наркотики успокаивают только на время, а их передозировка приводит к смерти.

Трагическая, безысходная судьба и прекрасные, гениальные стихотворения, в которых есть все: и память, и совесть, и нежность, и благородство – все то, что заставляло его шлифовать свои стихи до неповторимого совершенства, о чем австрийский исследователь его творчества написал: «Его альтернативный путь пролегает в области синтезирования языковых процессов, в сфере непостижимо прежде обогащения языка образами, звучанием, запахом, молчанием. В поэзии нашего столетия, вне всякого сомнения, продолжает существовать "траклевский тон"... Он воспринимал свою поэзию как "неполное раскаяние", "незавершенное наказание", следуя тем самым не за Ницше, а за Достоевским» [3, с. 11]. Но трагический и пока неразрешимый для меня парадокс заключается в мысли о том, что, может быть, только такие грехи и такие непомерные страдания могут породить такую уникальную, неповторимую поэзию, какую завещал в назидание человечеству Г. Тракль.

Г. Бенн был не менее подвержен страстям и не менее чувствителен, чем Г. Тракль (насколько подобные вещи вообще поддаются сравнению). Но даже перечисление трагедий и превратностей его жизни займет немало страниц, и я попробую ограничиться лишь несколькими его высказываниями, взятыми из эссе «Проблемы лирики»: «В стихотворении недопустимы элементы случайности... он (поэт – А.Г.) должен герметизировать свой стих против вторжений, возможных помех, и он должен следить за чистотой своих фронтов... Отовсюду приходят краски, не поддающиеся учету нюансы, светотени – из всего этого возникает стихотворение..., которое, возможно, складывается в один из этих разорванных часов, – абсолютное стихотворение, стихотворение без веры, стихотворение без надежды, стихотворение ни к кому не обращенное, стихотворение из слов, которые вы монтируете чарующим образом. И, чтобы еще раз сказать это: тот, кто за моей формулировкой видит лишь нигилизм и непристойность, тот не замечает, что за ослепительностью и за словом находится еще достаточно темнот и отбросов бытия, чтобы удовлетворить даже самого глубокомысленного, что в каждой форме, которая привлекает и очаровывает, заключено достаточно страсти, природы и трагического опыта. Но, конечно же, для этого нужна решимость, вы покидаете религию, вы покидаете коллектив и переходите в необозримые поля...

Наш строй – это дух, его закон диктуется выражением, формой, стилем... И это стихотворение без веры, это стихотворение без надежды, и это ни к кому не обращенное стихотворение тоже трансцендентно, оно является, говоря словами французского мыслителя, «осуществлением выявляющегося в человеке, но его превосходящего становления» [6, с. 270–271].

Даже из этой цитаты можно увидеть, на какой высокий пьедестал ставил Бенн поэта-лирика. Рано осознав свое призвание поэта – быть хранителем высших духовных ценностей человеческого в человеке – Г. Бенн всю жизнь упорно стремился соответствовать своему призванию. При этом ему удалось – вовсе не идеализируя ни человеческую историю, ни самого человека (отсюда – ошибочное впечатление, которое может внушить поверхностное прочтение некоторых его стихов как циничных и исполненных пессимизма) – он всё-таки сумел не утратить веру в человека: «Но, по-видимому, конец человека не будет таким, каким он видится меланхоликам от культуры; если человек будет вести себя в соответствии с этим своим видом, он будет вести себя по творческим законам, которые возвышаются над атомной бомбой и над грудями урановой руды. Согласно этому ходу мысли, европейский человек не погибнет, он много страдал, он стабилен и мог бы развить из своего частичного разрушения непредвидимые формообразующие силы» [6, с. 271]. Эта – порой едва теплившаяся – вера в человека помогла ему пережить две мировые войны, годы Третьего рейха, голод и разруху, непредвиденные смерти самых близких людей и оставить потомкам непревзойденные образцы того, как человек может в любых обстоятельствах «вести себя по творческим законам». Трагль же, полностью погруженный в свои безмерные страдания и переживания, которые он художественно сумел поднять до уровня страданий и переживаний всемирного масштаба, этой тяжести не вынес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ehrenstein, A. Den ermordeten Brüdern / A. Ehrenstein // Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / dargestellt von O. Basil. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. – 178 S.
2. Трагль, Г. Избранные стихотворения / Г. Трагль; пер. с нем., предисл. и коммент. А. Прокопьева. – М.: Carte Blanche, 1994. – 82 с.
3. Трагль, Г. Стихотворения. Проза. Письма / Г. Трагль; составление, ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагла. – СПб.: Симпозиум, 1996. – 639 с.
4. Methlagl, W. Georg Trakl / W. Methlagl // Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart: in 5 Bänden; hrsg. von W. Killy. – Gütersloh; München: Bertelsmann-Lexikon-Verlag, 1994. – Band 5: Schil-Z. – S. 190–192.
5. Гугнин, А.А. Введение в анализ художественного текста / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы: сб. ст. Вып. 17 / Ин-т славяноведения РАН, МГОПУ им. М.А. Шолохова, Полоцкий гос. ун-т; отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополец, 2003. – С. 200–227.
6. Бенн, Г. Проблемы лирики / Г. Бенн; пер. с нем. А.А. Гугнина // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи: междунар. сб. науч. ст. / Полоц. гос. ун-т; редкол.: А.А. Гугнин (отв. ред.) [и др.]. – Новополец, 2017. – С. 260–275.

7. Benn, G. Doppelleben / G. Benn. – Wiesbaden: Limes, 1967. – 213 S.
8. Benn, G. Über mich selbst. 1886–1956 / G. Benn. – München: Langen-Müller, 1956. – 67 S.
9. Benn, G. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrücke. B. 3: Essays und Reden / G. Benn. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989. – 800 S.
10. Бенн, Г. Радио-беседа / Г. Бенн, И.П. Бехер // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / составл., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С.323–325.

TWO UNEXTINCT FLAMES OF EXPRESSIONISM: GEORG TRAKL AND GOTTFRIED BENN

A. GUGNIN

The article explores fundamental motifs of the poetry of two major figures of the expressionistic literature, Georg Trakl and Gottfried Benn. Trakl's poem Der Gewitterabend, Benn's poems Kleine Aster and Schöne Jugend are thoroughly analyzed as 'plain texts'. Some excerpts from Benn's essay Probleme der Lyrik are taken to illustrate the aesthetics of expressionism. The tragical worldview, provocative imagery and suggestive power of poetical word bring two authors together and keep their writings still up to date.

Keywords: *tragical worldview, nihilism, meaning of the art, expressionism, suggestiveness.*

УДК 821.112.2.09.19'

**ОПЫТ СТРАДАНИЯ, НАСИЛИЯ, ТОТАЛИТАРИЗМА
И ПОИСКИ НОВОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ НЕЛЛИ ЗАКС**

канд. филол. наук, доц. Г.В. СИНИЛО
(Белорусский государственный университет, Минск)
sinilo@mail.ru

Статья посвящена поэзии лауреата Нобелевской премии Нелли Закс (1891–1970), в центре которой – осмысление трагического опыта Второй мировой войны и Холокоста. Исследуется поэтика памяти и страдания в поэзии Н. Закс, устанавливается связь между осмыслением поэтессой тоталитаризма, насилия, трагедии еврейского народа, экзистенциального трагизма бытия и поисками ею нового поэтического языка, основывающегося на сложной многоассоциативности и плотной метафоричности, обращении к библейской и мистической символической. Утверждается, что ключевыми для художественного воплощения темы страдания, насилия и тоталитаризма являются образы и мотивы жертвы и палача, жертвоприношения, кукольника, марионетки, танца, соли и соляного столпа, бегства и преображения. Поэтесса переживает эволюцию от «бегства из слова» к преображению мира через слово и редукцию слова до молчания.

Ключевые слова: *Нелли Закс, поэтика памяти и страдания, Вторая мировая война, Холокост, насилие, тоталитаризм, новый поэтический язык, поэтика молчания.*

Творчество лауреата Нобелевской премии Нелли Закс представляет собой один из уникальных художественных феноменов XX в. Современные немецкие литературоведы называют Нелли Закс в ряду трех величайших еврейско-немецких поэтесс XX в., ставя ее имя сразу после имен Эльзы Ласкер-Шюлер и Гертруды Кольмар. С ними солидарны и поэты. Так, Ганс Магнус Энценсбергер утверждает: «Нелли Закс – последняя поэтесса еврейского мира в немецком языке, и ее творчество невозможно понять без этого царственного происхождения. ...Его, как и древние священные тексты, Израиль породил для истории несчастий и Спасения всего творения. Пыль, дым, пепел – это не "прошлое", от которого можно отделаться, но всегда настоящее» [цит. по: 1, S. 133–134]. Немецкие исследователи подчеркивают, что наряду со своими старшими современницами, чье влияние она испытала, а также наряду с Паулем Целаном и Розой Ауслендер, которые испытали ее влияние, Нелли Закс способствовала кардинальному обновлению немецкого поэтического языка [см.: 2, S. 23].

Редко бывает, чтобы большой лирический поэт состоялся в пятидесятилетнем возрасте. С.С. Аверинцев подчеркивает: «Поражает уже сам по себе факт необычно позднего расцвета: поэтесса, родившаяся в 1891 году, в один год с Иоганнесом Бехером, Иваном Голлем, Осипом Мандельштамом, сверстница поколения экспрессионистов, стала новым именем немецкой поэзии послевоенного поколения» [3, с. 4]. Известность Нелли Закс получила лишь в конце 1940-х гг., настоящее признание – только в 1960-е гг. (к ней пришла, по выражению Г.М. Энценсбергера, «беззвучная слава»), и ее подлинное рождение как поэта было прямо связано с осмыслением трагического опыта Второй мировой войны и нацистского геноцида. Голос Нелли Закс стал голосом миллионов жертв – но голосом, взывающим не к мести, а к памяти, любви, преображению жизни. «Преображение мира – / Вот моя родина» [4, с. 70] («An Stelle von Heimat / halte ich die Verwandlungen der Welt» [5, S. 73]) – эти слова поэтессы можно считать ее символом веры.

Именно опыт страданий, кажущийся почти невыносимым, позволил Нелли Закс стать поэтом в великом смысле слова. В письме к Гизеле Дишнер, первой исследовательнице ее творчества, от 12 июля 1966 г. она написала: «Страшные переживания, которые привели меня как человека на край смерти и сумасшествия, выучили меня писать. Если бы я не умела писать, я не выжила бы. Писать меня учила смерть. Как могла бы я заняться чем-то другим? Мои метафоры – это мои раны. Лишь отсюда может быть понято написанное мною» [6, с. 11] (перевод С. Аверинцева; цит. по: [7, с. 439]). Комментируя эти строки, С.С. Аверинцев подчеркивает: «Это не мелодрама, не игра в трагизм. Нет нужды быть приверженцем старомодного "биографического метода", тщившегося объяснять создания поэтов из обстоятельств их жизни, чтобы принять здесь каждое слово в самом простом и неприкрашенном смысле. Поэзия Нелли Закс... случай исключительный» [7, с. 439].

Действительно, в случае Нелли Закс (как, впрочем, и в случае Розы Ауслендер, и в случае Пауля Целана, которого Нелли Закс называла «младшим братом» и очень поддерживала в годы страданий, когда он оказывался на грани безумия, как и он поддерживал ее) биографический «код» в творчестве получает прямой и страшный смысл: поэтический голос открылся благодаря пережитым страданиям, более того – страдания позволили открыть сверхличное призвание и стать голосом миллионов жертв, голосом самого страдания. С Нелли Закс это произошло в том возрасте, когда, кажется, уже невозможно рождение большого поэта. Однако это рождение состоялось, ибо было оплачено подлинностью страданий.

Первый поэтический сборник Нелли Закс – «В жилищах смерти» (*In den Wohnungen des Todes*) – вышел в 1947 г. в Восточном Берлине¹. В нем, как ранее в пьесе «Эли. Мистерия страданий Израиля» (*Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*, 1943;

¹ Первоначальное авторское название этого сборника, вышедшего в издательстве «Ауфбау», – «Твое тело – дымом сквозь воздух» (*Dein Leib im Rauch durch die Luft*).

опубл. в 1951), заявлены все основные темы ее творчества, позже получившие развитие в сборниках стихотворений «Омрачение звезд», или «Звездное затмение» (*Sternverdunkelung*, 1949), «И никто не знает дальше» (*Und niemand weiss weiter*, 1957), «Бегство и преображение» (*Flucht und Verwandlung*, 1959), «Смерть еще празднует жизнь» (1961), «Путешествие туда, где нет пыли», или «Путешествие в обеспыленное» (*Fahrt ins Staublose*, 1961), «Поздние стихи» (*Späte Gedichte*, 1965), «Ищущие» (*Die Suchende*, 1966), а также в четырнадцати стихотворных пьесах, составивших сборник «Знаки на песке» (*Zeichen im Sand*, 1962), и в посмертно изданном собрании стихов «Ищу живых» (*Suche nach Lebenden*, 1971).

Все произведения Нелли Закс образуют единый реквием по погибшим, все подчинены осмыслению экзистенциального абсурда и ужаса человеческого существования, но одновременно и брезжущей в этом ужасе надежды на преображение и спасение мира. Вместе с тем в сборниках прослеживается определенная эволюция: от обнаженного выражения страдания и боли, от осознания духовного «затмения» звезды по имени Земля, от «бегства из слова» – к приятию жизни и вере в спасительную силу Слова, созидającego и обновляющего жизнь.

С.С. Аверинцев писал: «...словно взамен всего утраченного ее голос приобрел неожиданную силу. От неуверенной, необязательной красоты ее прежних литературных опытов не остается и следа; ее сменяет оплаченная страданиями весомость каждого слова и образа, сосредоточенное чувство внутренней правоты. Можно вспомнить по контрасту изречение философа-эссеиста и музыкального теоретика Т. Адорно "После Освенцима нельзя писать стихов". В этой сентенции, приобретшей большую известность, выразило себя не слишком глубокое и не слишком великодушное представление как о страдании, так и о стихах; вся поздняя поэзия Нелли Закс (в единстве с древней общечеловеческой традицией "плача" об общей беде) опровергает Адорно. Для нее именно после Освенцима нельзя было не писать стихов; в очень личном, но и в сверхличном плане стихи были единственной альтернативой неосмысленному, непроясненному, бессловесному страданию, а потому – безумию. Ценой ее собственной боли и гибели ее друзей был добыт какой-то опыт, какое-то знание о предельных возможностях зла, но и добра, и если бы этот опыт остался не закрепленным в "знаках на песке" (заглавие одного из поэтических сборников Закс), это было бы новой бедой в придачу ко всем прежним бедам, виной перед памятью погибших. Стихи здесь – последнее средство самозащиты против жестокой бессмыслицы. Отсюда их необходимость – главное их преимущество. Писательница до последних месяцев жизни не могла перестать работать: это от нее уже не зависело» [3, с. 5–6].

Лирика Нелли Закс являет собой сложнейший сплав дерзких новаций и различных культурных и поэтических традиций. Ее питала мистическая образность близких ей с детства старых немецких мистиков – Майстера Экхарта, Якоба Бёме,

а также обязанных им немецких романтиков, особенно Новалиса. Ей с ранней юности было близко особое космическое мышление Фридриха Гёльдерлина, его новаторский поэтический язык. Осознав в себе свое еврейство, Нелли Закс открывает для себя мистику Каббалы (прежде всего ее главного трактата – *Сэфер Зо́гар* – Книги Зо́гар, или Книги Сияния, впервые исследованной именно в Германии выдающимся знатоком еврейской и христианской мистики Гершомом Шолемом), а также опирающуюся на Лурианскую Каббалу мистику хасидизма (через книги Мартина Бубера «Легенды о Баал-Шеме» и «Хасидские рассказы [истории]»), открывает мистико-символические рассказы хасидского цадика рабби Нахмана (1772–1810) из Брацлава, что на Украине, также обработанные на немецком языке М. Бубером. В свою очередь, открытие мистики Каббалы заставляет поэтессу вновь переосмыслить идеи «башмачника из Гёрлица» – Я. Бёме, родоначальника христианской Каббалы. Для Нелли Закс также очень важны новаторские поиски Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер и Г. Кольмар, с которой она тесно общалась в Берлине и с которой в ее поэзии есть осознанные текстуальные переклички. Наконец, для нее чрезвычайно значимы топики и стилистика Библии, духовные парадигмы не только Танаха (Ветхого Завета), но и Нового Завета (Н. Закс, как и Э. Ласкер-Шюлер, Р. Аулендер, П. Целан, тяготела к широкому экуменизму и не соотносила себя строго с какой-либо конфессией, хотя и испытывала нараставший по мере ее творческой эволюции интерес к иудейскому миру, прежде всего к еврейской мистике).

Особенно релевантными для поэзии Нелли Закс является именно библейская и постбиблейская мистическая составляющие, заново открытые ею через кровно пережитую трагедию еврейского народа. До войны она практически не знавала своего еврейства. Страшная действительность заставила ее сделать выбор – осознанно примкнуть к страдающим, а затем стать голосом самого страдания. Этот путь начался для нее 1 января 1939 г., когда она приняла еврейское имя и стала Нелли Сарой Закс. Неизбежно возникает параллель: так некогда пророк Моисей, воспитывавшийся во дворце фараона, положил конец своему благополучному существованию и «вышел к братьям своим» (*Исх 2:11*), чтобы разделить их страдания, стать для них голосом Бога и вывести их из рабства. Они кажутся несопоставимыми, несоизмеримыми: великий, исполненный невероятной духовной мощи библейский пророк – и хрупкая, беспомощная, часто оказывавшаяся на грани отчаяния и безумия женщина. Но общим было одно: осознанность выбора и сила голоса, в них вложенного. Только в поэзии Нелли Закс открывшийся в ней пророческий голос слился с голосами миллионов жертв. В.Б. Микушевич справедливо отмечает: «...от судьбы нельзя уйти и нельзя принять ее. Вот формула трагического у Нелли Закс. Решающим аспектом этого трагизма становится ее еврейство, застигающее поэтессу врасплох, тоже как бы навязанное

извне и одновременно неотъемлемое. ...Нелли Закс, в сущности, не знала другой культуры, кроме немецкой. Разумеется, Нелли Закс не отвергла немецкую культуру и не отреклась от нее. И последние стихи поэтессы перекликаются скорее с Гёльдерлином и Новалисом, чем с Бяликом². Еврейская традиция буквально обрушилась на нее вместе с новым сверхличным призванием, неизведанным и неожиданным для нее. Призвание было продолжением наследия, грозящего гибелью. И в ответ на беспомощный вопрос "почему?" произошел синтез: и в немецком, и в еврейском выявилось исконно библейское» [8, с. 162].

Действительно, «исконно библейское» становится главным фундаментом поэтического мира Нелли Закс. Оно проявляется во многом, и в первую очередь в главном вопросе, поставленном в ее поэзии, – «проклятом» вопросе теодицеи: почему в мире, где существует Промысел Божий, страдают праведные и невинные? Нелли Закс своеобразно повторяет в духовном плане путь Иова: через личное страдание открывает для себя бездну страданий в мире; через осмысление страданий и горькие вопросы, адресованные Богу, через сомнение идет к новому приятию Бога и мира. Для библейского героя, как и для Нелли Закс, Промысел Божий осуществился в личном спасении (что она всегда переживала как глубинную вину перед памятью замученных). Но если для Иова история завершилась благополучной старостью в кругу семьи, среди вновь дарованных Богом детей (и лишь в подтексте сохранился страшный вопрос о причине гибели прежних), то Нелли Закс не ретуширует самого страшного: слишком многие невинные дети превратились в пепел и дым. Во имя чего? Для нее важно напоминание о страшной реальности жертвы, о невиданной жертве всеожжжения («всеожжение» – такова прямая семантика греческого слова *Холокост*), принесенной чудовищному идолу расы.

В поэтическом мире Нелли Закс есть два основополагающих полюса: жертвы и палачи. Подчеркивая, что в ее поэзии «речь идет именно об опыте жертв», С.С. Аверинцев пишет: «Такого персонажа, как герой, там нет. Персонажей, собственно, только два – палач и жертва, и у каждого из них есть своя разработанная геральдика метафор, наполняющая до тесноты словесно-образное "пространство" стихотворений: палач – это "охотник", Нимврод³ какого-то дочеловеческого мира, "рыболов", "садовник смерти", "соглядатай", подкрадывающиеся в тишине "шаги", рожденные для дарения и творящие злодейство "руки" и "пальцы"; жертва – это трепещущие "жабры" вытаскиваемой из воды и разрывающейся "рыбы", зрячий,

² Хаим Нахман Бялик (1873–1934) – выдающийся еврейский поэт, родом из Волыни (Украина); создатель новой поэзии на библейском иврите. В поэтике Бялика соединились черты неоромантизма, символизма, экспрессионизма и библейской поэтики.

³ Традиционно по-русски – *Нимврод*; в библейском оригинале – *Нимрод*; согласно Книге Бытия, один из первых царей, который правил в Вавилоне во время строительства Вавилонской башни и «был сильный зверолов» (*Быт 10:9*). В древних постбиблейских сказаниях Нимрод предстает как жестокий царь и виновник «смешения языков».

но уязвимый "глаз", поющая, но ранимая "гортань" соловья, его же способные к полету, но хрупкие "крылья". Эти сквозные символы переходят из одного стихотворения Нелли Закс в другое. Как характерно, что "руки" и "пальцы", эти эмблемы человеческой активности, сопрягаются только с палачеством, между тем как невинность предстает в каждой из этих метафор страдательной и по сути своей обреченной – глаз ослепят, гортань удушат, крылья сломают, жабы будут смертно томиться без воды! "В этом ночном мире, – пытается Нелли Закс отгадать какую-то страшную загадку, – в котором, как кажется, всегда царит тайное равновесие, невинность всегда становится жертвой"⁴. Поэтому особую силу приобретают образы страдания животных – так сказать, чистого страдания, без вины, без выхода в мысли и слове, голой боли, как бы подвергнутой "феноменологической редукции" (термин Гуссерля). Рядом с изгнанной Геновефой, средневековым символом оклеветанной невинности, и еврейским символом Шехины, страждущего Присутствия в мире Бога, в том же ряду, что эти образы, но и за ними, глубже них, возникает третий образ, созданный фантазией Нелли Закс:

...И святая Звериная Мать / со зрячими ранами в голове, / которые не исцелит / память о Боге. / В ее радужке все охотники / разожгли / желтые костры страха...» [7, с. 442–443].

Кроме того, невинная жертва ассоциируется в поэзии Нелли Закс с пеплом (вполне и страшно конкретным пеплом сожженных тел), с прахом, с песком, который вытряхнули пальцы палачей из башмаков убитых («Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen, / Als ihr zum Sterben aufstehen musstet? / Den Sand, dem Israel heimholte, / Seinen Wandersand?» [5, S. 20] – «Кто, однако, вычистил песок из ваших туфель, / Когда вам пришлось встать перед смертью? / Песок, сопутствовавший Израилю, / Песок его скитаний...»; здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод В. Микушевича [4, с. 12]), с водой, в которой растворился пот их смертного страха, а палач – с ножом, пронзающим горло жертвы. Так, Хор мертвых говорит (стихотворение «Хор мертвых»; сб. «В жилищах смерти»):

Мы, черным солнцем страха / изрешеченные, – / омыты мы потом нашей смертной минуты. / Увяли у нас на теле нанесенные нам смерти, / как полевые цветы вянут на песчаном холме. / О вы, приветствующие прах, как друга, / вы, песок, говорящий песку: / Я люблю тебя [4, с. 23].

Весь свой путь – от жизни в условном идиллическом мире – к жизни в «ландшафте» боли и страданий, от жестоко изгнавшей родины – к особой родине, которую Нелли Закс обретает в преображенном ею и спасающем ее немецком слове, поэтесса обозначила как «бегство и преображение» («Flucht und Verwandlung»), что и стало названием ее этапного сборника. «Бегство» не означало

⁴ С.С. Аверинцев цитирует строки Н. Закс из сборника «Знаки на песке» (см.: [9, с. 344]).

для нее бегства от реальности, несмотря на добровольное внешнее «заточение» в маленькой стокгольмской квартирке, но наоборот – встречу с самой что ни на есть страшной реальностью: выход не только к общим экзистенциальным и нравственным проблемам, но и к проблемам остросоциальным, политическим (при том что Нелли Закс, безусловно, не была поэтом «злобы дня»).

Так, одной из первых средствами поэзии Нелли Закс создает образ «жуткого кукольника» – фюрера – издает вопрос о том, как этому «кукольнику» (*der Marionettenspieler*) удалось превратить в марионеток такое количество людей, более того – практически целый народ, и народ, давший миру великую культуру. Как сознанию вместить этот невероятный парадокс? Почему «жуткий кукольник» имел такой успех у своего народа и не только у него? Размышления Нелли Закс удивительным образом перекликаются с диагнозом, поставленным Гитлеру Зигмундом Фрейдом (паранойя), с его психоаналитической интерпретацией (фюрер овладевает человеком изнутри, воплощая постыдные табуированные желания), а также предваряют мысли Эриха Фромма в труде «Анатомия деструктивности» (1973). Философ и психолог ставит Гитлеру еще один диагноз: скрытая, но воинствующая некрофилия. В.Б. Микушевич, подчеркивая особое прозрение Нелли Закс, пишет: «"Человек, снедаемый сильнейшей, всепоглощающей страстью к разрушению", – так характеризует Гитлера Эрих Фромм. Нелли Закс уже в сороковые годы писала, что жуткого кукольника вызвало к жизни "тысячекратно умерщвленное царство земное", и знак вопроса в конце строфы лишь усугублял точность в прозрении» [8, с. 164].

Тема «кукольника» и «марионетки» в позднем творчестве Нелли Закс предварена ее ранними пьесами, которые ставились в Берлинском театре марионеток. Безусловно, она хорошо знала творчество Генриха фон Клейста, великого драматурга и автора в числе прочего трактата «О театре марионеток». В нем Клейст с восхищением пишет о сверхчеловеческой грации марионетки, о ее неустанной способности танцевать. Но эти грация и неустанность – следствие абсолютной заданности движений, абсолютной несвободы. Этот мотив по-новому осмысливает Нелли Закс, рисуя в стихотворении «Какие тайные желания крови...» репетицию убийц, марширующих под парадные марши перед жутким кукольником с пеной у рта:

Какие тайные желания крови, / бредовые мечты и тысячекратно / умерщ-
вленное царство земное / накликали жуткого кукольника? // Дохнул он с пеной
у рта, / очерчивая / вращающуюся сцену своих деяний / пепельно-серым гори-
зонтом страха. // Бугорки праха, притянутые злым месяцем, / убийцы на репети-
ции. // Руки вверх, руки вниз, / ноги вверх, ноги вниз, / и закатное солнце народа
Синайского / красным ковриком под подошвами. // Руки вверх, руки вниз, / ноги
вверх, ноги вниз, / и на пепельно-сером горизонте страха / огромное созвездие
смерти / циферблатом времени [4, с. 14].

«Тысячекратно умерщвленное царство земное» – быть может, самое емкое и горькое обозначение обезбоженного мира, итогом развития которого стали массовые убийства и кровь («закатное солнце») народа, принесшего с Синая Десять Заповедей всему человечеству («народа Синайского»), под подошвами убийц. Это и есть саморазрушение основ европейской цивилизации, иудео-христианской в своих основах, о котором позже будут писать Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер в «Диалектике Просвещения». В.Б. Микушевич справедливо замечает: «Уничтожение людей нужно с кого-то начать, но когда оно началось, оно продолжается автоматически, и его очень трудно, практически невозможно остановить. Нелли Закс оказалась среди тех, с кого начинают, но она свидетельствовала и предсказывала: массовое истребление никогда не ограничивается евреями, оно распространяется на все человечество, на все живое. Закатное солнце народа Синайского красным ковриком под подошвами у дверей ночи, за которыми ночь рода людского» [8, с. 167].

Комплекс марионетки ведет марионеточный мир к самоубийству. Клейст в своем трактате высказал мысль, что по-настоящему управлять марионетками может только марионетка. Неудавшийся актер и художник Шикльгрубер в конце жизни все больше походил на безумную марионетку. Среди многих ролей, которые он примерял на себя, возможно, была и роль Клейста, тяготевшего к самоубийству и желавшего двойного самоубийства вместе с возлюбленной (он и совершил его с женщиной, безнадежно больной раком). «В последние часы своей жизни, – пишет В.Б. Микушевич, – Гитлер определенно играл роль Клейста с той только разницей, что Ева Браун была молода и здорова. Но тем привлекательнее была для него ее добровольная смерть вместе с ним: Ева Браун олицетворяла для него Германию и, может быть, человечество, чему содействовало само имя "Ева", имя прапаматери. <...> Нет сомнения, подспудная установка на самоубийство всегда определяла не только поведение Гитлера, но и его стратегию. В мировом масштабе разыгрывал фюрер нордический миф о гибели богов. Еве Браун в этом мифе отводилась роль Брунгильды, кончающей с собой, чтобы сгореть на погребальном костре вместе со своим возлюбленным. Возможно, и Клейст поддавался обаянию древнего мифа. Не забудем, что страстный апологет любовного самоубийства – в то же время визионер и певец марионетки» [8, с. 166].

Показательно, что марионетки действуют в поздних драмах Нелли Закс. В одной из них, названной «Магический танцор» (*Der magische Tänzer*, 1959), в качестве магического танцовщика выступает марионетка, склоняющая Давида Сильфано к мистическому самоубийству. Давид пляшет до умоисступления, пока сам не вырывает у себя сердце. Инстинкт несвободы, присущий марионетке, ведет к самоубийству. Всем смыслом своего творчества Нелли Закс противостоит комплексу марионетки, механизированному и детерминированному марионеточному миру, всему слишком ранжированному и упорядоченному (в этом плане

даже ее обращение к свободному стиху, отсутствие знаков препинания – протест против всех форм несвободы).

«Жуткий кукольник», вынесенный на вершины власти людьми с комплексом марионеток, превратил арену истории в сцену кровавой «Орестейи», где преступление сменяется мезтью, а мезть становится новым преступлением (стихотворение «Перед моим окном»):

Как будет читаться эта Орестейя / столькими погибшими отцами и матерями писанная / столькими сыновьями кровавой виной обремененная / в тлени? [4, с. 129].

Мир стал ареной «игры палача с жертвой, гонителя с гонимым», и гонимы практически все. Показателен рефрен стихотворения «Хор деревьев» (*Chor der Bäume*) из сборника «В жилищах смерти»: «О вы, все гонимые [затравленные] в мире!» («O ihr Gejagten alle auf der Welt!» [5, S. 30]). А в стихотворении «Это планетный час беглецов» (*Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde*; сб. «И никто не знает дальше») говорится:

Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde. / Das ist der Flüchtlinge reissende Flucht / in die Fallsucht, den Tod! // Das ist der Sternfall aus magischer Verhaftung / der Schwelle, des Herdes, des Brots. // Das ist der schwarze Apfel der Erkenntnis, / die Angst! Erlöschene Liebessonne / die raucht! Das ist die Blume der Eile, / schweissbetropft! Das sind die Jäger / aus Nichts, nur aus Flucht. // Das sind Gejagte, die ihre tödlichen Verstecke / in die Gräber tragen [5, S. 53].

Это планетный час беглецов. / Это стремительное бегство беглецов / в падучую, в смерть! // Это падение звезд из магического заточения / порога, очага, хлеба. // Это черное яблоко познания, / страх! Угасшее солнце любви, / которое дымится! Это цветок спешки, / забрызганный потом! Это гонители / из небытия, только из бегства. // Это гонимые, которые свои смертельные убежища / уносят в могилы [4, с. 44].

Нелли Закс прозревает, что на изгнание и беженство обречены не только отдельные люди, не только отдельные народы, но и целые страны (стихотворение «Готовы все страны встать...» – *Bereit sind alle Länder aufzustehn...*; сб. «Путешествие в обеспыленное»):

Bereit sind alle Länder aufzustehn / von der Landkarte. / Abzuschütteln ihre Sternenhaut / die blauen Bündel ihrer Meere / auf dem Rücken zu knüpfen / ihre Berge mit den Feuerwurzeln / als Mützen auf die rauchenden Haare zu setzen. // Bereit das letzte Schwermutgewicht / im Koffer zu tragen, diese Schmetterlingspuppe, / auf deren Flügeln sie die Reise einmal / beenden werden [5, S. 61].

Готовы все страны / встать с карты мира, / сбросить свою звездную кожу, / синюю вязанку своих морей / взвалить на спину, / горы с огненными корнями / шапками надеть на дымящиеся волосы. // Готовы последнее бремя тоски / нести в чемодане, эту куколку мотылька, / на крыльях которого однажды / кончат они свое путешествие [4, с. 54].

Строки поэтессы звучат тревожным пророчеством о наших днях. «Этот пафос всемирного беженства придает поэзии Нелли Закс жуткую актуальность в наше время» [8, с. 163]. Столь же актуален и образ «коренных жителей» (*Heimatländer* – как антоним *Ausländer*), которые чаще всего видят в беженце чужака или абсолютно равнодушны к его судьбе (*Wie viele Heimatländer...* – «Сколько коренных жителей...»; сб. «Бегство и преображение»):

Wie viele Heimatländer / spielen Karten in den Lüften / wenn der Flüchtling
durchs Geheimnis geht... [5, S. 94]

Сколько коренных жителей / играет в карты на воздухе / когда беглец про-
ходит сквозь тайну... [4, с. 107]

Тора учит тому, что пришельцу (беженцу) нужно давать приют и равные права с коренными жителями, более того — любить его, как самого себя: «Пришелец, поселившийся у вас, да будет для вас то же, что туземец ваш; люби его, как себя; ибо и вы были пришельцами в земле Египетской. Я Господь, Бог ваш» (*Лев 19:34*; ср. *Лев 19:9–10*; *Втор 23:7–8*; *24:14, 17–22*). Как известно, ни одна из европейских стран не давала официального приюта евреям, бежавшим из нацистской Германии и из оккупированных стран, когда начались Вторая мировая война и «окончательное решение еврейского вопроса»; въездных виз не давали даже детям, многих из которых можно было бы спасти.

«Коренные жители» могут легко превратиться в равнодушных созерцающих, на глазах которых убивают. Нелли Закс одной из первых указала на немаловажное обстоятельство страшной трагедии XX в. (как, впрочем, и других массовых убийств) – равнодушие или страх, диктуемый внутренней несвободой, стоявших поотдаль, не протестовавших против убийств, созерцавших («Вы, созерцающие...»; сб. «В жилищах смерти»):

Вы, созерцающие, / у кого на глазах убивали. / Как чувствуешь взгляд спи-
ной, / так чувствуете вы всем вашим телом / взгляды мертвых. // <...> Вы, созер-
цающие, / вы не подняли убийственную руку, / но праха с вашей тоски / не стрях-
нуть вам, / вы, стоящие там, где прах в свет / превращается [4, с. 16].

Поразительно, но и о созерцающих поэтесса говорит с состраданием, ибо им не сбросить страшного груза вины со своей совести, не избыть тоски, а главное – им суждено навсегда остаться прахом, ибо в свет превращаются только чистые души.

Миру, в котором царит абсолютная несвобода, где пляшут марионетки, управляемые марионетками, Нелли Закс противопоставляет свободу подлинного танца, выражающего лучшие устремления души, полноту и раскованность бытия. Неслучайно ведь еще в детстве она мечтала стать танцовщицей. В конечном счете поэтесса реализовала свою мечту, но особым образом – в поэзии, которая сродни танцу. Нелли Закс подхватывает и по-своему трансформирует метафору «песни-

танца», свойственную Э. Ласкер-Шюлер и Г. Кольмар. Прежде всего в танце открывается спасительная сила жертвенной любви («Она танцует...»):

Она танцует – / но танцует с тяжелой гирей – / почему она танцует с тяжелой гирей? / Она хочет остаться безутешной – // Охая вытягивает она своего возлюбленного / за волосы мирового моря из глубины / волнение продувает / спасательные балки рук ее / страждущая рыба трепыхается без слов / на ее любви – [4, с. 139].

Пляска обретает мистический смысл и выражает высшее служение человека Богу, восхождение к Нему человеческого духа. Наконец, танец под пером Нелли Закс становится выражением самой сути жизни и жизнотворчества, преодоления страдания и восстановления связи между человеком и Богом, миром и Богом. Особенно наглядно это выражено в стихотворении «Танцовщица», или «Плясунья» (*Tänzerin*; сб. «Путешествие в обеспыленное»), описывающем в кружащемся ритме танца беременную женщину и чудо предстоящего рождения новой жизни, которая когда-нибудь через смерть соединится с жизнью вечной:

...Tänzerin / kreissende Wöchnerin / du allein / trägst an verborgener Nabelschnur / an deinem Leib / den Gott vererbten Zwillingschmuck / von Tod und Geburt [5, S. 74–75].

...Плясунья / мучаясь родами / ты одна / влачишь на сокровенной пуповине / Божье наследство / двойное украшение / смерть с рождением [4, с. 71–72].

Очень важно, что последняя строка соединяет смерть с рождением (смерть с Рождением) – как выражение веры в преодоление смерти, в победу над ней жизни.

Язык танца связан для Нелли Закс с немим языком жеста, с попыткой выразить себя без слов, ведь столько лживых слов дискредитировали слово, ведь жертвы безмолвны. Неслучайно столь настойчиво всплывает в ее поэзии символ рыбы – символ не только жертвы, но и ее немоты, жертвенного молчания, мученичества, символ христианства и Самого Христа («Кто знает, где звезды расположены...» – *Wer weiss, wo die Sterne stehn...*; сб. «И никто не знает дальше»):

Wer weiss, wo die Sterne stehn / in des Schöpfers Herrlichkeitsordnung / und wo der Friede beginnt / und ob in der Tragödie der Erde / die blutig gerissene Kieme des Fisches / bestimmt ist, / das Sternbild Marter⁵ / mit seinem Rubinrot zu ergänzen, / den ersten Buchstaben / der wortlosen Sprache zu schreiben – [5, S. 55].

Кто знает, где звезды расположены / в стройной гармонии Творца, / где мир начинается / и в трагедии земли / рыба жабра, вырванная с кровью, / предназначена ли / созвездие мученичества / дополнить красным рубином, / первую буквой / бессловесного языка – [4, с. 57].

Молчание полнее и глубже всяких слов может выразить горе и тоску, молчание мертвых и память о них (неслучайно память погибших чтят минутой

⁵ Курсив Н. Закс.

молчания). Р. Ауслендер, бравшая важные духовные и поэтические уроки у Нелли Закс, напишет, возможно, сознательно откликаясь ей: «Мои мертвые молчат глубоко» («Meine Toten schweigen tief» [10, S. 51]). Обращением «Вы, мои мертвые...» («Ihr meine Toten...») открывается и одно из стихотворений Нелли Закс из сборника «Ищу живых»):

Ihr meine Toten / Eure Träume sind Waisen geworden / Nacht hat die Bilder verdeckt / Fliegend in Chiffren eure Sprache singt // Die Flüchtlingsschar der Gedanken / eure wandernde Hinterlassenschaft / bettelt an meinem Strand // Unruhig bin ich / sehr erschrocken / den Schatz zu fassen mit kleinem Leben // Selbst Inhaber von Augenblicken / Herzklopfen Abschieden / Todeswunden / wo ist mein Erbe // Salz ist mein Erbe [11, S. 165].

Вы мои мертвые / Ваши сны стали сиротами / Ночь скрыла образы / Витая в шифрах [лагерных номерах] ваш язык поет // Толпа беженцев мыслей / ваше странствующее наследство / молит на моем морском побережье // Взволнована я / очень испугана / сокровище ухватить маленькой жизнью // Владелец мгновений / сердцебиений прощаний / смертельных ран / где мое наследие // Соль – мое наследие (подстрочный перевод наш. – Г.С.).

Это стихотворение можно рассматривать как выражение человеческого и творческого кредо Нелли Закс: стать голосом мертвых для живых, хранить «наследие соли» – наследие памяти, пропитанной болью и слезами. Соль – древний символ прочности клятвы («клятва соли» фигурирует в Библии) и не менее древний символ слез – еще один устойчивый топос поэзии Нелли Закс, тесно сопряженный с топосами «рыба», «море», «побережье», «песок». Все вместе они образуют особый ландшафт боли и страдания, ландшафт слез, которые вбирает в себя море. Эти образы кочуют из одного стихотворения Нелли Закс в другое. Например, стихотворение «Здесь / где разбилась я в соли...»:

Здесь / где разбилась я в соли / здесь в море / чьи голубые сосунки / льнут / одержимые месяцем / к душе-кормилице / здесь в песке... [4, с. 67]

Или поздний цикл «Пылающие [Раскаленные] загадки» (*Glühende Rätsel*):

Простите сестры мои / взяла ваше молчанье в свое сердце / там живет оно и страдает жемчугом вашего страдания / сердце бьется / так громко больно и резко / скачет львица на волнах океана / львица-боль / ее слезы давно уже морю отданы – [4, с. 155].

Шведский писатель и литературовед Улоф Лагеркранц писал о Нелли Закс в связи с «осознанием ее ситуации бегства»: «Есть все основания рассматривать ее жизнь и ее лирику в связи с двумя великими библейскими ситуациями. Народ Израиля уходит из Египта с воспоминаниями о страданиях под гнетом фараона и с измученными страхом сердцами. Лот и его семья покидают Содом и получают приказ ангела не оглядываться; жена Лота нарушает запрет и превращается в соляной столп. Позади Нелли Закс лежит целая жизнь, когда она отправляется

в путь» [12, S. 16]. Безусловно, поэтесса в какой-то мере ощущала себя Лотовой женой, и соль в ее стихах – это еще и соляной столп, в который она превращалась, бросая взгляд назад, на нацистский Содом, на море страданий. Согласно иудейскому толкованию, Бог запрещает Лоту и его семье оглядываться не только потому, что, уходя, нужно уходить бесповоротно, но еще и потому, что зрелище гибели людей, даже если они грешники, разрушительно для человеческого сознания. Нелли Закс решает на это саморазрушение, на бесконечно длящуюся пытку воспоминания и свидетельства, тем более что в нацистском Содоме гибли не грешники: наоборот, они правили бал и убивали невинных. К. Йециорковски пишет: «Нелли Закс в своей поэзии предстает в роли оглядывающейся назад, зная, что это опасно для жизни, с полным сознанием грозящего ей окаменения и наказания; она хочет и должна быть свидетельницей, должна смотреть назад, чтобы рассказывать. Она расплачивается за это своими катастрофами и пребываниями в клинике. Не смотрят безнаказанно и безболезненно на ужасы прошлого. Как свидетели убийства и уничтожения поэты приносят эту жертву жены Лота (*Frau-Lot-Opfer*): осознанно выбирают смертельное оцепенение, чтобы иметь право быть свидетелем» [13, S. 360]. Безусловно, об этой особой жертве можно говорить и применительно к Р. Ауслендер и П. Целану, особенно к последнему, которого настигало безумие и саморазрушение за то, что он не мог не высказать в слове.

Синдром «соляного столпа» тем более погружал Нелли Закс в молчание, чем более она понимала, что все слова бессильны выразить ужас произошедшего и преобразить мир. Безмолвие выразительнее слов, оно высвобождает «внутренний язык», утверждает поэтесса в стихотворении «Надгробная надпись» (*Grabschrift*; сб. «Путешествие в обеспыленное»):

Wieder hat Einer in der Marrter / den weissen Eingang gefunden // Schweigen –
Schweigen – Schweigen // Die innere Sprache erlöst / welch ein Sieg – // Wir pflanzen
hier Demut – [14, S. 380].

Вновь Некто в муках / белый вход нашел // Молчание — молчание — молчание // Внутренний язык освобожден / что за победа — // Мы высаживаем здесь смирение – (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.).

Речь в этом стихотворении, возможно, идет о новом творении мира, сотворенного некогда Словом Божьим и оказавшегося недостойным Божьего замысла, но также и о вечной муке слова, терзающей поэта, – особенно когда нужно «писать стихи после Освенцима» (ведь и Т. Адорно имел в виду то, что после этих страшных событий невозможно писать необязательные красоты и замысловатости; точнее у него сказано: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch und unmöglich» – «Писать стихи после Освенцима – это варварство и это невозможно»). Еще Морис Метерлинк утверждал, что настоящая жизнь создается в молчании («С момента, когда засыпают уста, души просыпаются»). Согласно

Нелли Закс, в молчании обретается «внутренний язык», которым только и возможно высказать что-то важное о мире и человеке. К. Йециорковски полагает: «Для Нелли Закс стихотворение "Надгробная надпись", является, так сказать, каменной скрижалей ее эстетики в ее эпиграмматической краткости. У языка двойная ценность: ему принадлежит, говоря словами Рильке, последний оплот в области слова; он же маркирует границу и "белый вход" в абсолютно иное, окружающее зону говорения и слов. Переход через языковую границу, от еще говорения к бытию в немоте (*Stummsein*), – это освобождение, это "победа", перед которой временно оставшиеся позади "высаживают смирение". Если где-нибудь и имеет смысл поэтологическая параллель между текстами Нелли Закс и Пауля Целана, то она находится здесь, на границе артикуляции и молчания» [13, S. 360]. Безусловно, между текстами Нелли Закс и Пауля Целана можно обнаружить гораздо больше поэтологических параллелей, ведь очень близки их судьбы, и они были духовно близки, вели переписку, во многом сходно понимали задачи творчества и его неизбывную муку. Общей была и генеральная тема кровоточащей памяти. Их объединяет сложный многоассоциативный язык, плотная метафоричность речи – и, действительно, тенденция к «редукции говорения» [13, S. 360]. Нелли Закс в поздних стихах варьирует тему молчания как высшего прозрения, как обретения «бессловесного языка», противостоящего пустым словам:

Geheimnis an der Grenze des Todes / «Lege den Finger an den Mund: / Schweigen Schweigen Schweigen» – [11, S. 78].

Тайна на границе смерти / «Приложи палец к губам: / молчание молчание молчание» –

Vor den Wänden der Worte – Schweigen – / Hinter den Wänden der Worte – Schweigen – [11, S. 112].

Перед стенами слов – молчание – / За стенами слов – молчание –

Невысказанное (точнее, то, что невозможно высказать, – *Unsagbares*) словно бы разрывает поэта изнутри, и его рот становится погребальной урной мученически погибших слов; но на пределе сил рождается «внутренняя речь». Нелли Закс дает нам ощутить это почти физически в стихотворении «Позади губ» (*Hinter den Lippen*; сб. «Бегство и преображение»):

Hinter den Lippen / Unsagbares wartet / resist an den Nabelsträngen / der Worte // Märtyrersterben der Buchstaben / in der Urne des Mundes / geistige Himmelfahrt / aus schneiderndem Schmerz – / Aber der Atem der inneren Rede / durch die Klage-mauer der Luft / haucht geheimnisentbundene Beichte / sinkt ins Asyl / der Weltens-wunde / noch im Untergang / Gott abgelauscht – [5, S. 95].

Позади губ / ждет несказанное / рвет пуповину / слов // Мученическая смерть букв / урна рта / духовное вознесение / из боли режущей – // Но дыхание

внутренней речи / сквозь жалобную стену воздуха⁶ / веет исповедью разрешившейся от бремени тайн / никнет в убежище / мировой раны / еще в своей кончине / Бога подслушав – [4, с. 113].

Свое «бегство и преображение» Нелли Закс осознает еще и как «бегство из слова» («Так я бежала из слова...» – «So rann ich aus dem Wort...») и возвращение в него. Люди предали подлинное слово, как предали Слово Божье, и потому даже Священное Писание превратилось в беженца и спасается бегством на небо («Это черное дыхание Содома...»):

Это черное дыхание / Содома / и грехи / Ниневии / бременем / у открытой раны / нашей двери. // Это Священное Писание / спасающееся бегством / карабкающееся на небо / всеми своими буквами / оперенное блаженство / прячущееся в медовые соты. / <...> Это наш отлив / созвездие скорби / из нашего хрупкого песка – [4, с. 49].

«Открытая рана нашей двери» символизирует все преступления, всю кровь, пролитую безумным веком, грехи которого пострашнее грехов Содома и Ниневии, «града кровей» (выражение пророка Наума), и который открыл «двери ночи».

Гибель слова и наперекор гибели его рождение (как наперекор смерти воскресает Иисус Христос – Бог Слово) – возможно, наряду с «вторжением пророков» это одна из центральных коллизий поэзии Нелли Закс (но ведь и пророки вторгаются в поисках уха, способного слышать Божье Слово). Поэтесса неслучайно впитала в себя токи и импульсы Священного Писания и мистических сочинений, посвященных его толкованию, а через это – объяснению тайны вселенской жизни. Творение мира в мистике Каббалы понимается как создание особого текста Бесконечным (*Эйн-Соф*) – непостижимым Богом, Который через текст – созданный Им мир – перебрасывает мост над пропастью, отделяющей Его от человека, и инициирует диалог с человеком. К. Йециорковский отмечает, что Гизела Дишнер, не только литературовед, но и оригинальный мыслитель, в свое время указала на каббалистические соответствия в ее поэзии, проявляющиеся в том, что «алфавит объясняется как "божественно-космическая система шифров" и Бог-Творец, таким образом, почитается как Праписатель [самый древний Писатель – *Urschriftsteller*]. Все тексты пишутся Ему и по Его воле. "Глухонемое письмо" (*taubstumme Schrift*) помещено в космические элементы универсума, как и "звездный образ слов" (*Sternenbild der Worte*). Все сущее является текстом, а текст – это и есть все сущее. Соответствия этого концепта философии Жака Деррида станут еще более очевидными, если мы вспомним, что Дишнер и Деррида жили в рамках сефардско-еврейской традиции, как, впрочем, и Элиас Канетти, который стремился следовать подобному письму-универсуму» [13, S. 354].

⁶ На месте выражения «жалобная стена» в оригинале стоит *die Klagemauer*, что может быть понято и как «Стена Плача» – западная стена храмовой ограды, уцелевшая от разрушенного Храма в Иерусалиме; самое святое место для иудеев – место оплакивания разрушенных святынь и молитвы, которая, согласно религиозным представлениям, в этом месте прямо доходит до Бога.

В самые трудные моменты жизни Нелли Закс поддерживала вера в неиссякающие творческие потенции Слова, способного творить и преображать миры. Особенно укрепила ее в этом понимании знаменитая Книга Зо́гар (Книга Сияния), в которой разворачивается панентеистическая концепция единства вселенной жизни, существующей в Боге. Залог этого единства – в Божественном алфавите, которым творился мир и благодаря которому подлинные поэты – сотворцы Самого Бога.

Неслучайно, получив из Парижа от Пауля Целана его сборник «Решетка языка» (1959), Нелли Закс сравнила его именно с Книгой Сияния и из Стокгольма написала своему «младшему брату» по творчеству и по страдальческой судьбе: «Дорогой Пауль Целан, Ваша "Книга Сияния", Ваш "Зо́гар", 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» (письмо от 3 сентября 1959 г.) [15, с. 534–535].

Перечитывание Книги Зо́гара (книга в переводе Г. Шолема попала к ней в руки в 1950 г., после смерти матери) во многом давало Нелли Закс силы жить и творить, верить в чудо и силу слова. Об этом – стихотворение «Тогда начал писать Пишущий Книгу Зо́гар...» (*Da schrieb der Schreiber des Sohar...*; в переводе В. Микушевича – «Стал переписчик переписывать Книгу Зо́гар...»), хотя в оригинале, скорее всего, речь идет о таинственном авторе; согласно Г. Шолему, им был испанский каббалист XII в. Моше де Леон):

Da schrieb der Schreiber des Sohar / und öffnete der Worte Adernetz / und führte Blut von den Gestirnen ein, / die kreisten unsichtbar, und nur / von Sehnsucht angezündet. // Des Alphabetes Leiche hob sich aus dem Grab, / Buchstabenengel, uraltes Kristall, / mit Wassertropfen von der Schöpfung eingeschlossen, / die sangen – und man sah durch sie / Rubin und Hyazinth und Lapis schimmern, / als Stein noch weich war / und wie Blumen ausgesät. // Und, schwarzer Tiger, brüllte auf / die Nacht; und wälzte sich / und blutete mit Funken / die Wunde Tag. // Das Licht war schon ein Mund der schwieg, / nur eine Aura noch den Seelengott verriet [5, S. 63].

Стал переписчик переписывать Книгу Зо́гар / вскрыл жилы слов / ввел кровь созвездий, / круживших незримо, и только / томлением подожженных. // Труп алфавита восстал из могилы, / буквенный ангел, древний кристалл, / замкнутый брызгами творения, / которые пели – и сквозь них мерцали / рубин и гиацинт и ляпислазурь, / когда камень еще мягок был, / посеянный, словно цветы. // И, черный тигр, зарычала / ночь; и ворочалась / и кровоточила искрами / рана день. // Свет был уже ртом, который молчал, / только аура выдавала еще Бога души [4, с. 61].

Показательно, насколько топика этого стихотворения перекликается с процитированным выше письмом Паулю Целану и выраженным в нем пониманием творчества как «вбирания» в себя «духовного облика мира» и претворения его в слово.

Таким образом, в поэзии Нелли Закс важным устойчивым топосом является сам процесс писания, создания текста, равного универсуму. В этом универсуме все мы, люди, оставляем «знаки на песке». В одноименном сборнике в одной из поэтических сцен, названной «Самсон падает сквозь века» (*Simson fällt durch Jahrtausende*), хор детей, которым уже никогда не понадобится школа (стихотворение *Kinderchor*), говорит: «Wir schreiben mit unserem Schatten die neue Schrift in den Sand» [9, S. 197] («Мы пишем нашей тенью новое Писание на песке»). Вся наша жизнь – послание Богу, творчество, вдохновленное Им или противостоящее Ему. В этом смысле и жертвы, чьи тела превратились в пепел и прах, а дух возвратился к Богу, оставили свои послания на песке – на лице Земли. Это они – «песок, говорящий песку: / Я люблю тебя» («Хор мертвых») [4, с. 23].

В поэзии Нелли Закс происходит постоянная борьба надежды и отчаяния, веры и сомнения. Отсюда рождается ее обращение к народам земли (стихотворение «Народы Земли» – «Völker der Erde», сб. «Омрачение звезд»):

...Völker der Erde, / zerstöret nicht das Weltall der Worte, / zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses / den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde. // Völker der Erde, / o dass nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt – / und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht – // Völker der Erde, / lasset die Worte an ihrer Quelle, / denn sie sind es, die die Horizonte / in die wahren Himmel rücken können / und mit ihrer abgewandten Seite / wie eine Maske dahinter die Nacht gähnt / die Sterne gebären helfen – [5, S. 47].

...Народы Земли, / не разрушайте Вселенную слов, / не рассекайте ножами ненависти / звук, рожденный вместе с дыханием. // Народы Земли, / о если бы никто не подразумевал смерть, говоря «жизнь», / если бы никто не подразумевал кровь, говоря «колыбель». // Народы Земли, / оставьте слова у их истока, / ибо это они возвращают / горизонты истинному небу / и своей изнанкой, / словно маской, прикрывая зевок ночи, / помогают рождаться звездам – [4, с. 42].

«Слово» в этом контексте – то Слово, которым творился мир, тот Логос, который есть Сила, Мысль, Смысл (таковы оттенки значения греческого слова), то Слово, которое идентично Жизни. В истинном мире слово человеческое не должно расходиться с делом, слова о любви не должны прикрывать ненависть. «Оставлять слова у их истока» – так постулирует Нелли Закс задачу подлинной поэзии. Неслучайно К. Йециорковски утверждает, что «она относится к числу великих иератических и пророческих авторов» немецкой литературы, понимающих писательство как священнослужение, и что «ее произведения временами тяготеют к статусу Священного Писания» [13, S. 351]. Обращение к библейской и пост-библейской мистической топике, ее своеобразное переосмысление, а также следование традиции философского гимна Ф. Гёльдерлина и синтезу гимна и элегии

(плача) в поздней лирике Р. М. Рильке, уроки, полученные у Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Кольмар, – все это позволило Нелли Закс с максимальной глубиной и художественной экспрессией отразить и трагедию Холокоста, и трагедию Второй мировой войны, выразить ужас и абсурдность человеческого бытия вообще, но одновременно – и страстную надежду на преодоление абсурда, на одоление зла через спасительную и очищающую силу страданий, через заклиняющую силу Слова, ставшего некогда истоком мира – и через поэтов – возвращающего вселенную к своему истоку, к изначальной гармонии.

Нелли Закс не смогла вернуться в Германию, но не рассталась с родиной немецкого слова, более того – она обрела в нем новую жизнь. Однако лишь к началу 1960-х гг. ее поэзия была замечена в Германии. В 1960 г. поэтесса была удостоена премии Анетты фон Дросте-Гюльсгоф. В 1961 г. власти г. Дортмунда учредили ежегодную литературную премию имени Нелли Закс и назначили поэтессе пожизненную пенсию. Вручение Нелли Закс Нобелевской премии стало пиком славы поэтессы, но сама она эту славу приняла со смущением, как нечто чуждое, а свою награду распорядилась отдать нуждающимся. Она предпочла бы, чтобы ее просто читали, чтобы ее слово доходило до людских сердец. С.С. Аверинцев писал: «Известность не принесла старому, больному человеку ничего, кроме нервного кризиса, воскресившего старые страхи: ей мерещилось, что она снова в западне, в руках ловцов. Не следует искать в этом приступе весьма понятной слабости больше смысла, чем в нем есть; с другой стороны, однако, в сравнении с крайней серьезностью жизненных истоков и задач поэзии Нелли Закс литературный успех и впрямь представляется некоей подменой. Человек пытался силами своего слова раскрыть, передать другим опыт боли, поставить перед глазами предостерегающие образы палачества и страдания, – и видит, что его слово стало "литературным событием", объектом критического разбора и эстетического восприятия, а современники, по всей видимости, не торопятся принять предостережение и стать правдивее. Едва ли не все искренние поэты время от времени это чувствовали...» [7, с. 441–442].

С этими словами нельзя не согласиться, но именно Нелли Закс чувствовала эту «подмену» особенно остро. Она прожила последние годы жизни в уединении, тяжело больная, и скончалась в день похорон Пауля Целана, с которым всегда ощущала некую мистическую духовную связь. «Все, что ею создано, – необходимая веха на пути, ведущем от Гёльдерлина через Георга Тракля к Паулю Целану...» [7, с. 447].

Ныне совершенно понятно, что жившая в стокгольмском уединении немецкоязычная поэтесса – одна из важнейших фигур немецкой литературы XX в. Имя Нелли Закс занимает равноправное место в ряду таких великих поэтов-новаторов, как Ф. Г. Клопшток, Ф. Гёльдерлин, Новалис, Р. М. Рильке, Г. Тракль, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Кольмар, П. Целан. Их объединяет космическое видение мира, многоасоциативность метафорики, свободные ритмы. Но одновременно тексты Нелли

Закс стоят в том же великом ряду, что и тексты Библии, великих еврейских и немецких мистиков. Их эстетическая ценность, а главное – этическая актуальность не преходящи. Права Хильда Домин: «Сегодня и сейчас время понять, что она [Нелли Закс] – сестра Новалиса и Гёльдерлина, абсолютно легитимно своя в немецком языке. И все-таки одновременно она – голос убитых евреев. Но и преследования евреев – только модель *conditio humana*, вполне касающаяся человека нашего времени» [1, S. 130].

Поэзия Нелли Закс актуальна и своим предостережением, и верой в то, что «Некто / отнимет мяч / у играющих / в страшную игру» («Einer / wird den Ball / aus der Hand der furchtbar / Spielenden nehmen» [5, S. 83]). Поэтесса обращает к миру свое благословляющее слово:

Hier ist / Amen zu sagen / diese Krönung der Worte die / ins Verborgene zieht / und / Frieden / du grosses Augenlid / das alle Unruhe verschliesst / mit deinem himmlischen Wimperkranz // Du leiseste aller Geburten... («Einer / wird den Ball...») [5, с. 83].

Тут подобает / сказать «аминь». / Увенчание слов / ведет в Сокровенное / и / мир, / ты, великое веко, / закроешь всяческое беспокойство / небесным венком твоих ресниц. // Ты, тишайшее рождество... («Некто / отнимает мяч...») [4, с. 80].

ЛИТЕРАТУРА

1. Domin, H. Nachwort / H. Domin // Gedichte / N. Sachs. – 8. Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993. – S. 105–137.
2. Schnell, R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – 2. Aufl. – Berlin; Heidelberg : Springer, 1993. – 812 S.
3. Аверинцев, С.С. Писать стихи после Освенцима / С.С. Аверинцев // Звездное затмение / Н. Закс; пер. с нем. В. Микушевича; предисл. С. Аверинцева. – М. : Ной; Израильско-Росс. энцикл. центр; Физкульт. и спорт, 1993. – С. 4–10.
4. Закс, Н. Звездное затмение / Н. Закс ; пер. с нем. В. Микушевича ; предисл. С. Аверинцева. – М. : Ной , Израильско-Росс. энцикл. центр ; Физкульт. и спорт, 1993. – 173 с.
5. Sachs, N. Gedichte / N. Sachs; hrsg. und mit einem Nachwort versehen von H. Domin – 8. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. – 141 S.
6. Das Buch der Nelly Sachs / hrsg. von B. Holmquist. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. – 456 S.
7. Аверинцев, С.С. Нелли Закс / С.С. Аверинцев // История литературы ФРГ. – М. : Наука, 1980. – С. 439.
8. Микушевич, В.Б. Двери ночи (Нелли Закс и Адольф Гитлер) / В.Б. Микушевич // Звездное затмение / Н. Закс; пер. с нем. В. Микушевича; предисл. С. Аверинцева. – М. : Ной; Израильско-Росс. энцикл. центр; Физкульт. и спорт, 1993. – С. 159–169.
9. Sachs, N. Zeichen im Sand: Die szenischen Dichtungen / N. Sachs. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1962. – S. 344.
10. Ausländer, R. Ich spiele noch : Gedichte / R. Ausländer. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 1987. – 135 S.

11. Sachs, N. Suche nach Lebenden / N. Sachs; hrsg. von M. und B. Holmquist. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. – 177 S.
12. Lagercrantz, O. Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs / O. Lagercrantz. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966. – 108 S.
13. Jeziorkowski, K. Nelly Sachs / K. Jeziorkowski // Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts / hrsg. von H. Steinecke. – Berlin: E. Schmidt, 1996. – S. 350–362.
14. Sachs, N. Fahrt ins Staublose / N. Sachs. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961. – 386 S.
15. Целан, П. Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М. : Ad Marginem, 2008. – 736 с.

**THE EXPERIENCE OF SUFFERING, VIOLENCE, TOTALITARIANISM
AND THE SEARCH FOR A NEW POETIC LANGUAGE IN THE WORK OF NELLY SACHS**

G. SINILO

In this paper, we explore the poetry of Nobel laureate Nelly Sachs (1891–1970), centered on the tragic experience of World War II and the Holocaust. We investigate the poetics of memory and suffering in the poetry of N. Sachs, establish a connection between the poetess's understanding of totalitarianism, violence, the tragedy of the Jewish people, the existential tragedy of being, and her search for a new poetic language based on complex multi-associativity and dense metaphors, an appeal to biblical and mystical symbolism. We argue that the images and motives of the victim and the executioner, the sacrifice, the puppeteer, the puppet, the dance, the salt and the pillar of salt, escape and transformation are key to the artistic embodiment of the theme of suffering, violence, and totalitarianism. The poetess is experiencing an evolution from "escape from the word" to the transformation of the world through the word and the reduction of the word to silence.

Keywords: *Nelly Sachs, poetics of memory and suffering, World War II, Holocaust, violence; totalitarianism, new poetic language, poetics of silence.*

УДК: 821.111(73) – 1.09(045)

УНИКАЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ГОЛОСА Л. ГЛЮК

д-р филол. наук, доц. М.С. РОГАЧЕВСКАЯ
(Минский государственный лингвистический университет)
marinaragachewskaya@gmail.com

Статья посвящена выявлению индивидуальных особенностей поэтического стиля американской поэтессы Луиз Глюк, лауреата Нобелевской премии 2020 г. Следуя традициям У. Уитмена и Э. Дикинсон, она также является продолжателем школы «Конфессиональной поэзии» и реализовала новое направление в современной лирике – «Поэзия Себя». В отличие от конфессиональных поэтов, Глюк концентрируется не на переживаемом травматическом событии: ее лирический субъект расщепляется на многоголосицу, приближая сознание читателя к трансцендентному опыту. Движение в поэзии Глюк происходит от «я» к Другому, от внутреннего монолога – к внутреннему диалогу, от психоанализа к духовному единению с божественным, от протеста против патриархальной строгости – к реализации разных женских ипостасей, от травмы – к освобождению от нее, а также от исповедальности – к символично-мифологической образной целостности. Субъекты многоголосицы обладают символической множественностью. Циклы стихов Глюк объединены автобиографизмом, конфессиональными и трансцендентными мотивами, воссоединяют иудейскую и христианскую картины мира.

Ключевые слова: *Луиз Глюк, поэтический голос, конфессиональная поэзия, «Поэзия Себя», символический мифологизм, психоанализ, внутренний монолог, внутренний диалог, образ отца, многоголосица, травма, трансцендентальное.*

Нобелевскую премию по литературе в 2020 г. получила поэтесса – американка Луиз Глюк, что в очередной раз подтвердило важность этого вида художественного творчества, признание поэзии как неотъемлемой части литературы в современном мире (вспомним также и недавнее присуждение этой престижной премии Бобу Дилану). Распространенность свободных форм, верлибра, развитие многожанровости и мультимедиальности сделали поэтическое творчество доступным практически для каждого: количество поэтических сборников, конкурсов и премий огромно, и становится все сложнее и сложнее ориентироваться в написанном современными поэтами, все больше стирается граница между просто стихами и гениальной поэзией. Однако творчество Луиз Глюк, заявившей о себе еще в середине прошлого века, никогда не оставалось незамеченным.

Луиз Глюк (Louise Glück) родилась в г. Нью-Йорке в 1943 г., росла в Лонг-Айленде, закончила Колумбийский университет и преподавала в университетах Вермонта, Вирджинии, Северной Каролины, Айовы и др. Л. Глюк – обладательница множества литературных премий, в том числе, Пулитцеровской, а также премии Американской академии поэтов и премии Уильяма Карлоса Уильямса. На настоящий момент Л. Глюк – автор тринадцати поэтических сборников: «Первенец» (*Firstborn*, 1968), «Дом на болоте» (*The House on the Marshland*, 1975), «Нисходящая фигура» (*Descending Figure*, 1980), «Торжество Ахилла» (*The Triumph of Achilles*, 1985), «Апарат» (*Ararat*, 1990), «Дикий ирис» (*The Wild Iris*, 1992), «Луга» (*Meadowlands*, 1997), «Новая жизнь» (*Vita Nova*, 1999), «Семь веков» (*The Seven Ages*, 2001), «Аверно» (*Averno*, 2006), «Сельская жизнь» (*A Village Life*, 2009), «Стихи 1962–2012» (*Poems: 1962–2012*, 2012), «Верная и добродетельная ночь» (*Faithful and Virtuous Night*, 2014).

Начало поэтической карьеры Л. Глюк совпало с «сексуальной революцией» 1960-х, что позволило ее «голосу» звучать более резонансно, потому что все, что создавалось в то десятилетие, было направлено на активное восприятие, обладало позывной и преобразующей силой. Как отмечает *Poetry Foundation*, «ранние книги Глюк изображают лирических героев, пытающихся справиться с последствиями несчастной любви, разрушительных семейных конфликтов, экзистенциальным отчаянием, в то время как более поздние произведения продолжают исследовать так называемую агонию собственного "я"» [1].

Л. Глюк стала продолжательницей сложившихся в 1970-х в США традиций «конфессиональной лирики», где предметом поэтического размышления стали темы, которые прежде считались неприемлемыми не только в поэзии, но и в поле словесного искусства в целом: «бунт плоти», сложные (эдиповы) отношения с отцом, зависимости, стыд и страхи, развод в семье, измена, детская отчужденность, психические отклонения. Эти темы и образы обрели откровенность и открытость, постепенно развивая культуру эмоционального переживания, четко определяя стабильность лирического жанра. Конфессиональная лирика – это выражение глубоко личностных и порой интимных сторон автобиографии поэтов, что определило тематику, тональность и доминантность их творчества. Самые известные представители конфессиональной лирики – Энн Секстон, Сильвия Плат, Роберт Лоуэлл и В.Д. Снодграсс – задали тон всему направлению, наметили характерный круг тем и мотивов. Всплеск интроспективности был явлением неслучайным, закономерностью поэтической эволюции, расширившей границы поэзии и диапазон эмоционального переживания.

Л. Глюк, тем не менее, пошла дальше в разработке своей поэтической манеры. Ее в большей степени интересовали не столько сами «сюжеты», вызвавшие интенсивные чувства, травматические ощущения, сколько углубление в сознание

и подсознание в попытке изобразить более широкий диапазон душевной жизни лирического героя (героини), нежели концентрация на отдельно переживаемом событии. Глюк стала основоположницей новой поэтической школы – так называемой «Поэзии Себя» (Poetry of Self). К. Ван Спанкерен называет Л. Глюк поэтом «голоса»: «В своем крайнем проявлении "Поэзия Себя" стирает самость, если ей недостает чувствительности в качестве противовеса. Следующим шагом может стать поэзия разных голосов фиктивного "я", которая разрушает идею монолитного "я" и разбивает его на отдельные фрагменты и характеры» [2, р. 124]. Выработка своего собственного «голоса» в рамках, уже изначально заданных языком, чтобы устно или на письме выражать свои мысли и чувства – это наиболее важный аспект нашей самореализации в системе языка. «Голос» в поэзии отличен от голоса мысли. Со ссылкой на Х. Вендлер напомним, что У. Стивенс считал, что мы думаем на своем собственном языке, а пишем на «иностранном» [3, р. 21].

Согласно определению поэта Марка Стрэнда, «в конфессиональной поэзии "я" конечно, физически ощутимо, изолировано, зависит от наличия конкретной информации – имен друзей, врачей, магазинов, мест и тому подобного. Здесь видна попытка ухватиться за конкретную деталь для того, чтобы выделить свое "я" из этой ситуации» [4, р. 107]. В то же время «в своих самых напряженных моментах Поэзия Себя утверждает некое состояние души ... Она может быть психологической или духовной» [2, р. 122]. «Я» в «Поэзии Себя» не довольствуется простым ретроспективным взглядом на пережитое и, по словам Г. Орра, «дает выход в трансцендентное» [5, р. 667], или, иными словами, предлагает выход из состояния травмы или конфликта. Своеобразное кредо «Поэзии Себя» выразила Л. Глюк:

Don't listen to me; my heart's been broken.

I don't see anything objectively.

I know myself; I've learned to hear like a psychiatrist.

When I speak passionately,

That's when I'm least to be trusted.

<...>

That's why I'm not to be trusted.

Because a wound to the heart

Is also a wound to the mind [6].

Так, она заявляет не столько о своем «разбитом сердце», сколько об умении анализировать себя, как психиатр. Но доверять сверхинтенсивным чувствам нельзя, потому что рана душевная – это также и рана сознания. Эволюция поэтического «я» лирической героини Л. Глюк – путь от исповедальных мотивов (травмированное детство, чувство вины), через мифотворчество – к парадоксальному синтезу символично-мифологической и психологической образности, от внутреннего монолога – к многоголосию, от исповедальности – к поиску разрешения подсознательных конфликтов. Ведущим мотивом в «Поэзии Себя» Л. Глюк сделало

бесконечное преобразование ею самой идеи идентичности: «Поэзия Глюк и ее поэтика основаны на биологическом, психологическом и духовном опыте женщины в различных ипостасях – дочери, сестры, любовницы и матери в Америке конца XX века» [7, p. 251].

No wonder you are the way you are,
afraid of blood, your women
like one brick wall after another (Love Poem) [8, p. 90].

Поэтическое «я» смешивается с «ты», дистанцируясь таким образом от непосредственно переживаемого и претендуя на универсальность женского опыта. Начало творческой карьеры Л. Глюк ознаменовано отчетливым автобиографическим материалом, который уже в раннем ее сборнике «Нисходящая фигура» (1980) представлен в довольно оригинальной мифопоэтической традиции, где фигуры близких людей, воспоминания детства, кризисные состояния души и тела, травмы сознания – все вплетено в сложную игру мифологемами. Поэтические искания Глюк тесно связаны с переживанием травмы вследствие тяжелых взаимоотношений с отцом (сборник «Арагат», 1990). Образ отца служит объединяющим для всех поэтов конфессиональной традиции (этой тематике посвящено творчество еще одной яркой поэтессы этой школы – Шарон Олдс).

Л. Глюк сумела найти свой собственный «голос», и наиболее «звучными» из ее поэтических сборников являются «Арагат» и «Дикий ирис». Обнаженная откровенность и катарсическая правда о своем внутреннем «я» (как это, например, выражено у Э. Бишоп) сменяется у Глюк фактическим конструированием собственного «я» посредством самоанализа, языковой реальности, определяющей сознание, из того, что сама лирическая героиня смогла побороть или принять в себе без необходимости отторжения в виде катарсиса.

... What I am
is the scientist,
who comes to that flower
with a magnifying glass... (Brown Circle) [9, p. 42].

The soul is silent.
If it speaks at all
it speaks in dreams (Child Crying out) [9, p. 57].

Конфессиональность у Глюк преодолевает границу сугубо личного, автобиографического опыта как единственно важного для переживания эмоции, и ее личная душевная травма помещена не в центр эмоционального ядра стихотворения, а на периферию. Даже вступительное стихотворение сборника «Арагат» озаглавлено «Пародос» – как и первая песнь хора в древнегреческой трагедии, которая была призвана выявлять отношение к главному лицу пьесы. В «Пародосе» лирическая героиня заявляет о травме:

Long ago, I was wounded.
 I learned
 to exist, in reaction
 out of touch
 with the world... (Parodos) [9, с. 15].

Однако ослабление напряжения в последующей строфике (через риторические вопросы, через успокаивающие визуальные и вербальные образы – «the moon», «the mystery») приводит к трансферному эффекту – переносу травматического переживания на дихотомию: рождение и смерть. Служащие нерушимой основой лирического чувства в сборнике «Арагат», рождение и смерть – это базовый фактологический материал конфессиональной поэзии. В детстве Л. Глюк столкнулась с осознанием семейной трагедии: рождением до нее и скорой смертью старшей сестры, психологическим комплексом вины, а затем – со смертью отца. Однако воплощенные в автобиографическом материале, смерть и рождение обретают неожиданный эффект:

I'll tell you something: every day
 people are dying. And that's just the beginning.
 Every day, in funeral homes, new widows are born,
 new orphans. They sit with their hands folded,
 trying to decide about this new life (A Fantasy) [9, p. 16].

Однако не столько глубоко личностный аспект «я» заполняет художественное пространство сборника, сколько Другой – мать, младшая сестра, отец, тетя, сын, племянница. У каждого из этих представителей Другого лирическая героиня извлекает урок для себя и обретает частичку собственного «я»:

Tonight I saw myself in the dark window as
 the image of my father, whose life
 was spent like this,
 thinking of death, to the exclusion
 of other sensual matters... (Mirror Image) [9, p. 63].

One thing you learn, growing up with my sister:
 you learn that rules don't mean anything (Children Coming Home from School) [9, p. 45].

I must learn to forgive my mother... (Brown Circle) [9, p. 43].

Мифотворческий компонент неизменно присутствует в сборнике «Арагат», как и во всем творчестве поэтессы. Она открыто бросает инвективу еврейскому богу:

...every stone here
 is dedicated to the Jewish god
 who doesn't hesitate to take
 a son from a mother (Mount Ararat) [9, p. 30].

Одним из ярких примеров мифотворчества может служить стихотворение *A Fable*, повторяющее библейскую легенду о мудрости Соломона. В своей вступительной части ритм стиха приближен к ритму биения сердца. Затем, однако, Глюк переносит миф на ситуацию, где

Suppose
you saw your mother
torn between two daughters:
what could you do
to save her but be
willing to destroy
yourself – she would know
who was the rightful child,
the one who couldn't bear
to divide the mother [9, p. 36-37].

Частый повтор образа одинокой, эмоционально отгороженной от общества родных людей героини выявляет симптом репрессии принципа удовольствия и сублимирование одиночества в креативный процесс через идентификацию с мифологическими образами – обретение целостности «я», восстановление утраченной в детстве гармонии с родителями. Таким образом, лимитированное личным опытом становится общедоступным для эмоционального отождествления с лирической героиней стихотворений посредством мифологических структур.

История Ноя, например, становится мифологической основой для интерпретации своей собственной семьи. Фигура Ноя – так или иначе – это проекция фигуры отца. Ядром сборника становится помещенное в его середину стихотворение *Mount Ararat* – название кладбища, где похоронены сестра и отец Л. Глюк. Это стихотворение-анализ, вскрывающее попытку рационализации (т.е. нахождения логического объяснения явлениям реальности и психологическим состояниям, на самом деле не имеющим имманентного смысла):

the fate of our family:
each branch donates one girl child to the earth [9, p. 30].

Именно поэтому смерть отца кажется приемлемой. И в качестве компромиссного формирования психики это приносит героине надежду:

It's a sign that maybe the debt's finally been paid [9, p. 30].

В этой связи Д. Моррис пишет: «Возможно, самый существенный вклад Глюк в постконфессиональную американскую поэзию, с середины 1970-х, является ее способ (...) нахождения компромисса между амбициозными, но зачастую неприступными поэтическими творениями Высокого Модернизма (...) с одной стороны, и чувствительностью к особенности индивидуального опыта, который характеризовал конфессионалистов, с другой» [10, p. 23].

«Арагат» предвосхищает тематику сборника «Дикий ирис» тем, что возвышающаяся над всем сущим фигура патриарха (отца, Ноя, Яхве), как гора Арагат (по иронии кладбище с тем же названием), – это сгущение, слияние элементов психической визуализации в единое целое. Так скорбь об умершем отце сочетается с облегчением – он может быть жертвоприношением Богу, протест против его эмоциональной инерции (отец Глюк выступает как лишенный способности открыто выражать чувства, по-пуритански презирующий экспрессию, драматизм, театральность). Арагат – одновременно и символ «конца» (влечение к смерти, которое в сборнике проявляется в выражении «love of endings»), символ смерти отца, непробиваемой душевной холодности патриарха (а вместе с ней – и Бога), и одновременно символ начала новой жизни. Своему сыну Глюк дает имя Ной. Скрытый протест против молчания и подавления естественных живых импульсов в детском возрасте, которые лирическая героиня унаследовала от отца, принимает форму медитативного анализа, попытки примирения с собственной личностью, с теми качествами, с которыми оказывается неудобно существовать в обществе:

...I tell you
what I meant to be –
a device that listened (Parodos) [9, p. 15].

Like anyone, I have my dreams.
but I've learned to hide them,
to protect myself
from fulfillment... (Confession) [9, p. 25].

...I lived
to revenge myself
against my father, not
for what he was –
for what I was... (First Memory) [9, p. 68].

Этот протест выражается еще в одном примере поэтической антитезы, характерной и для «Дикого ириса»: антитезы поэтического голоса и «голоса» символов, в данном случае цветов:

I made an enemy of a flower:
now, I'm ashamed (Yellow Dahlia) [9, p. 51].

Можно предположить, что особенность постконфессиональной лирики, «Поэзии Себя», состоит и во внутреннем протесте против доминирования метафоры. В сборнике «Арагат» таким носителем метафорического языка цветов является образ младшей сестры. В стихотворениях *Lover of Flowers*, *Paradise* обыгрывается ситуация сестринской конкуренции, которая во взрослой жизни выразилась в том, как высказать чувство утраты и дань памяти отцу: цветами или их отсутствием. Лирическая героиня Глюк с насмешкой отмечает:

In our family, everyone loves flowers.
That's why the graves are so odd:
no flowers, just padlocks of grass,
and in the center, plaques of granite (Lover of Flowers) [9, p. 21].

Эмоциональной сдержанности отца гораздо больше подходит неукрашенная могила. Именно поэтому пафос поэзии Глюк в этом сборнике – сдержанность, скупость экспрессии, даже некоторая подавленность рвущегося наружу бурного чувства. Эмоциональная «стерильность» отца приводит к психологической травме, выражающейся в недоверии и отторжении лирической героиней живых цветов. И при этом четко просматривается борьба против бессознательного патерналистского давления.

Исповедальность проглядывает в редких строках посреди скупой описательности нарративных стихов, обретая эффект эпифании:

Sooner or later, whatever you're waiting to hear will get itself
said.
It doesn't matter what it is: I love you or I'll never speak to you
again.

It all gets said, often in the same night (Children Coming Home from School) [9, p. 45].

«Поэзия – это автобиография, однако лишенная цепей хронологии и комментария, метрономного чередования личных историй и откликов на них» [11, p. 13], – пишет Глюк во вступительной статье к ежегоднику «Лучшая американская поэзия – 1993». «Дикий ирис» – своеобразная автобиография, вскрывающая при тщательном прочтении личностный душевный опыт поэтессы: переживания ранней юности, которые вылились в анорексию, смерть отца, смерть младшей сестры, развод, пожар в доме, мучительные колебания по поводу будущих детей. Такие аллюзии на автобиографический опыт спорадичны, словно случайные вспышки памяти. Например, в одной из «заутрень» явственно воспроизводится пожар:

... white fire
leaping from the showy mountains
and the flat road
shimmering in early morning: is this
for us only, to induce
response [12, p. 31].

Глюк прошла через семилетний период психоаналитических сеансов. Она опасалась, что психоанализ заглушит в ней поэтическое начало, и даже обвиняла психотерапевта в его желании вылечить ее с тем, чтобы она «больше никогда не писала». Вместо этого, признается Глюк, психоанализ научил ее думать. «Научил меня использовать мою собственную склонность к противоречию устойчивым идеям в качестве способа противостояния своим собственным представлениям, научил меня сомневаться, изучать свою собственную речь, находить в ней уловки и исключения» [13, p. 142].

В своих творческих исканиях Глюк вышла за рамки автобиографизма С. Плат и Р. Лоуэлла. Композиция сборника свидетельствует о далеко не спонтанном или интуитивном расположении составляющих его стихотворений, а о логически продуманной, завершённой организации лирических компонентов. По словам Д. Морриса, «"Дикий ирис" – сборник, в котором поэзия удивительно подконтрольна авторской задумке» [10, с. 116]. Весь цикл стихотворений – это и рабочий цикл возделывания сада, начинающийся весной и заканчивающийся поздней осенью (именно так умирает природа в последнем стихотворении:

Hush, beloved. It doesn't matter to me
how many summers I live to return:
this one summer we have entered eternity.
I felt your two hands
Bury me to release its splendor [12, p. 63].

Стихотворения вступают в своеобразный диалог, который озвучен разными голосами: поочередно говорят цветы (ирис, белый и голубой подснежник, фиалка, триллиум, лилии и др.), кустарники и травы, вслед им вторят голоса весны, зимы, ветра, утра и заката (говорящие божественным всезнающим голосом), а между ними – словно звучащие соло в хоре растений и пор года – молитвы-заутрени и вечерни (при этом почти всегда сгруппированные по 2, 3 и 4 стихотворения). Этот диалог в конечном итоге ведётся между божественным и человеческим и завершается осознанием какого-то возрождения вне этого земного мира, похожего на сад. Читатель проходит через несколько циклов на протяжении всего сборника от утра к вечеру, от ранней весны до поздней осени. Тональность композиционно гармонична его циклической структуре. Начало и конец объединены одним настроением:

At the end of my suffering
there was a door [12, p. 1].
I felt your two hands
bury me to release its splendor [12, p. 63].

Этот образ словно завершает круг поисков, страданий и агонии в смирении. Кроме того, композиционный строй сборника «Дикий ирис» отражает определённую игру противоположностей: весна – осень, божественное – человеческое, тишина – звуки. Голоса цветов озвучивают земное, человеческое, однако высказанное как бы в отрыве от очеловеченного сознания:

Hear me out: that which you call death
I remember [12, p. 1].

Сложным, заслуживающим отдельного внимания, представляется сам выбор поэтессой тех растений, которые олицетворяются с помощью голоса. Цветок дикого ириса, открывающий поэтический диалог одноимённым стихотворением – несомненная аллюзия на многозначность слова: по-английски, «iris» – это

и обозначение радуги (заимствовано из латыни), и название радужной оболочки глаза, и символ единения земли и неба через радужный мост. Подснежник символизирует надежду, фиалка – христианскую покорность, клевер – одновременно изгнание из рая и возможность возврата в него, ипомея – молодость, утро и возрождение, белая роза – высокую и светлую любовь и покорность, белая лилия – возрождение, обещание новой жизни. А вот смерть ассоциируется с золотой лилией. Это подчеркивает парадоксальность символической организации смыслового контекста. Если к концу сборника тональность от болезненно отрывистой и взывающей к справедливости изменяется в сторону умиротворенной, то символика от вселяющей надежду, жизнеутверждающей приходит к танатологической, а затем к очистительной, ведь завершающая цикл белая лилия – символ невинности, символ Девы Марии.

Особое место в цветочной группе отведено сорным травам. Так, «witchgrass» – «Ведьмино зелье» – намек на демоническое начало в человеке. Кроме того, стихотворение содержит аллюзию на возвращение голоса маргинальной, репрессированной феминистской группе. Удивительное растение, носящее имя «Лестница Якова», наделено особой функцией в этой многоголосице. В одноименном стихотворении – это плетущееся растение с длинным и крепким стеблем выполняет функцию эротической составляющей сознания:

Trapped in the earth,
wouldn't you too want to go
to heaven? I live
in a lady's garden. Forgive me, lady;
longing has taken my grace. I am
not what you wanted. But
as men and women seem
to desire each other, I too desire
knowledge of paradise –
your grief, a naked stem
reaching the porch window.
And at the end, what? A small blue flower
Like a star. Never
To leave the world! Is this
Not what your tears mean? [12, p. 24].

«Лестница Якова» – не только символ боли, но и готовность увидеть то, что скрыто, трансформация страдания в совладание с безысходностью, объединение имманентного и трансцендентного: желание земной чувственной любви и одновременное стремление к переходу за грани бытия к познанию божественного.

Божество в сборнике «Дикий ирис» – не только образ библейского Яхве, который представлен в Писании исключительно как голос свыше, но и собственный голос высшего «я» лирической героини, пытающийся оспорить жалобы,

протест и недовольство, высказываемые растениями в саду. Это расщепление на множество голосов можно рассмотреть как психическую раздробленность личности, нестабильность, изменчивость и фрагментированность психики. Однако при этом парадоксальной оказывается способность к внутреннему диалогу между различными проявлениями самости, умение не просто выплеснуть переживание в слова, но и говорить с божественным внутри человеческого.

По словам самой поэтессы, ее привлекают «возможности контекста», или «наполненное удивительными смыслами значение слова» [13, з. 5]. Глюк находит привлекательность в эллипсисе, в несказанном, в намеках и в красноречивом нарочитом молчании [13, р. 74–75]. Высокая степень метафоричности, зачастую заложенная в многозначности слов, позволяет сделать предположение о палимпсестовой структуре многих стихотворений. Если голосом весеннего снега (в одноименном тексте) звучит обращение к кому-то иному, другому (с помощью местоимения 2-го лица), образуется своеобразный поверхностный слой, переплетение олицетворенного природного образа с имплицитной фигурой Бога:

Look at the sky:
I have two selves, two kinds of power.

I am here with you at the window,
watching you react. Yesterday
the moon rose over moist earth... [12, p. 9].

Палимпсестовый характер проявляется через импликацию заголовка: снег именно весенний, он скоро растает, обнажит блестящую, словно от слез, землю (читаем: прошлое уйдет, слезы потекут по лицу) – таким образом, олицетворяется природное явление – метафора чувств. Этот слой – не последний. Снег говорит:

I have shown you what you want:
not belief, but capitulation
to authority, which depends on violence [12, p. 9].

Эти строки высвечивают подсознательный уровень. Значит ли это, что подчинение и смирение – где-то глубоко укоренились в женской психике?

Соотношение ветхозаветных и христианских мотивов в сборнике осуществляется через поэтический текст стихов-молитв, таких как заутрени:

Forgive me if I say I love: the powerful
are always lied to since the weak are always
driven by panic. I cannot love
what I can't conceive, and you disclose
virtually nothing: are you like the hawthorn tree,
always the same thing in the same place,
or are you more the foxglove, inconsistent... [12, p. 23].

Слияние образа куста, явившегося Моисею, с обращением в Единому Всемогущему – это сосуществование в сознании поэта нераскрытой тайны

бытия и непрерывно возникающего языческого стремления к обожествлению явлений природы.

Обращение к Богу через поэтическую вечернюю молитву принимает зачастую форму жалобной элегии, передающей чувство покинутости, оторванности от того невинного рая, который потерян для человека, даже не успев стать обретенным. Возможно, поэтому голоса в стихах Глюк дробятся на «многозвье». По мнению Д. Морриса, именно такой всеохватывающий концепт, как Бог, для многих людей может «залечить шрамы насилия, жестокости и стыда, которые появляются в результате пагубных привычек, или удовлетворить неистребимую потребность в родителях или любви без всяких на то условий» [10, p. 85]. Интересен факт, что голос Бога подан лишь опосредованно, *in absentia*, через трансцендентальную сущность природных сил, а лирическая героиня жалуется на божественное молчание, суть значимое молчание, даже молчание как знак. Бог – это Инаковость, не сводимая ни к чему единому и определенному.

Обращение к голосу невидимого Бога, который не только выступает в лирике как молчаливый слушатель, но и как дискурсивный невидимый (скорее воображаемый) собеседник, с которым другие голоса вступают в спор, в определенной степени напоминает психоаналитическую стратегию – логотерапию, разработанную Виктором Франклом, которая основана на предположении, что развитие личности обусловлено стремлением к поиску и реализации смысла жизни. Если у человека нет смысла жизни или он недостижим, то возникает экзистенциальная фрустрация, проявляющаяся в неврозах. В рамках логотерапии ставится задача помощи человеку в обретении смысла его жизни, который не может быть просто заимствован у других. Для ее решения был разработан метод сократического диалога, в котором происходит обсуждение личного опыта, касающегося прежде всего трех сфер, в которых может быть найден индивидуальный смысл жизни: это творчество, переживания и осознанное отношение к обстоятельствам, на которые нельзя повлиять. Одной из основных областей, в которой индивид может получить поддержку в поисках смысла, является религиозная вера.

«Дикий ирис» – это логотерапевтический эксперимент, где лирическая героиня состоит из голосов различных «я», которые, распадаясь на отдельные тона, снова собираются воедино, сочетая все три компонента: поэт-садовник («religious supplicant», по определению Д. Морриса), Яхве, говорящий голосами природных сил, растения. Садовник сажает цветы и виноградные лозы («vines») – при этом создается новый контекст: «vines-lines» (строки-лозы). Таким образом, суть творческого процесса оказывается заложенной именно во внутреннем диалоге, который Д. Моррис считает антиподом внутреннему монологу [10, p. 230].

Можно утверждать, оценивая доминирующий тон всего цикла, что лирика Л. Глюк проникнута тоской о вечном, о той чистой целостности, неразрывности

божественного, природного и человеческого. Способность творить, таким образом, – это способность выстоять и обрести долговечность, решение проблемы болезненной разобщенности с вечностью и избавление от чувства потери.

Согласно теории Х. Блума, попытка поэтессы утвердиться в собственной независимости (голоса и видения) в контексте диалога с Богом – это сила, которая существует за пределами собственного «я», и, как и в Ветхом Завете, характеризуется исключительно через звуковой образ. Диалог с Богом – это одновременно и критика деяний Всевышнего, и признание своей зависимости от Него. Яхве у Глюк – патерналистская, но в то же время и креативная сила. К тому же он строго судит свои творения за их нарциссизм:

I have watched you long enough,
I can speak to you any way I like –
I've submitted to your preferences, observing patiently
the things you love...
<...>
And all this time
I indulged your limitation, thinking
you would cast it aside yourselves sooner or later... [12, p. 7].

Но, как оказывается, земные существа слишком увлеклись созерцанием себя на земле и скорбью о преходящести всего, что из земли произросло. Критический перелом, обращение эмоции в свою противоположность, происходит в шестой «заутрени», перед кульминационным стихотворением «Небо и земля», когда возврат к до-аналитическому состоянию детского сознания («I was sound and whole in my mistaken childhood») сопряжен с горячей мольбой:

... Father
as agent of my solitude, alleviate
at least my guilt; lift
the stigma of isolation... [12, p. 26]

Но достижение целостности – лишь временное состояние. Роль Яхве в исцелении души заключается и в утверждении неразрывного единства материальной сущности жизни, жизни тела и вечности времени, что в совокупности – своего рода насмешка над смертью, попытка перебороть Танатос в своем подсознании, заменить разрушительные влечения утверждением вездесущности Бога. В процессе полилога цветов, Бога и поэта постепенно стирается грань, делящая мир на три ипостаси – природное, человеческое и божественное, приходит осознание утраченного смысла жизни. Поэтому в колыбельной в конце цикла, которую поет Бог страдавшемуся человеческому существу, звучат уже не нотки досады и обиды, а умиротворение и покой:

Time to rest now; you have had
enough excitement for the time being.

Twilight, then early evening. Fireflies
in the room, flickering here and there, here and there,
and summer's deep sweetness filling the open window.

Don't think of these things anymore.
Listen to my breathing, your own breathing
like the fireflies, each small breath
a flare in which the world appears.

I've sung to you for long enough in the summer night.
I'll win you over in the end; the world can't give you
this sustained vision.

You must be taught to love me. Human beings must be
taught to love
silence and darkness [12, p. 68].

Новым шагом в «Поэзии Себя» по сравнению с предшествующей традицией профессиональной лирики, как уже упоминалось, является не словесное переживание далеких воспоминаний детства, не воскрешение в памяти вытесненных в подсознание желаний и страхов с позиции сознания маленького беззащитного детского восприятия, а создание, по мнению самой Л. Глюк, «чего-то нового и прочного» [13, p. 69]. Глюк – сторонница приоритетной роли искусства перед непосредственной терапией, так как настоящая поэзия – она для читателя, в то время как терапия предназначается для души поэта. И поэтому поэт должен каким-то образом постараться творить именно искусство даже из разрушительного материала прошлых переживаний. Итак, поэзия – нечто прочное, а не только катарсис.

Кажущееся противоречие между образной системой сборника, отражающей колебания, непостоянство, вечное движение форм жизни в вечности, и эстетическими концепциями поэтессы можно объяснить тем, что она проводит поэтическое «я» через разные стадии, отбрасывая синтаксис, привычный лексический строй стихотворений, тематику и принятые поэтические формы. Лирический субъект Л. Глюк остро ощущает ограниченность возможностей языка и пытается примирить чувственность и духовность:

Not the sun merely but the earth
itself shines, white fire
leaping from the showy mountains
and the flat road
shimmering in early morning: is this
for us only, to induce
response, or are you
stirred also, helpless
to control yourself
in earth's presence—I am ashamed
at what I thought you were,

distant from us, regarding us
as an experiment: it is
a bitter thing to be
the disposable animal,
a bitter thing. Dear friend,
dear trembling partner, what
surprises you most in what you feel,
earth's radiance or your own delight?
For me, always
the delight is the surprise [12, p. 31].

Отдельно следует отметить приверженность поэтессы той стихотворной традиции, которая уже давно прочно укоренилась в американской поэзии, обретая определение «уитменовская», т.е. почти полное отсутствие рифмы, верлибр, который иногда переходит в белый стих. Можно также отметить особенности «звукоскопии» и графической экспрессии Глюк как способов «надвизуальной» образности. Так, например, в весьма показательном стихотворении «Небо и земля» автор начинает с рифмованного терцета:

Where one finishes the other begins.
On top, a band of blue; underneath,
a band of green and gold, green and deep rose.

John stands at the horizon: he wants
both at once, he wants
everything at once [12, p. 32].

Далее стихотворение словно иссякает, терцет «вымирает» в одностишие («Meaning: never again will life end»), рифма исчезает. Образы неба и земли – хорошо обозначенные в своем поэтическом окружении, «украшены» пунктуацией, которая придает дополнительное ощущение уверенности и определенности. А вот то, что находится между небом и землей – человеческое существо – оказывается неподвластным измерению.

«Дикий ирис» – своего рода воссоздание божественных деяний после акта творения: возделывание человеком своего собственного сада, в душевных страданиях и призывах к Богу, интертекст, в котором с помощью палимпсестовой структуры просвечивает мощный слой «Книги Иова», псалмы Давида, аллюзии на Моисея и горящий куст, голос Бога Яхве; символика цветов и экзистенциальный поиск смысла жизни через логотерапевтический психоанализ. Кроме того, в этой мучительной борьбе постмодернистского поэтического сознания с поэтами-предшественниками проглядывают романтическая традиция Китса и Дикинсон, разработавших язык цветов, а также проецирование Духа на природу; зашифрованность эротического образа пуританской стилистикой и католическим форматом (в духе Дж. Герберта); модернистская медитативность У. Стивенсона и знаменитое обращение к березам Р. Фроста.

«Форма цикла стихов демонстрирует расщепление, отчуждение, расхождение частичек прошлого, памяти, идей, характерных для травмированной личности. Личности, которая не может собрать себя воедино, но которая пытается уйти от источника страдания, от тела» [10, p. 229]. Так и неразрешенным, однако, остался конфликт говорящего и форм языкового выражения, а также загадкой осталась сущность трансценденции, патерналистская зависимость, проблема личной уникальности и принадлежности ко всему живому, желание объять материальный мир словами и познать вечность в образах.

В поэзии Глюк сочетаются две наиболее потаенные сферы, в которых человек не может полностью выразить свое желание, потому что оно не поддается законам языка. Поэтесса создает такое психологическое настроение и фон во многих стихотворениях, когда читатель уподобляется пловцу: один глаз в воде, другой – под водой, пребывая одновременно в двух состояниях, видя и поверхность, и глубину. Но она сумела создать и третий мир, такой, в котором эмоциональные импульсы всплывают в новых образах в сознании и душе читателя: с помощью многоголосия, диалогизма, оперирования полярными концептами – с тем, чтобы высветить нечто, спрятанное в том недоступном пограничье веры и любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Louise Glück // Poetry Foundation [Electronic Resource]. – Mode of Access: <https://www.poetryfoundation.org/poets/louise-gluck>. – Date of Access: 09.11.2020.
2. Van Spankeren, K. An Outline of American literature. Rev. ed. / K. Van Spankeren. – S.l. : s.n., 2011. – 177 p.
3. Vendler, H. Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire / H. Vendler. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1984. – 86 p.
4. Strand, M. Weather of Words: Poetic Invention / M. Strand. – New York: Knopf, 2000. – 148 p.
5. Orr, G. The Postconfessional Lyric / G. Orr // The Columbia History of American Poetry / ed. J. Parini. – New York : Columbia University Press, 1993. – P. 650–673.
6. Glück, L. The Untrustworthy Speaker / L. Glück // Poetry Foundation [Electronic Resource]. – 2009. – Mode of Access: <http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.htm>. – Date of Access: 08.11.2020.
7. Gordon, M. Louise Glück / M. Gordon // Encyclopedia of American Poetry / ed. E. Haralson. – Chicago : Routledge, 2001. – P. 251–252.
8. Glück, L. The First Four Books of Poems / L. Glück. – Hopewell: The Ecco Press, 1999. – 240 p.
9. Glück, L. Ararat / L. Glück. – Hopewell : The Ecco Press, 1990. – 69 p.
10. Morris D. Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction / D. Morris. – Columbia, Missouri : University of Columbia Press, 2006. – 288 p.
11. Glück, L. Introduction / L. Glück // The Best American Poetry 1993. – New York : Collier Books, 1993. – 288 p.

12. Glück, L. *The Wild Iris* / L. Glück. – Hopewell : The Ecco Press, 1999. – 65 p.
13. Glück, L. *Proofs and Theories: Essays on Poetry* / L. Glück. – New York : The Ecco Press, 1994. – 150 p.

ORIGINALITY OF LOUISE GLÜCK'S POETIC VOICE

M. RAHACHEUSKAYA

The article aims to identify individual peculiarities of the poetic style of the American poet Louise Glück, 2020 Nobel Prize winner. Following the traditions of W. Whitman and E. Dickinson, she is also the successor of the school of confessional poetry, besides, Glück developed a new trend in contemporary lyric – the Poetry of Self. Unlike the confessional poets, Glück does not focus on the traumatic experience: her lyrical personae are split into many voices, bringing the reader closer to the transcendental. The movement in Glück's poetry runs from Self to the Other, from inner monologue to inner dialogue, from psychoanalysis to the unity with the heavenly, from protest against patriarchal solemnity to the implementation of different feminine roles, from trauma to liberation, and from confessionality to the symbolic-mythological wholeness of imagery. The subjects of polyglossia are defined by symbolic plurality. Poetic cycles of Glück's poems are united by the autobiographical, confessional and transcendental motifs, bringing together the Judaic and Christian pictures of the world.

Keywords: *Louise Glück, poetic voice, confessional poetry, poetry of Self, symbolic mythologism, psychoanalysis, inner monologue, inner dialogue, father figure, polyglossia, trauma, the transcendental.*

**ЛИТЕРАТУРА XXI ВЕКА:
НОВЫЕ ТЕМЫ, НОВЫЙ ЯЗЫК, НОВЫЕ ВЫЗОВЫ**

УДК 82.0

**МАСТАЦКІ ТВОР У ПЕРЫЯД ЛІЧБАВАЙ КУЛЬТУРЫ:
НОВЫ ПОГЛЯД НА ДАСЛЕДАВАННЕ ЛІТАРАТУРЫ
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ С. АЛЕКСІЕВІЧ)**

канд. філал. навук, дац. В.М. ГУБСКАЯ
(Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт, Мінск)
o_gubskaya@mail.ru

У артыкуле разглядаецца ўплыў лічбавай культуры на спосабы ўзаемадзеяння літаратурнага твора з чытачом. Падкрэсліваецца неабходнасць аналізу сеткавай інтэрактыўнай прасторы, у якую трапляе твор. Прапануецца вывучэнне працэсу ўспрымання чытачом літаратурнага твора з улікам рэалій эпохі лічбавізацыі з прыцягненнем сецэратурнага матэрыялу: твораў фан-фікшн, заснаваных на тэкстах рэальнага пісьменніка. Сцвярджаецца, што прапанаваны спосаб аналізу дазваляе сфарміраваць абагульнены вобраз чытача XXI ст., вызначыць сістэму яго культурных і эстэтычных каштоўнасцяў. У якасці прыкладу выкарыстоўваюцца творы С. Алексіевіч.

Ключавыя словы: жанр, сецэратура, фэндом, літаратура фан-фікшн, рэцыпіент, фікрайтар, сеткавая камунікацыйная прастора, інтэрактыўнае асяроддзе.

Аналіз літаратурнага твора ў XXI ст., перыядзе татальнай лічбавізацыі, патрабуе асаблівай увагі. На першы план выходзіць не столькі распрацоўка сучасных прынцыпаў гэтага працэсу, колькі перагляд той прасторы, у якую трапіў твор. На скрыжаванні лічбавай культуры і класічнага літаратурнага поля ўзнікае новы ўнікальны культурны прадукт – «літаратура пост-прэс» (*post-press literature*), як яго ахарактэрызаваў Нік Ліві [1]. Гэты феномен дазваляе нам прасачыць за штодзённым успрыманнем і інтэрпрэтацыяй мастацкага тэксту. «Літаратура адзначаецца сваёй здольнасцю аспрэчваць нормы і здагадкі, уздымаць трывіяльнае і даваць уяўленне аб тых універсальных аспектах чалавечага стану, якія пераходзяць межы "тут і цяпер"»¹, – пісала Бронвен Томас, прафесар Борнмуцкага ўніверсітэта ў сваім даследаванні «Літаратура і сацыяльныя медыя» [2, р. 1]. Літаратурныя творы Святланы Алексіевіч, якія не пакідаюць абыякавымі ні чытача, ні літаратуразнаўцаў,

¹ Тут і далей пераклад з англійскай і рускай мовы – В.Г.

выдатнае таму пацверджанне. Манера пісьма Алексіевіч знаходзіцца на стыку літаратуры і журналістыкі, і менавіта таму выклікае цікавасць, дыялог, а часам і палеміку як у асяроддзі чытацкай аўдыторыі, так і навуковай супольнасці. На першы план выходзіць праблема жанравага вызначэння яе твораў – гэта публіцыстыка, дакументалістыка або дакументальна-мастацкая хроніка XX стагоддзя? А на другі план адыходзяць пытанні этыкі і эстэтыкі, выкліканыя часам занадта натуралістычнымі замалёўкамі, рэальнымі фактамі, гістарычнымі падзеямі.

Мэта нашага артыкула – разгледзець праблему ўспрымання твораў пісьменніцы ў рамках лічбавай літаратуры, адышоўшы ад межаў класічнага «літаратурнага поля (мастацкага твора)», абстрагуючыся ад прынцыпаў філалагічнага чытання. Важна прыйсці да ўсведамлення, што класічны (па фармальным параметрах) літаратурны твор у перыяд лічбавай культуры трапляе ў новую для яго сеткавую камунікацыйную прастору і сутыкаецца з новым інтэрактыўным асяроддзем, якое спараджае новыя сеткавыя формы існавання класічнага літаратурнага тэксту альбо згадак пра яго. Варта падкрэсліць, што сеткавая камунікацыйная прастора характарызуецца імгненным прадудцыраваннем рэфлексіі пра літаратурны тэкст у самых разнастайных сеткавых формах камунікацыйных адносін: водгукі, каментары ў сацыяльных сетках, літаратурная крытыка (рэцэнзіі), альбо наогул стварэнне на аснове класічнага літаратурнага твора новага тэксту – літаратуры фан-фікшн².

Сеткавае інтэрактыўнае асяроддзе дазваляе нам назіраць за падвойным працэсам камунікацыі, выкліканым увядзеннем літаратурнага твора ў новы рэжым рэчаіснасці: па-першае, гэта адносіны рэцыпіента з аўтарам (аўтар-чытач – «а:ч»); па-другое, гэта працэс камунікацыі ўнутрысеткавай супольнасці, арганізаваны ў рамках дадзенага літаратурнага тэксту (чытач-мноства чытачоў – «ч:{ч}»). Атрымліваецца, што ўнутры інтэрактыўнага асяроддзя камунікацыйныя адносіны выбудоваюцца па прынцыпе «а:ч» → «ч:{ч}». Важна падкрэсліць, што «індывідуальны чытач» у інтэрактыўным асяроддзі пачынае чытанне абранага літаратурнага твора як правіла не з аўтарскага тэксту, а з водгукі (рэфлексіі) пра яго, складзенага рэцыпіентам, які валодае індывідуальным культурным светаўспрыманнем, што спрыяе генерыраванню новай сістэмы семіятычных знакаў, а значыць, можа паўплываць на семіятычнае жыццё тэксту ў цэлым. Як сцвярджаў Ю.М. Лотман, «генерыраванне новых сэнсаў – дамінуючы аспект той працы, якую выконвае мастацкі тэкст у сістэме культуры» [3, с. 115]. Адважымся выказаць меркаванне, што ў сістэме лічбавай культуры літаратурны твор выводзіць працэс генерыравання новых сэнсаў на новы ўзровень, які патрабуе спецыяльнага вывучэння.

Як бы нам ні хацелася, але варта прызнаць, што медыярэальнасць стварае новыя спосабы для паўторнага адкрыцця літаратурных твораў, спрыяе з'яўленню

² Сучасная літаратурная з'ява, звязаная з заканамернасцямі стварэння масавай, часам эпigonскай літаратуры на падставе вядомага літаратурнага твора.

ўнікальных формаў творчага самавыяўлення рэцыпіента, у тым ліку своеасаблівага эпігонства (пераймання і запазычання). Сеткавае інтэрактыўнае асяроддзе спрыяе фарміраванню адмысловага «сінтэтычнага» тыпу літаратурнага дыскурсу, заснаванага на ўзаемадзеянні фармальнага і нефармальнага літаратурнага слова. Менавіта таму аб'ектам нашай увагі стане вывучэнне вектара пазнавальнай актыўнасці сучаснага чытача (прадстаўніка сеткавага соцыуму) у новых рэжымах рэчаіснасці і асэнсавання рэальнасці. Інакш кажучы, нас цікавіць рэцэпцыя літаратурнага твора прадстаўніком сеткавага соцыуму, фіксацыя «новых сэнсаў» твора, які знаходзіцца ў сеткавым інтэрактыўным асяроддзі, у новым рэжыме рэчаіснасці. Цікава паназіраць, якія асацыяцыі выклікае тэкст у рэцыпіента, на якія новыя ідэі натхняе, у кантэкст якіх літаратурных сувязяў і паралеляў можа быць уключаны, ці набывае прапанаваная літаратура яшчэ адну форму існавання – на ўзроўні сецературы³, ці мае свае фэндамы⁴.

Відавочна, што наяўнасць літаратурнага тэксту фарміруе ўнутры інтэрактыўнага асяроддзя камунікатыўныя адносіны на наступных узроўнях (пералік можа быць працягнуты): прафесійны ўзровень (водгукі, якія ўключаюць у сябе рэцэнзіі спецыялістаў і навуковыя артыкулы), аматарскі (водгукі чытачоў, абмеркаванне ў сацыяльных сетках), умоўна творчы (фан-фікшн).

Звяртаючыся да літаратурнай спадчыны С. Алексіевіч, варта адзначыць, што яе творы, далучаныя да сецературы, маюць свае фэндамы, дзе на аснове тэкстаў пісьменніцы чытачы дэманструюць свае літаратурныя здольнасці. Напрыклад, у фэндоме «Алексіевіч Святлана “Чарнобыльская малітва”» можна знайсці твор «Падпаленыя сэрцы», у фэндоме «Цынкавыя хлопчыкі» – творы «У вайны твае вочы», «Цынкавы салдат»; а ў фэндоме «У вайны не жаночы твар» – верш «Конь і мерцвякі» і г.д.

Што можа даць нам такая інфармацыя? Гэта даволі новая з'ява ў развіцці літаратурнага працэсу. Яна, па-першае, дазваляе ацаніць ступень актуальнасці твораў рэальных пісьменнікаў сярод аўдыторыі чытачоў (па сутнасці, гэта пазнака папулярнасці); па-другое, вызначыць вектар чытацкай цікавасці, сістэму іх культурных і эстэтычных каштоўнасцяў; па-трэцяе, прааналізаваць асацыятыўны шэраг, выкліканы тым ці іншым творам (напрыклад, зусім нечаканым для акадэмічнага філолага будзе параўнанне вайны ў Афганістане, апісанай С. Алексіевіч, з ішварскай вайной (падзеяй з фільма «Сталёвы алхімік» рэжысёра Фуміхіка Соры).

³ Заснаваны на выкарыстанні пісьменства від творчасці, канчатковы прадукт якога (твор) можа размяшчацца ў інтэрнэт-прасторы, відазмяняцца (рэдагавацца) у часе і быць даступным многім спажывцам з розных месцаў адначасова. Такія творы не могуць быць перанесены на паперу альбо моцна аб'ясцэньваюцца пры такім пераносе.

⁴ Субкультура, якая складаецца з прыхільнікаў чаго-небудзь. Як правіла, так называюць прыхільнікаў пэўнага твора культуры, выдуманнага сусвету, мастацкага стылю або хобі.

Як піша фікрайтар фанфіка «У вайны твае вочы»: «Ішвар з'яўляецца праекцыяй Афганістана ў свеце алхіміка» [4]. На старонцы фэндома «Ішварская кампанія» знаходзім наступнае апісанне гэтай падзеі: «Ішварская кампанія – грамадзянская вайна, якая пачалася пасля забойства афіцэрам з Аместрыса ішварскага дзіцяці і беспарадкаў, якія ўзніклі апасля. На гэтай вайне быў практычна цалкам знішчаны народ Ішвара, а таксама паказана велізарная моц дзяржаўных алхімікаў. Падчас вайны на палонных ставіліся эксперыменты па стварэнні філасофскага каменю, якія ў рэшце рэшт сталі паспяховымі» [5]. Аднак апісанне названай падзеі не дае нам поўны адказ на пытанне, чаму менавіта такая паралель узнікла ў свядомасці чытача. Для больш выразнай карціны варта вывучыць перадтэкставы матэрыял фікрайтара.

Варта адзначыць, што сеткавыя формы рэфлексіі як рэакцыі на літаратурны твор вельмі інфарматыўныя і маюць свае выразныя патрабаванні. Напрыклад, для арганізацыі матэрыялу ў форму «фан-фікшн» неабходна даць інфармацыю па наступных рэгістрацыйных пазіцыях: пэйрынг і персанажы, памер, пазнакі, апісанне, прысвячэнне, заўвагі аўтара, публікацыя на іншых рэсурсах. Таксама ёсць інтэрактыў з чытачом: «падабаецца», «водгукі», «у зборнік». Такі спосаб арганізацыі матэрыялу пацвярджае паказаную вышэй структуру фарміравання камунікацыйных адносін па прынцыпе «а:ч» → «ч:{ч}».

Рэгістрацыйная пазіцыя «заўвагі аўтара» можа паставіць у тупік класічнага філолага. Перш чым глыбока апускацца ў асацыятыўны шэраг «афганская вайна» – «ішварская вайна», неабходна прачытаць каментары прадстаўніка сеткавай камунікацыі: «Прычын, па якіх вырашылася напісаць гэта, некалькі. Па-першае, я абяцала лепшай сяброўцы фанфікі з Энві, Кімблі і Шнарам. Прабач, атрымалася не тое, што ты хацела. Мне шкада. Па-другое, неяк у размове з сябрамі была закранута тэма Афганістана. Маё меркаванне – Ішвар з'яўляецца праекцыяй Афганістана ў свеце алхіміка. Можаце не пагаджацца, проста мне так здаецца. З гэтага вынікае "па-трэцяе" – ёсць кніга адна... "Цынкавыя хлопчыкі". Аўтар – Святлана Алексіевіч. Чытаць яе было цяжка. Пісаць пад "уражаннем" – яшчэ горш. ... Дарэчы, некаторыя цытаты ўзятыя адтуль» [4].

У такой сітуацыі напрошваецца серыя пытанняў: чаму ў чытача XXI стагоддзя твор «Цынкавыя хлопчыкі» выклікае такую інтэнсіўную асацыяцыю з выдуманай вайной, а не з рэальнымі фактамі вайны ў Афганістане? На дадзеным этапе мы не можам даць адназначны адказ. Напэўна, таму што працэс камунікацыі маладога пакалення сышоў з рэальнага свету на інтэрактыўную пляцоўку лічбавай культуры, дзе дзейнічаюць іншыя, не характэрныя для рэальнага жыцця персанажы. Пры гэтым варта падкрэсліць, што ўніверсальная сістэма каштоўнасцяў нават на новай пляцоўцы не зведала зменаў. У тэксце фан-фікшн пра вайну чытаем наступнае: «Звычка забіваць, пакуль не забілі цябе, выпрацоўваецца не адразу.

Спярша людзі ля вогнішча глядзяць адзін на аднаго, не адважваючыся выказаць усых набалелае. Пытанне: "Навошта?" вісіць у паветры душным смогам, серным дымам ад спаленых трупаў, што складаюць у яму непадалёк. На вайне няма рамантыкі. І выпускнікі-кадэты пад пякучым сонцам капаюць брацкія магілы. Так іх потым назавуць па радыё дыктары, так скажа камандаванне, так будуць думаць жонкі і дзеці тых, хто загінуў у гэтай бойні» [4]. Відавочна, што тэкст носіць антываенны характар, дарэчы, як і арыгінал.

Якія фрагменты з рэальнага твора канкрэтнага пісьменніка могуць стаць творчым стымулам для фікрайтараў? У дадзеным выпадку хутчэй не фрагменты, а стылістычная манера пісьма. Дынамічная падача факту, выкарыстанне прыцыпу кантрасту, які выдатна візуалізуе тэкст, – гэта тыя характэрныя для Алексіевіч прыёмы, што блізкія маладому пакаленню людзей, якія займаюцца творчасцю ў сеціве. Ды і адкрытая праўда факту, імгненная яго фіксацыя як раз з’яўляецца асновай сеткавай медыяпрасторы.

Можна прапанаваць яшчэ адзін варыянт адказу на пытанне пра прычыну нечаканай літаратурнай паралелі «афганская вайна» – «ішварская вайна». Гэты адказ мы знойдзем, скарыстаўшыся дадаткам Google Trends, які дазваляе параўнаць частотнасць пошукаў зададзеных намі паняццяў у адносінах да агульнага аб’ёму пошукавых запытаў у розных рэгіёнах свету на розных мовах.

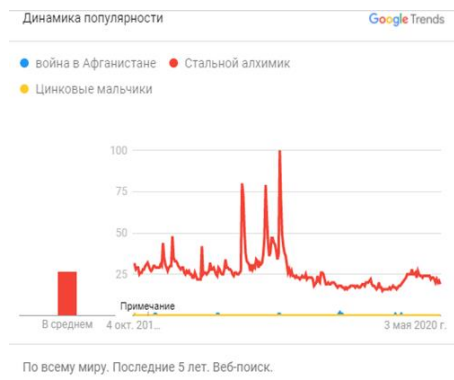
У нашым выпадку цікавая частотнасць пошуку наступных пазіцый: «вайна ў Афганістане», «Цынкавыя хлопчыкі» і «Сталёвы алхімік» у рэгіёне «Беларусь» за апошнія 5 гадоў. У выніку запыту быў атрыманы наступны графік:



Малюнак 1. – Частотнасць пошуку названых паняццяў у Беларусі за 5 гадоў

Як відаць з прыведзенага графіка, цікавасць да фільма «Сталёвы алхімік» значна перавышае колькасць запытаў па пазіцыі «Цынкавыя хлопчыкі», а згадкі пра вайну ў Афганістане хоць і займаюць сярэднюю пазіцыю, але не маюць вялікага адрыву ад пазіцыі 3. Калі ж прааналізаваць частотнасць запытаў па гэтых жа параметрах на сусветным узроўні, карціна будзе яшчэ больш цікавая: пошукавы інтарэс выклікае «Сталёвы алхімік», і практычна нябачны ў табліцы

мінімальны працэнт адведзены астатнім пазіцыям «Цынкавыя хлопчыкі» і «вайна ў Афганістане». Цікавасць да вайны ў Афганістане захавалася ў краінах былога СССР, а запыты да твору С. Алексіевіч «Цынкавыя хлопчыкі» рабіліся толькі ў Беларусі, Расіі і Украіне.



Малюнак 2. – Дынаміка папулярнасці названых паняццяў за 5 гадоў



Малюнак 3. – Узровень цікавасці да тэмы «вайна ў Афганістане» па ўсім свеце за 5 гадоў. Топ-5 краін

Безумоўна, падобная сістэма аналізу не дае нам падстаў рабіць ўсеабдымныя высновы наконт прычын узнікнення «новых сэнсаў» літаратурнага твора ў сеткавай прасторы, але яна дазваляе наглядна ўявіць кірунак чытацкай актыўнасці ў асяроддзі аматараў сецэратуры, прычым не толькі ўнутры краіны, але і ў сусветнай супольнасці ў цэлым.

Такім чынам, хочацца адзначыць, што ў сітуацыі, калі сеткавая інтэрактыўная прастора пачынае дамінаваць над рэальнай, цікавасць выклікае не толькі сам літаратурны твор, але і коды трансфармацыі класічнага літаратурнага тэксту ў сеткавы прадукт. Разуменне кодаў трансфармацыі дазволіць нам наблізіцца да вывучэння спосабаў уключэння патэнцыялу пазнавальнай актыўнасці сучаснага «сеткавага» чалавека ў новыя рэжымы рэчаіснасці і асэнсавання рэальнасці. Азнаямленне з формамі сеткавай рэфлексіі на літаратурны твор у лічбавай камунікацыйнай прасторы будзе карысным і самім аўтарам, бо менавіта рэакцыя розных чытацкіх груп вызначае ступень запатрабаванасці і актуальнасці твора, падказваючы аўтару напрамкі для далейшага развіцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Levey, N. Post-Press Literature: Self-Published Authors in the Literary Field [Electronic resource] / N. Levey. – Mode of access: <http://post45.org/2016/02/post-press-literature-self-published-authors-in-the-literary-field-3/>. – Date of access: 15.09.2020.
2. Thomas, B. Literature and Social Media / B. Thomas. – London; New York : Routledge, 2020. – 154 p.
3. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 448 с.

4. Книга фанфиков «У войны твои глаза» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/389278>. – Дата доступа: 15.09.2020.
5. Стальной алхимик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fma.fandom.com/ru/wiki>. – Дата доступа: 15.09.2020.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ЭПОХУ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ:
НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА С. АЛЕКСИЕВИЧ)**

О.Н. ГУБСКАЯ

В статье рассматривается влияние цифровой культуры на способы взаимодействия литературного произведения и читателя. Подчеркивается необходимость анализа сетевого интерактивного пространства, в котором оживляется произведение. Предлагается изучение процесса восприятия читателем литературного произведения с учетом реалий эпохи цифровизации с привлечением сетевых материалов: произведений фан-фикшн, основанных на текстах реального писателя. Утверждается, что предложенный способ анализа позволяет сформировать обобщенный образ читателя XXI в., выявить систему его культурных и эстетических ценностей. В качестве примера используются произведения С. Алексиевич.

Ключевые слова: жанр, сетевая литература, фэндом, литература фан-фикшн, реципиент, фикрайтер, сетевое коммуникативное пространство, интерактивная среда.

**LITERARY WORK AT THE AGE OF DIGITAL CULTURE:
A NEW OUTLOOK ON LITERARY STUDIES
(BASED ON WORKS BY S. ALEKSIEVICH)**

V. HUBSKAYA

The article examines the influence of digital culture on the ways a literary work interacts with the reader. The author emphasizes the need to analyze the network interactive space in which the work is presented. It is suggested to study the process of reader's perception of a literary work considering the realities of the digitalization era with the involvement of literary material: fandoms, works of fan fiction based on the texts of a real writer. It is argued that the proposed method of analysis allows to form a generalized image of the reader of the 21st century, to determine the system of its cultural and aesthetic values. The works of Sviatlana Alexievich are used as an example.

Keywords: genre, online literature, fandom, fanfiction, recipient, author, fic-writer, network communication space, interactive environment.

УДК 821.161.3

**ЛІТАРАТУРА ЯК ГЕРОЙ РАМАНАЎ А. БАХАРЭВІЧА
«САБАКІ ЭЎРОПЫ» І «АПОШНЯЯ КНІГА ПАНА А.»**

*канд. філал. навук, дац. Н.Б. ЛЫСОВА
(Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск)
lysovanb@rambler.ru*

Разглядаюцца вобразныя інтэрпрытацыі літаратурнага працэса ў сучаснай беларускай прозе на прыкладзе апошніх твораў Альгерда Бахарэвіча, раманы якога набылі вызначэнні як канцэптуальныя творы новай літаратуры. Сцвярджаецца, што у раманах дыскутуецца праблема мастацкасці рэалістычнай прозы, абмяркоўваюцца пытанні залежнасці аўтараў ад чытачоў, выдаўцоў, крытыкаў, падаюцца новыя ролі пісьменніка ў культуры, а таксама абрысы мастацтва слова ці літаратуры будучыні. Аднак базавыя карані літаратурнай творчасці сучасны аўтар пакідае за экзістэнцыйнымі творчымі якасцямі пісьменніка, тым самым працягваючы традыцыю класічнага разумення геніяў мастацкага слова.

Ключавыя словы: *нарратыв, канцэптуалізм, гуманітарная цывілізацыя, эсхаталагічная тэма, паліфанічны раман, рэалізм, нон-фікшн літаратура.*

Новая якасць культуры і яе літаратурных традыцый даўно цікавіць беларускіх пісьменнікаў. Імкненне перадаць духоўнае павебра, склад якога значна змяніўся, вылілася, на наш погляд, ў пашырэнне твораў на тэму «бліжэйшай сучаснасці», так званай «сучаснай фантастыкі», прыкладамі якой з'явіліся творы Юрыя Станкевіча «П'яўка» і Віктара Марціновіча «Мова». Менавіта да гэтага напрамку літаратуры звяртаецца і пісьменнік Альгерд Бахарэвіч, каб адлюстраваць сучасны стан літаратурнага працэса.

Бахарэвіч у сваіх апошніх раманах адлюстроўвае новы погляд на культуру, які мае сучаснае геапалітычнае вымярэнне. Ён не проста правакацыйны аўтар нашага часу, што па-майстэрску жанглюе ідэалагемамі, стэрэатыпамі часу. Пісьменнік уздымае галоўнае пытанне – што стала з Чалавекам, з яго сапраўднай сутнасцю, або з гуманнасцю, і з тым, на чым трымалася духоўная сувязь паміж людзьмі – з мастацтвам слова. Пры гэтым творца выкарыстоўвае актуальную фэбулу і стварае складаную стылістычную форму аповяду. Ён балансуе паміж чорным гумарам і трагічным пафасам, паміж фарсам і прытчаю.

Літаратура як «след»

Вызначэнне сучаснасці як мазаічнай культуры яшчэ ў другой палове мінулага стагоддзя прапанаваў французскі вучоны А. Моль, абпіраючыся на аналіз

інфармацыйных каналаў, на пашырэнне памяці свету, што вядзе да выпадковага, хаатычнага фарміравання асабістай культуры асобы. У сваёй кнізе ён даў, па яго выразу, «разамкнутае вызначэнне» новай культуры як след, што пакідае штучнае асяроддзе, створанае чалавекам, у свядомасці асобы [1].

Значым, наяўнасць супадзення (можа і без волі аўтара) назвы апошняй часткі новай кнігі А. Бахарэвіча «Сабакі Эўропы» («След») з акцэнтным словам молейскага вызначэння культуры. Нам падаецца, гэтае супадзенне канцэптуальным. Яно базуецца на аднолькавым разуменні новай культурнай сітуацыі. Французскі культуралаг супрацьпаставіў класічнаму вызначэнню культуры як сумы накопленых (ці здабытых) ведаў новы характар мазаічнай культуры, што ствараецца ў асабовай і калектыўнай памяці, дзякуючы розным каналам інфармавання. Культура як след – гэта значыць: выпадковы, мазаічны аб’ём культурнай памяці, паглыбленасць якога вызначаецца якасцю (дзеясцю, колькасцю) каналаў інфармавання і асабовай паглыбленасцю ў той ці іншы спектр дзейнасці. У канцэпцыі А. Моля – шэсць такіх каналаў, у кнізе А. Бахарэвіча «Сабакі Еўропы» – шэсць раманаў. Яшчэ адно супадзенне, ці спасылка на мноства (колькасная варыятыўнасць) шляхоў пазнання ці станаўлення, на асабістае прачытанне інфармацыйнай памяці свету.

Адзін з каналаў, што аналізуе А. Моль – адукацыйная камунікацыя. Першая частка апошняй кнігі А.Бахарэвіча пра гісторыю стварэння новай мовы бальбуты «Мы лёгка, як папера» асацыятыўна адсылае да евангельскага тэкста («Напачатку было Слова...») і далей да стварэння мовы, стаўлення да літаратуры, адукацыі (канал адукацыі, асветніцтва, школ і ўніверсітэтаў). У першай гісторыі з кнігі Бахарэвіча размова ідзе не столькі аб беларускай, але і рускай, і ангельскай, і гішпанскай, і французскай, і нямецкай, і іншых мовах. Гэта гісторыя – аб пошуках свайго сярод чужых, аб аб’яднанні вакол Слова (штучнага, але асабістага, дарагога), аб сяброўстве і здрадзе, аб любові «да бліжняга свайго».

Такія паралелі невыпадковыя, бо яны натуральна сыходзяць з назвы усёй кнігі – «Сабакі Эўропы». Філалагічная культура Еўропы, культура Слова, пачынаецца як хрысціянская. Сабакі ў сімвалізме хрысціянства выступалі як алегорыя спадарожнікаў «добрага пастыра», як абаронцы ідэй культуры.

Апошняя частка новага рамана Альгерда Бахарэвіча аповесць «След» – пра літаратуру будучага. Якой яна будзе? Хто будзе яе аўтарам, прадаўцом (ці менеджэрам)? У даследаванні Моля падрабязна апісаны працэс гістарычнага «ўзмацнення» ці павялічэння вагі «постаці аўтара» за кошт удзелу рэдактараў, цэнзараў, суаўтараў, «літаратурных неграў», тэкстаў ў культурных стасунках. У рамана Бахарэвіча – пра тое, які след пакіне філалагічная культура ў сусветнай хадзе. Дэтэктыўны аповед у недалёкай еўрапейскай будучыні – пра пошукі Імя ці Кнігі ў новым геапалітычным культурным парадку. Гэтая аповесць – пра новае стаўленне да кнігі, да нацыі і да чалавека, пра тугу па філалагічнай культуры, па шчырасці і прыгажосці паэтычнага слова.

На пачатку сваёй творчасці А. Бахарэвіч галосна абвясціў «ніякай літасці» (апавесць «Ніякай літасці Валянціне Г.») традыцыйнаму, нацыянальна ангажаванаму літаратурнаму працэсу, але цяпер – якая туга па страчаным! Аб тым, што літаратура не будзе займаць першае месца ў іерархіі інтэлектуальнага камунікавання – ў апавесці «След». Смерць героя, пасля якога застаецца кніга і пяро, ўспрымаецца як абвестка аб заканчэнні літаратуры, як напамін аб усіх пісьменніках, што былі летуценнікамі ў краіне слоў і ад якіх засталася толькі нікому не патрэбнае пёрка, нават, калі яно і «залатое пёрка». Пошук імя памерлага пераўтвараецца ў «Следзе» ў працэс ініцыяцыі галоўнага героя апаведу, у пошук самога сябе, або ў аўтарскую рэфлексію над асабістым лёсам.

Правобраз будучай літаратуры

Назва апошняга рамана Альгерда Бахарэвіча («Апошняя кніга пана А.») тлумачыцца наратыўнай канструкцыяй самой кнігі, у якой распавядаецца гісторыя апошняга месяца жыцця памерлай цывілізацыі Блефуску (аб востраве з такой назвай распавядаецца ў дваццаць чацвёртай главе рамана), дзе ўзвышаецца Горад Зла, расце добрая трава і дзе пасвяць скаціну пастухі, першабытныя людзі, якія нават не умеюць чытаць, куды іншым разам наведваюцца экстрымалы або журналісты з прозвішчамі тыпа Корбэс, што асацыятыўна нагадвае адвечную гісторыю адкрыцця ці забойства абарыгенаў. Апошняя кніга на гэтай выспе ствараецца цяпер, у літаратурным часе расповеду кнігі А. Бахарэвіча.

Заканчэнне гісторыі ці эсхаталагічную тэму абірае пісьменнік, каб паразважаць з дапамогай гісторыі або казак ці прытчаў аб каштоўнасцях нашай цывілізацыі, такім чынам працягваючы літаратурную традыцыю, распачатую «Залатым аслом» і «Дэкамеронам» – традыцыю стварэння «паліфанічнага рамана на тэму чалавека пераходнай эпохі і назначэння паэзіі» [2, с. 4]. Канешне, пісьменнік XXI ст. ускладняе кампазіцыйныя прыёмы літаратурнай нарацыі. Так, А. Бахарэвіч уводзіць не адзін, а два матывы, якія аб'ядноўваюць трыццаць казак-гісторыі ці глаў: адпрацоўка пазыкі расповедам казак штовечар (класічны літаратурны матыв) і вызначэнне лепшага аўтара для дэпартацыі ў будучыню (не менш тыповая рамка фантастасцічнай літаратуры – саборніцтва для выратавання). Прычым апошні матыв падаецца напрыканцы рамана, як пэўная разгадка таямніцы літаратурнага дзеяння.

Нагадаем, што тэма «канца гісторыі», з падачы Фрэнсіса Фукуямы [3], тычылася менавіта ўмоўнага заканчэння гуманітарнай цывілізацыі, дакладней – канца сацыяльна-культурнай эвалюцыі чалавека на базе слова і літаратуры, мастацтва, філасофіі і рэлігіі, калі ў выніку перамогі дэмакратыі абвясчаецца крызіс ідэй як махавіка гістарычнага працэса і перадаюцца першасныя ролі ў развіцці чалавецтва імкненню да свабоды і празе сцвярджэння асабістай годнасці ці самакаштоўнасці. Дадамо, што філасофскі дыскурс вакол «апошняга чалавека», або «грядущего хама» (Дз. Меражкоўскі) ці «чалавека натоўпу» вяліся ўсё папярэднія стагоддзі.

Вобразна, словамі з рамана «Апошняя кніга пана А.», сітуацыя «канца гісторыі» выглядае такім чынам: бестсэлерам месяца па кніжным продажы з'яўляецца «Ня проста Біблія!... А Біблія, Каран, Тора, Камю і «Дэкамерон» Бакача ў адным томе з ілюстрацыямі мастакоў-сацрэалістаў!» [4, с. 338], маленькая групоўка інтэлектуалаў чытае кнігі і абмяркоўвае іх, зачыніўшыся ў доме-лабірынце (борхесаўскай бібліятэцы, яшчэ адным літаратурным сімвале гуманітарнай культуры), а звонку да прыступу іх дома-крэпасці рыхтуецца натоўп, які вінаваціць інтэлектуалаў у распаўсюджванні хваробы, бацылаў нястачы, гора і незадаволенасці сабой, што, напэўна, на іх думку, месцяцца ў тых самых Бібліі, Каране, Тору ці малюнках сацрэалістаў.

Але тыя, хто назірае за хадой гісторыі, імкнуцца захаваць самых лепшых прафесіяналаў для будучыні і пасылаюць на выспу маленькага рыцара, новага Ноя, каб ён для будучыні захаваў самага выбітнага аўтара. Рыцар, ці малы павіян (як называе яго аўтар, а чытач пры гэтым ўзгадвае кінуты Дарвіным нашчадкам пачатковы вобраз эвалюцыйнай хады) знаходзіць сапраўднага майстра слова ці апавядальніка, але той адмаўляецца ад месца на караблі ў будучыню і саступае яго Рутцы, непаўнагадовай дзяўчыне, таленавітай, трохі звар'яцелай, але таксама пісьменніцы. Шлях у будучыню, такім чынам, адчынены для маладога звар'яцелага пакалення аўтараў.

Але гэта толькі фабула рамана, якая раскрываецца не адразу. Нечаканасць фіналу, паступовае, праз яркія вобразы, раскрыццё сэнсаў – адна з самых моцных рысаў творчасці А. Бахарэвіча, майстра нарацыі. Трэба зазначыць дэтэктыўны жанравы элемент твора, з забойствам, пераапрапаннем. Чытач заінтрыгаваны і увесь час імкнецца распутаць сімвалічныя і сюжэтныя коды рамана. Да таго ж змест твора кранае філасофскія пытанні гісторыі, жыцця чалавека і мастацтва. Тут спалучаюцца захапляльны сюжэт, красамоўны стыль і глыбокія думкі. Менавіта размова пра сэнс літаратурнай творчасці, яе прыярытэты, напрамкі, сродкі падаецца нам найбольш значным зместам трыццаці казак і размоў вакол гэтых, так бы мовіць, казачных паданняў, ва ўнутранай дыскусіі герояў рамана. Дзеля гэтай размовы і звярнуўся, на наш погляд, аўтар да традыцыйных літаратурных кампазіцый і жанраў. Каб выказацца на адвечныя пытанні аб мастацтве слова.

Кампазіцыя рамана складаецца з уступа і трыццаці глаў, кожная з якіх уяўляе сабой самастойную гісторыю-казку і выказванні аб ёй пяці герояў: купца, яго жонкі, іх «сына» і двух служак. Купец – вядомы кніжны выдавец, якому вінен грошы аўтар. Яго дамачадцы, жонка і служкі, трапілі сюды таксама як аўтары, кожны з іх мае літаратурны досвед. А маленькі слухач вечаровых казак, меркаванне якога заўжды лічыцца галоўным, напрыканцы рамана абарочвацца рыцарам з будучыні. Хто выконвае ролю крытыкі? Па-першае, усе яны – заўзятая чытачы. Гэта – першая ўмова. Той, хто не чытае кніг, будзе пакараны і закрыты ў падвале дома (гісторыя са Сцурам).

Па-другое, пяцёра слухачоў выглядаюць як мадэль літаратурнага працэса. Сярод іх ёсць выдавец, крытыкі, пісьменнікі, чытачы. Такім чынам, са старонак рамана нам падаецца рыначная ацэнка, водгукі чытачоў, прафесійная і пісьменніцкая крытыка. Трэба да гэтага даплюсаваць і самакрытыку аўтара, рэфлексіі якога складаюць стрыжань аповеду. Ён – той, хто завязаў гэтую інтрыгу, той, хто вымушаны яе вырашаць, той, каго падазраюць у забойстве аднаго са служак, той, хто даследуе сапраўдную прычыну яго затрымання ў гэтым доме. Нарэшце, менавіта ён вырашае канец раманага аповеду – адмаўляецца ад выратавальнага палёту ў будучыню. Апавядальнік – не проста галоўны герой рамана. Ён – аўтар трыццаці ўнутраных гісторый, наратар асабістай гісторыі і аўтар усяго рамана. Трохгаловы змей ці той самы казачны герой, смерць якога з’яўляецца мэтай ініцыяцыі маладзёнаў у фальклорным аповедзе для далейшага шчаслівага жыцця – гэта сам пісьменнік у сучасным рамане казак. А яго трымаюць тут за клоўна, які павінен забяўляць кожны вечар сям’ю багатага чалавека: «Я, жывая істота, якая мела нахабства сказаць "не" настойліваму Ною з чужога каўчэга.

Я, Аўтар. Я, вінавайца. ... Я, апошняя надзея і вера, ім і сабе. ...

Вітаю вас, панове. Вось і я.

Чалавек у клоўнскім пінжаку» [4, с. 498].

Нездарма менавіта гэтымі словамі заканчваецца раман. Літаратура працягвае жыццё цывілізацыі ў часе, яна – апошняя выспа духоўнасці ці асноў гуманітарнай культуры. І літаратура сёння існуе для забавы, каб бавіць час, «каб не было так нудна жыць» [4, с. 438]. Паміраць дзеля літаратуры ці ў яе плыні ўжо не прынята. Тып экзистэнцыйнага пісьменніка знік. Застаўся пісьменнік сам-насам са сваёй творчай біяграфіяй, з якой літаратуразнаўцы, крытыкі і палітыкі робяць свае канцэпцыі і ідэалогемы: «Гісторыі, гісторыі, гісторыі... Гісторыі няголенага казачніка, аддзеньне якога ўжо ніхто ня праў, жаданьні якога ўжо нікому не былі цікавыя, бо казачніка прызналі шчасліўцам. Міма ягонай волі – слабай і п’янай, ня здольнай больш ні абараніць, ні выказацца. Я сам пераўтварыўся ў гісторыю, голую гісторыю на нечым працоўным стале» [4, с. 479].

На думку маленькага рыцара, галоўная якасць пісьменніцкага таленту – уменне прыдумляць гісторыю, а не актуалізаваць рэальнасць. У аснове творчасці ляжыць фантазія, а не злабадзённасць ці грамадскае значэнне тэмы. Нездарма словы-заклікі да актуальнасці дадзены ў рамане самаму дрэннаму герою – таму самаму п’яніцы Сцуру, які не чытае кніг. Менавіта ён называе творцу дармаедам, пры гэтым рыгарычна гаворыць: «Проста спытаў, чаму вам пляваць на людзей. Чаму замест таго, каб пісаць пра іх боль і патрэбы, пра іх прагу да справядлівасці, пра іх права верыць і спадзявацца, пра іх жаданьне шчасця – вы расказваеце нам байкі пра нейкія неісныя выспы і нейкіх пастухоў!» [4, с. 440].

Літаратура – не палітычная, не журналіцкая дзейнасць, яна – мастацтва, эстэтычная дзейнасць. І інтэлектуальная суполка твора паўстае на абарону свабоды

творчасці і стыля. Сам аўтар настойвае на першаснасці эстэтычнай прыгажосці, на стылістычнай дасканаласці твора: «Галоўная каштоўнасць гісторыі – яе прыгажосць. Суплёт добрага сюжэту і тонкага стылю, абранага, каб раскрыць тэму. І аўтары пішуць, чытачы чытаюць, а слухачы слухаюць для таго, каб адчуць халадок у хрыбце – халадок ад прыгажосці такога суплёту. ... Я хацеў толькі падзяліцца прыгажосцю. Добрая гісторыя дае ўдзячнаму чытачу ўсё: і шляхецкую забаву, і нагоду для думак, і асалоду ад музычнай гармоніі, і смак добрага стылю. Што яшчэ можа зрабіць аўтар? Усё, што ад яго можна патрабаваць – гэта добрыя тэксты» [4, с. 305].

З аднаго боку, герой адмаўляецца выконваць загад Сцура, а з другога боку, аўтар выдае «Апошнюю кнігу пана А.» менавіта пад час пандэміі, на пачатку лета 2020 г., калі свет перажыў першую хвалю каранавіруса і чакае другую. Гульні аўтара-постмадэрніста?! Да таго ж, складаныя адносіны мастацтва і рэальнасці. Мы памятаем, як яшчэ зусім нядаўна праблема стылю вырашалася вельмі проста – вартымі абвяшчаліся толькі рэалістычныя, дакладней – соцрэалістычныя творы. Напрыканцы XX стагоддзя вартасць соцрэалізму змянілася на прызнанне эстэтычнай першаснасці літаратуры нон-фікшн. Але ці мае права на мастацкую прыналежнасць такая літаратура? Дастаткова ўспомніць, якая дыскусія ў крытыкаў адбывалася зусім нядаўна вакол нобелеўскай прэміі дакументальна-мастацкаму цыклу твораў! «Вы, пане казачніку, выказалі тое, што я даўно спрабую асэнсаваць, чытаючы нон-фікшн-кнігі пра нашае мінулае», – гаворыць адна з гераінь рамана. «Кожная з гэтых кніг заяўляе, што кажа праўду пра тыя часы. Але каб прыняць праўду, мы маем патрэбу ў выдумцы. Безь яе тэксты сухія, як восеньскія лісты» [4, с. 303].

Рэалістычнасць як метад літаратурнай творчасці аспрэчваецца ў рамане А. Бахарэвіча. У сучаснасці галоўным патрабаваннем для якасці твора стала ўменне прыдумляць гісторыі, што значыць не толькі фантазіраваць, але і афармляць свае выдуманія дзеянні па пэўных кампазіцыйных правілах, закладзеных яшчэ Арыстоцелем, з перыпетыямі і катарсісам. І арыстоцелеўскія тэрміны прыхаваны крытыкамі-героямі твораў А. Бахарэвіча за словамі «нечаканасць», «змена інтанацыі», «вусьцішнасць».

Пісьменнік гаворыць аб не прамым адлюстраванні рэальнасці ў творы або аб эстэтычна асэнсаванай рэальнасці. Менавіта такое літаратурнае абагульненне назіранняў над жыццём і надае глыбіню твору, што прэтэндуе на філасофію ці прадбачанне, якой валодалі класікі, таму праз іх творы мы ведаем аб сённяшнім жыцці і эпідэміі: «Канец сьвету, кажаце? ... Чума. Халера. Гішпанка. СНІД. Каранавірус. Пра іх навалы напісана ў старых кнігах. Хоць мне ўсяго сорок пяць, усё гэта я ўжо перажываў разам з чалавецтвам, дзякуючы напісанаму старымі майстрамі» [4, с. 496]. Толькі па-сапраўднаму мастацкая літаратура, у якой закладзены досвед назірання, вобразнага абагульнення, здольная да прадбачэння ці шматведання, далучаецца да боскага бачання свету: «...прыгожае пісьменства здольнае на цуды. Здараецца, што яно апярэджвае жыццё – а яшчэ здараецца, што яно спасьцігае

таямніцы, нават калі ты не жадаеш нічога спасьцігаць» [4, с. 319]. Такая літаратура спатрэбіцца будучаму пакаленню.

ЛІТАРАТУРА

1. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль; пер. с фр.; предисл. Б.В. Бирюкова. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 416 с.
2. Смутькевич, А.А. «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера в контексте европейской новеллистической традиции XIV века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т ; А.А. Смутькевич. – Минск: 2016. – 26 с.
3. Горных, А.А. Формализм. От структуры к тексту и за его пределы / А.А. Горных. – Минск : Логвинов, 2003. – 311с.
4. Бахарэвіч, А. Апошняя кніга пана А. / А. Бахарэвіч. – Прага – Мінск : VesnaVasko : А.М. Янушкевіч, 2020. – 500 с.

ЛИТЕРАТУРА КАК ГЕРОЙ РОМАНОВ О. БАХАРЕВИЧА «СОБАКИ ЕВРОПЫ» И «ПОСЛЕДНЯЯ КНИГА ПАНА А.»

Н.Б. ЛЫСОВА

Рассматриваются образные интерпретации литературного процесса в современной белорусской прозе на примере последних произведений Ольгерда Бахаревича, романы которого определяются как концептуальные тексты новой литературы. Утверждается, что в романах дискутируется проблема художественности реалистической прозы, обсуждаются вопросы зависимости авторов от читателей, издателей, критиков, изображаются новые роли писателя в культуре, а также вырисовываются очертания искусства слова или литературы будущего. Однако базовые корни литературного творчества современный автор оставляет за экзистенциальными творческими качествами самого писателя, тем самым продолжая традицию классического понимания гения художественного слова.

Ключевые слова: *нарратив, концептуализм, гуманитарная цивилизация, эсхатологическая тема, полифонический роман, реализм, литература нон-фикшн.*

LITERATURE AS A HERO OF THE NOVELS BY A. BAKHAREVICH DOGS OF EUROPE AND THE LAST BOOK OF PAN A.

N. LYSOVA

Imaginative interpretations of the literary process in modern Belarusian prose are considered on the example of the latest books Alherd Bakharevich, whose novels are defined as conceptual texts of new literature. It is stated that the novels discuss

the problem of the artistry of realistic prose, discuss the dependence of authors on readers, publishers, and critics, depict new roles of the writer in culture, and outline the art of words or literature of the future. However, the modern author leaves the basic roots of literary creativity behind the existential creative qualities of the writer himself, thus continuing the tradition of the classical understanding of the genius of the artistic word.

Keywords: *narrative, conceptualism, humanitarian civilization, eschatological theme, polyphonic novel, realism, non-fiction literature.*

УДК 821.111(73) – 31.09(045)

**КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА В ТРАНСКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ:
РОМАН Я. ГЬЯСИ «ВОЗВРАЩЕНИЕ»**

канд. филол. наук, доц. Ю.В. СТУЛОВ
(Минский государственный лингвистический университет)
yustulov@mail.ru

В статье рассматривается роман американской писательницы ганского происхождения Яаа Гьяси «Возвращение домой», дающий основания говорить о явлениях транскulturализма в современном литературном процессе США. Обратившись к жанру семейной саги, писательница показывает, как коллективная травма рабства проявляется в судьбах двух народов, американского и ганского. В истории семи поколений выходцев с Золотого Берега представлена жизнь в Америке и Африке, борьба за человеческое достоинство и преодоление травматического опыта расизма и рабства.

Ключевые слова: травма, транскultura, американский роман, ганская литература, расизм.

Яаа Гьяси (Yaа Gyasi, род. 1989) принадлежит к новому поколению писателей, которых нельзя однозначно определить как американских. Ведь родом она из Ганы, страны в Западной Африке, которая на протяжении столетий называлась Золотым Берегом, привлекавшим аппетиты многочисленных европейских завоевателей, пытавшихся завладеть добывавшимся там золотом. Лишь после провозглашения независимости она обрела свое теперешнее название, напоминающее о когда-то мощной африканской империи, простиравшейся на этой территории. Она была совсем ребенком, когда ее семья переехала в США, где отец получил высшее образование и стал профессором в Алабамском университете в Хантсвилле. Родители стремились дать девочке хорошее образование. Она окончила престижный Стэнфордский университет, а также прошла курс в так называемой писательской мастерской в Айове.

Писать Гьяси начала рано, еще в школе; первые публикации появились в студенческие годы в изданиях, ориентированных на афроамериканского читателя. На нее, как и на многих других афроамериканских писательниц, огромное влияние оказал роман Тони Моррисон «Песнь Соломона», где серьезно ставится вопрос самоидентификации, что было очень важно для нее как африканки, для которой Америка стала родным домом. Ее было бы неправильно включать в число мультикультурных авторов, для которых главной ценностью является равноправие голосов людей разного этнического и расового происхождения, классового и гендерного

состава и т.д. В ней совмещаются ее африканские корни и американский опыт, окрасивший почти всю ее жизнь. Это уже не равноправие составляющих, а апроприация одного культурного элемента другим и появление качественно нового феномена, где нет ни их равенства, ни доминирования одного над другим. Транскультурализм является одним из проявлений транснационализма, который начинает активно распространяться на рубеже веков, что связано как с общей тенденцией к глобализации, так и с перемещением в Великобританию и США ряда писателей Африки, государств Центральной Америки и т.д., для которых английский язык является родным. В числе номинантов и обладателей крупнейших книжных премий становятся выходцы из Барбадоса, Нигерии, Индии, Пакистана, бывших английских колоний в Гонконге, Сингапуре, Малайзии. Оказавшись далеко за пределами этнической родины, они пытаются пустить корни в другой культуре, однако, не порывая связи с родной культурой, которая в разной степени проявляется в их картине мира, взаимоотношениях с новыми согражданами, новых обычаях и устремлениях, диктуемых страной обитания. В результате, как пишет известный российско-американский филолог М. Эпштейн, «транскультурная перспектива открывает возможность для глобализации не как гомогенизация, но скорее как дальнейшее различение культур и их «диссеминация» в транскультурных личностях, освобождающихся от зависимости от родных культур»¹ [1, р. 328]. А это включает в себя возможность гибридизации литературных форм, что заметно проявляется в произведениях таких авторов, как, например, Бучи Эмечета, Бен Окри, Видиадхар Найпол, Тимоти Мо, Кевин Кван, Теджу Коул и др.

Как и Чимаманда Нгози Адичи, известная нигерийская писательница, получившая образование в США и постоянно проживающая в этой стране, Яаа Гьяси уже вряд ли представляет для себя жизнь на исторической родине, которая питает ее творчество и своим трагическим и героическим прошлым, и необычными фольклорными мотивами, и богатством африканских мифов, и красотой удивительной природы, и мужеством людей, добывших независимость в борьбе с английскими, датскими, голландскими, шведскими колониалистами. Однако, при этом она испытывает проблемы с самоидентификацией, признавшись в интервью после выхода книги, что «многое в этой книге является результатом поиска того, что соединяет эти два места [США и Гану – Ю.С.] и как я во все это вписываюсь» [2]. Это объясняет, почему свой первый роман «Возвращение домой» (*Homegoing*, 2016) она посвящает двум частицам своего «я» – Золотому Берегу и США. Читатель напряженно следит за судьбой сводных сестер, не знавших о существовании друг друга и ставших основательницами двух родов, которые пустили корни на двух континентах и развивались параллельно на протяжении двух столетий, пока их потомки, юноша и девушка, не приедут в Гану на место, где берет начало вся история семей, и любовь не объединят две ветви.

¹ Здесь и далее перевод с английского мой. – Ю.С.

Роман «Возвращение домой» рождался трудно, в течение семи лет, поскольку задача показать жизнь семи поколений африканцев и их американских собратьев требует осмысления большого пласта истории, который отразился в чрезвычайно изломанных жизненных историях. Роман начинается в английской крепости на берегу океана, которая для одной из сестер станет пропуском на верхние этажи в качестве жены губернатора, а для другой – заключение в подземелье крепости, прежде чем она будет отправлена рабыней в Америку. Писательница обращается к эпизодам борьбы колонизаторов за влияние на борющиеся друг с другом крупнейшие племена фанти и ашанти, показывая, что рабство было одним из инструментов в этой войне, успешно использованное англичанами в своих целях.

Семь поколений в двух странах – это четырнадцать персонажей, которые в свою очередь связаны с любимыми, родными, бабушками, дедушками и т.д. Организовать их жизнь в логических переходах было, безусловно, весьма сложно, хотя в истории афроамериканской литературы XX в. подобные семейные саги существовали: например, «Юбилей» Маргарет Уокер или «Корни. Сага об американской семье» Алекса Хейли. Но это были уже состоявшиеся мастера, а здесь – молодая дебютантка, которая, однако, получила за свой роман не только ряд престижных литературных премий (например, хемингуэевскую), но и солидный гонорар (более миллиона долларов). Естественно, создать подробные портреты героев было бы невозможно, но писательница выбрала интересную форму романа, в котором каждая глава посвящена одному герою, который является следующим представителем рода, чьи поступки определяют следующий виток истории. Нечетные и четные главы сосредоточены на потомках каждой из двух сестер, определяющих действие романа, но, чтобы читатель не запутался в сложных перипетиях сюжета, книга предваряется генеалогическим древом, дающим четкое представление о семейных связях персонажей. В финале обе линии сливаются в образах Марджори и Маркуса, чьи имена имеют некоторый смысл, связанный с концепцией романа. Значение имени девушки – жемчужина, а Маркус (Марк) отсылают к богу войны Марсу или евангелисту св. Марку. Девушка панически боится огня, который принес столько горя ее предкам, а юноша боится воды, но в финале, выйдя на берег океана из зловещей крепости, они увидели горящий костер, на который могла накатиться морская волна. И, преодолевая мистический ужас перед этими стихиями, которые чрезвычайно важны для африканского мировидения, олицетворяя первозданность и торжество жизни, молодая пара обходит костер и бросается в воду, где Марджори дарит возлюбленному ожерелье с черным камнем, доставшемся ей от прародительницы со словами: «Вот. ... Бери. ... Добро пожаловать домой» [3, р. 300].

Большое место в описании судеб американской ветви занимает тема рабства. Потомки Эси пройдут через все стадии приспособления африканцев к жизни в расистской Америке. Им не удастся достичь благосостояния или безопасной жизни, но Маркусу уже будет дана возможность преодолеть коллективную травму рабства, через которую были вынуждены пройти все его предки. Как пишет Р. Айерман, «рабство заложило основы для возникновения коллективной идентичности, оказывая влияние на формирующуюся тогда же коллективную память, которая определяет расу, нацию и сообщество в зависимости от заранее выбранного уровня абстракции или точки зрения» [4, с. 41]. Унаследовав от своих предков страшный ментальный опыт, именно Маркус сумеет преодолеть страхи и боль и проложит путь к другой жизни, где коллективная травма не превратится в его индивидуальную травму, потому что он узнает чувство любви, которого были лишены его предки, которых насильно брали в жены или превращали в рабов и продавали в Америку. Поскольку «наряду с территорией, языком, культурой, религией коллективная память образует важнейшую основу существования народа, рождает чувство единства его исторической судьбы, в зависимости от характера которой (триумфальной или трагической) объединяет людей общим успехом или же общей травмой» [5, с. 72], то Маркус впитал ее с молоком матери и судьбой своего отца. Но он не остановился на травме. Он пробует жить, преодолевая ее. Его Америка – уже другая страна, пережившая драматические события борьбы за гражданские права, когда чернокожее население Америки сумело добиться серьезных перемен не только во взаимоотношениях рас, но и в отношении к собственной душе и телу.

Яаа Гьяси создала мощный роман, полный боли и сочувствия к поколениям африканцев, лишенных свободы и независимости, и понимания новой исторической ситуации, где черные и белые вместе создают мир, в котором не должно быть места расовой дискриминации, угнетению и унижению людей по каким бы то ни было причинам. Это новое и яркое явление в американской и ганской литературе или ганско-американской – этот вопрос еще не может быть решен: прошло слишком мало времени для окончательных выводов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Epstein, M. Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism / M. Epstein // The American Journal of Economics and Sociology. – 2009. – Vol. 68, n°1. – P. 327–352.
2. Maloney, J. Homegoing by Yaa Gyasi, Born in Ghana and Raised in the US / J. Maloney // The Wall Street Journal. – May 27, 2016 [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.wsj.com/articles/homegoing-by-yaa-gyasi-born-in-ghana-and-raised-in-the-us-1464273302>. – Date of access: 01.10.2020.
3. Gyasi, Y. Homegoing / Y. Gyasi. – London: Viking, 2016. – 305 p.

4. Айерман, Р. Культурная травма и коллективная память / Р. Айерман ; пер. с англ. Н. Поселягина // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 5 (141): Спец. выпуск. Т. 1. Рабство как интеллектуальное наследие и культурная память. – С. 40–67.
5. Мысливец, Н.Л. Память коллективная versus память индивидуальная: к вопросу о симфоничности / Н.Л. Мысливец // Журнал Белорус. гос. ун-та. Социология. – 2018. – № 4. – С. 65–74.

**COLLECTIVE TRAUMA IN THE TRANSCULTURAL CONTEXT:
Y. GYASI'S *HOMEGOING***

Y. STULAU

The paper deals with the novel Homegoing by Yaa Gyasi, an American writer of Ghanaian descent, which gives a chance to speak of the phenomena of transculturalism in the contemporary literary process of the US. Referring to the genre of the family saga the writer shows how collective trauma is reflected in the lives of people, both in the US and Ghana. The story represents seven generations of descendants from the Golden Coast living in America and Africa, struggling for their human dignity, and getting over the experience of racism and slavery.

Keywords: *trauma, transculture, american novel, Ghanaian literature, racism.*

УДК 81'42(045)

**РОМАН Э. САФАРЛИ «РАССКАЖИ МНЕ О МОРЕ»
КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ
ПЕРЕДАЧИ ПОКОЛЕНЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ**

канд. филол. наук, доц. Е.Ю. САДОВСКАЯ
(Минский государственный лингвистический университет)
sadovskaya@sbmt.by

Статья посвящена передаче ценностей от поколения к поколению. Роман современного молодого азербайджанского писателя Э. Сафарли описывает взаимоотношения между представителями различных поколений одной семьи, ее друзей и соседей. Старшие поколения делятся опытом и рассказывают о жизни молодому поколению, выстраивая основополагающую систему ценностей человеческого общества, которая соответствует иерархии, разработанной в рамках современных психологических подходов (М. Рокича и синтон-подхода). Язык художественного произведения выступает инструментом передачи ценностей в межпоколенческом дискурсе. Особенности являются простота изложения мыслей, краткость предложений, сдержанный словарь, неосложненная образность. Таким образом, возникает единство замысла художественного произведения, языка как инструмента передачи мудрости опыта и иерархии базовых человеческих ценностей, передающихся от поколения к поколению.

Ключевые слова: художественная литература, язык, инструмент, ценности, межпоколенческий дискурс.

Схема, заявленная в заглавии сборника, – «перекрестки – контакты – посредники» – отражает целый ряд процессов: развитие литературы, встречу автора с читательской аудиторией, а также взаимодействие всех акторов литературного процесса. Это еще и встреча героев произведения, и встреча с героями, подразумевающая воздействие на сознание коммуникантов-читателей через постижение окружающей реальности посредством знакомства с миром писателя.

Само литературное произведение в подобном случае служит лингвистическим инструментом, позволяющим понять и воспринять не только базовые социальные категории и нормы, описываемые в том или ином романе или повести, но и встроить либо видоизменить собственную систему ценностей с опорой на модель мира, транслируемую адресатом-писателем. Продолжая традиции предшественников, современная литература, концентрируясь на описании истории и глубины чувств и эмоций, используется как терапия смыслом и, отражая субъективное время автора и его представление о ключевых либо повседневных

событиях человеческой жизни, описывает, как правило, изменившиеся социальные условия и поиски идентичности человеком сегодняшним. Зачастую это становится очевидным на примере произведений, описывающих межпоколенческое взаимодействие, которое, в свою очередь, также следует выбранной схеме: место встречи поколений в рассказе или романе, т.е. своеобразный перекресток, когда возникает контакт читателя и персонажей, наделенных функцией посредников при передаче опыта и традиций.

Сказанное во многом справедливо для романов современного азербайджанского писателя Эльчина Сафарли. Являясь представителем нового молодого поколения писателей, он вместе с тем застал еще и времена СССР. Его детство пришлось на период распада Советского Союза с постулируемыми советскими традициями «равенства и братства» и одновременно ограничения возможностей самовыражения, в то время как учеба в университете и переезд в Турцию после развала СССР открыли ему окружающий мир с иной стороны. Культурно, социально и географически жизнь писателя кардинально изменилась, заострив его восприятие и ощущение важности помнить прошлое. Будущему автору пришлось выстраивать новую систему ценностей, опираясь на те ценности, которые были заложены в семье, что нашло отражение во многих романах Э. Сафарли. Писатель стал выстраивать смысловые связи и рассказывать о жизни, опираясь на опыт предыдущих поколений своей семьи и стремясь передать нравственные императивы, присущие тем, кто родился и жил в XX в., в котором существовал традиционный раздел мира на мужской и женский, уважение к старшим, а особое внимание уделялось таким ценностям, как взаимопонимание, осознание своего места в мире, доброта и любовь. Подобному отношению к ценностям способствовали как жизнь в большой семье, так и прочитанные книги. Неудивительно, что одним из любимых авторов Э. Сафарли является итальянская писательница Анджела Нанетти, в частности, ее книга «Мой дедушка был вишней», посвященная отношениям между тремя поколениями – мальчиком Тонино, его родителями, а также дедушками и бабушками. Вызывая восторг у детской аудитории, книга А. Нанетти также популярна среди взрослых, так как учит их качественно иному мироощущению и человеческому взаимодействию, о чем постоянно напоминает в своих книгах и Э. Сафарли.

Радикальные социальные и культурные изменения также оказали заметное влияние на формат современных литературных произведений. На смену пространственным многоплановым и многостраничным романам прошлых веков приходят более компактные по форме и содержанию произведения. Романы Э. Сафарли относятся именно к этой категории. Структурно они представляют собой набор диалогов, цитат, сопровождающихся небольшими вкраплениями описаний событий. Во многих произведениях (библиография Э. Сафарли насчитывает уже более 10 книг) писатель отказывается от традиционной структуры, завязки,

кульминации, эпилога, нанизывая описания чувств и эмоций одно на другое. Эти черты характерны для его романов «Расскажи мне о море», «Когда я вернусь, будь дома», «Если бы ты знал...».

Произведения писателя вызывают полемику в обществе, разделив читателей на два лагеря: принимающих и любящих его творчество и тех, кто полагает, что его произведения не обладают значительной литературной ценностью. Несомненно, только с течением времени станет понятно, какая из сторон права, однако именно описания человеческих чувств и эмоций в характерной для Э. Сафарли манере выступают для читателя ресурсом для жизни в настоящем. Его книги близки современной молодежи во многом потому, что процесс передачи ценностей происходит незаметно, без нажима, благодаря найденной автором манере письма (легкий и понятный язык) и формату произведения (краткие главы, похожие на главы ставшего ранее популярным «Алхимика» П. Коэльо). Цитаты из книг Э. Сафарли становятся мотиваторами для тех, кому тяжело или тревожно, для тех, кто оказался в сложной ситуации, и помогают сменить полюс трагического на светлую грусть. Легкость восприятия достигается за счет используемых автором языковых средств: простых синтаксических структур, понятных образов, ясной лексики.

Знаковыми фигурами в романе «Расскажи мне о море» выступают представители нескольких поколений семьи главного героя, к которому они ласково обращаются «Финик». Его настоящее имя не столь важно, ведь перед читателем предстает собирательный образ ребенка, выросшего в большой мусульманской семье. Но имя выбрано не случайно. Финик считается уникальным по своим свойствам фруктом, он не только сладок и полезен, его также сравнивают с хлебом («хлеб пустыни»). Таким образом, имя ребенка выступает в качестве идентификатора ценности героя для его семьи. По мере развития повествования, нелинейно отражающего этапы взросления главного героя, читатель знакомится с дедушкой и бабушкой, дядями и тетями, друзьями семьи и духовным учителями, которые не только транслируют определенные ценности, но и делятся уходящей в глубину семейной историей, и озвучивают ожидания от подрастающего поколения (Финика и его брата).

Каждый родственник определяет жизненные приоритеты в соответствии с собственной, переданной им предыдущими поколениями, шкалой ценностей, а также в соответствии с определенной функцией поколения: «В процессе развития общества поколения осуществляют функции: культуросохраняющую (инновационную), культуросохраняющую (преемственность) и культурупередающую (трансляционную). Преемственность поколений в узком смысле слова оказывается центральным звеном во взаимодействиях поколений, выполняя культуросохраняющую функцию (прежде чем что-то творить по-новому и передавать, надо сохранить достигнутое до этого). Но в широком смысле преемственность поколений охватывает все эти три функции – культуросохраняющую, культуросохраняющую и культурупередающую» [1, с. 123].

Дедушка Асад сконцентрирован на важности создания лучшего мира для людей, соединяя мудрость предшествующих поколений, собственный долгий жизненный опыт и важность правильной цели в жизни, обеспечивая преемственность (выполняя культуросохраняющую функцию): «Воспоминание, понимание и возможности. Например, любить больше, делать мир лучше и построить то, что хочешь...» [2, с. 76].

В то же время бабушка Сона транслирует приоритетность терпения, милосердия и доброты (выполняя культуропередающую функцию): «Милосердие никогда не бывает ошибкой, Финик. Это начинка жизни...» [2, с. 79]. Прослеживается и традиционно более свойственная женщинам важность приятия непохожести людей: «Не обманывайся внешним видом. ... Жизнь и люди – большой сад цветов. У каждого свои цвет, запах, место, история» [2, с. 15].

Для родителей важна любовь и внутреннее спокойствие сыновей. Мама Финика готова к любому выбору сына. Для нее, как и для большинства матерей, самым ценным в жизни является безусловная любовь: «Лишь бы с любовью. Остальное не важно» [2, с. 35]. Понимая ощущения взрослеющего сына и страх перед неопределенностью будущего, мать «стала чаще говорить со мной о будущем, о том, что ждет впереди» [2, с. 62], настраивая сына на реализацию целей, в то время как отец, в традиционной роли родителя, просит помнить о прошлом опыте, учит осознанности действий и вселяет уверенность в будущее: «Не надо бояться прошлого, Финик. О нем надо помнить, но глубоко не ныряй. А если погрузился вглубь, успеешь вовремя вынырнуть. Иначе задохнешься. Перед сном думай о завтра. В нем новое утро, новая жизнь» [2, с. 62]. Несмотря на визуально сдержанную манеру общения, свойственную мужчинам, Финик чувствовал, что, хотя «отец редко говорил о чувствах...» [2, с. 69], он, тем не менее всегда ожидал жену с сыном у калитки дома, если они поздно возвращались, «... пряча мягкое сердце под оболочкой суровой сдержанности» [2, с. 69], реализуя культуротворческую функцию.

Для тети Розы важнее осознание мимолетности существования: «У каждого свое время в глобальной бесконечности. И это время – самое ценное, прекрасное и настоящее. Оно и есть наш дом. Ищи его не в переулках городов, а в тишине внутри себя» [2, с. 139]. Ей вторит дервиш Нияз, который учит Финика концентрироваться на происходящем, не торопиться и осмысливать внутренние процессы: «Финик, умей принимать неопределенность и давай передышку вопросам, тогда дорога к ответам прояснится. Ответы рождаются в тишине. Тот, кто умеет слышать тишину, слышит и правильные ответы» [2, с. 160].

Дядя Аким тоже верит в осознанность поступков: «Прощайся с тем, что делает тебя хуже, злее, отчаяннее» [2, с. 183]. Внутренняя работа должна присутствовать постоянно: «Живи осознанно, Финик. ... Жить осознанно – это помнить о том, куда идешь, не упуская из виду настоящее. Каждое действие выполняй

не автоматически, а осмысленно» [2, с.185]. Это в полной мере отражает современные тенденции осмысленного существования, попытки прожить свою жизнь, а не слепо следовать навязанным кем-либо стереотипам. По этому же принципу живет и пожилая родственница Земфира: «Жизнь – эксперимент, нам самим предстоит выяснить, что правильно, а что нет» [2, с. 209].

Дядя Гусейн транслирует ценность самости, проявления самостоятельности и критичного отношения к собственным поступкам: «Взрослея, человек сам лепит себя. Неважно, что было или не было, – это прошло, зачем туда возвращаться? Нет смысла списывать свои неудачи на посторонние причины. Разве что на собственную лень или банальное нежелание меняться» [2, с.102].

Таким образом, представители разных поколений формируют у главного героя набор ценностей, включая терминальные (например, любовь, стремление к познанию, жизненную мудрость, уверенность в себе) и инструментальные (самоконтроль, независимость, ответственность), что соответствует методологии американского психолога М. Рокича и отражает систему ценностей, необходимых для успешного взаимодействия индивида и социума. Зрелость суждений старшего поколения (дедушки и бабушки), счастье других и самостоятельность (идеи родителей) относятся в психологии к ценностям-целям, в то время как способность действовать самостоятельно, умение не отступать перед трудностями являются ценностями-средствами.

Ценности, передаваемые Финику членами его большой семьи, также созвучны современным идеям российских психологов, а именно представителей синтон-подхода, который провозглашает главенство данных ценностей для человека. Личностно-деятельностный подход подразумевает ответственность индивида за свою жизнь и выбор в пользу развития собственной личности вместо обычной адаптации к обстоятельствам.

Таким образом, рассказывая об опыте, накопленном разными поколениями, Э. Сафарли совпадает в определении ценностей с психологическими подходами к пониманию и развитию личности, но делает это в захватывающей и доступной форме, создавая еще один своеобразный перекресток – встречу идеи автора, воображения читателя и подкрепления со стороны науки.

В процессе социального взаимодействия Финик встречает людей, которые старше его кто на 15 лет, а кто и на несколько десятилетий, однако вместе они помогают ему осознать ряд истин и составить свое представление об окружающей реальности: «Внутри нас все время происходит борьба: взрослый человек, ответственный за свою жизнь, противопоставляет эгоистичному ребенку, непрестанно требующему удовольствий. Если об этом знать, легче принимать мудрые решения – различаешь голос зрелости и детский каприз» [2, с.293]. Осознание мира одним, переданное другим, несомненно, позволит сделать мир лучше. Общее понимание данных ценностей и следование им позволяют избежать и пресловутого

конфликта отцов и детей и выстраивать отношения взаимопонимания и поддержки. Необходимо лишь и дальше следовать этим принципам, которые на перекрестке встречи с читателем передает через своих предков посредник – Эльчин Сафарли: «С годами понятия и ассоциации либо корректируются, либо полностью меняются. На нынешнем этапе жизни счастье для меня – это благодарность (сохранить бы это навсегда!) и покой. Любить то, что есть, не ждать идеального момента, стараться сполна проживать каждый день, не унывать, как бы сложно ни было, верить в будущее – это и есть благодарность. Внутренний покой приходит именно тогда, когда благодарен за текущее мгновение, когда не суетишься и не изводишь себя мыслями "могло быть лучше". Только в состоянии покоя можно услышать ответы на свои вопросы и понять, куда двигаться» [2, с.296].

Экономный подбор слов, точность в передаче эмоций и чувств, использование понятных эпитетов, намеренно упрощенный синтаксис, лингвистически значимое имя главного героя представляют собой языковые инструменты, позволяющие выстроить ясную и доступную иерархию ценностей, передаваемых из поколения в поколение. Используя арсенал языковых средств, Э. Сафарли создает образ мира, в котором хочется жить и развиваться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедева, Л.Г. Преемственность поколений как мегасоциальный институт воспроизводства и развития / Л.Г. Лебедева // Вестн. Самар. муницип. ин-та управления. – 2017. – № 2. – С. 123–128.
2. Сафарли, Э. Расскажи мне о море / Э. Сафарли. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.

E. SAFARLI'S TELL ME ABOUT THE SEA AS THE LINGUISTIC INSTRUMENT OF THE TRANSMISSION OF VALUES BETWEEN GENERATIONS

The article deals with the transmission of values from generation to generation. The novel of the modern young writer from Azerbaijan depicts the relationships among the representatives of different generations of one family, their friends and neighbours. Older generations share their experiences with and tell younger generations about their lives creating a fundamental system of values of human society that corresponds to the hierarchy of values developed within the frame of modern psychology approaches (of M. Rokeach and sinton-approach). The language of the novel serves as the linguistic instrument used for the sharing and transfer of values in the intergenerational discourse. The peculiarities of the language include the simplicity of the expression of thoughts, shortness of sentences, reserved vocabulary, and plainness of images. Thus, the author creates the synergy of the idea of the novel, the language as a tool of transmission of wisdom and experience of older generations and the hierarchy of values transferred from generation to generation.

Keywords: *fiction, language, instrument, values, intergenerational discourse.*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

УДК 81`25

ЯЗЫКОВЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

канд. филол. наук, доц. М.Д. ПУТРОВА
(Полоцкий государственный университет)
m.poutrova@psu.by

Новый подход в переводоведении предполагает смещение акцентов. Все внимание уделяется отклику получателя. Такой подход требует внимания к родному языку переводчика, заявляя, что каждый язык гениален по-своему. Буквальное воспроизведение структур языка-источника разрушает художественную форму и наносит ущерб эстетическим достоинствам переведенного текста, становится причиной потери семантических линий и непонимания.

Ключевые слова: *отклик реципиента, гений родного языка, художественная форма, небуквальность.*

С самых древних времён перевод входил в перечень весьма актуальных видов языковой деятельности. Но никогда он не был таким востребованным, как сегодня. Неслучайно на современном этапе мы уже имеем отдельную весьма обширную область научных исследований, занимающуюся исключительно вопросами перевода. Область, обобщающую достижения, показывающую пути развития, обозначающую наиболее проблемные направления исследований, полезные для представителей весьма широкого круга специальностей. Особенно тем, кто интересуется вопросами машинного перевода, методики обучения данному виду деятельности, поиском критериев состоятельности, адекватности перевода. Неслучайно наиболее важные открытия и достижения в переводческой деятельности в последнее время произошли именно в обозначенных областях.

Казалось бы, еще совсем недавно, следуя многовековой традиции, специалисты в области перевода стремились максимально точно воспроизвести не только смысл, но и форму переводимого текста и, как отмечает широко известный теоретик и практик в области перевода Е. Найда, им доставляло особое удовольствие добиться воспроизведения стилистических особенностей оригинала, его ритмики, параллелизма языковых структур, передать игру слов, идентично представить метафоры, сравнения, точно отразить особенности грамматических структур. Вот только

результат, то есть тот эффект, который такие, казалось бы максимально точные соответствия производили на читателя (или слушателя) оказывался в значительном количестве случаев совсем не таким, как ожидалось. А ведь отклик читателя совершенно не второстепенный фактор в оценке эффективности перевода. Неслучайно, что именно его выдвигают на первый план теория речевой деятельности, теория коммуникации и современное переводоведение. Последнее еще в 1960-е гг. в лице своих виднейших представителей объявило о новой концепции успеха в переводческой деятельности, предполагающей, что критерием успешности и адекватности перевода может быть только отклик, реакция воспринимающей стороны [1, р. 1].

Настоящее столетие уже считает такой подход само собой разумеющимся, даже банальным [2, с. 9] и требует более точной его расшифровки в плане языковых оснований адекватных откликов. Примечательно при этом, что дословный, буквальный перевод, трактуется как наименее эффективный, нередко искажающий оригинал и приводящий к негативным откликам читателей. Суммируя сказанное правомерно утверждать, что современный подход к переводческой деятельности окончательно сместил акценты с формы, в которой реализуется определенное содержание к отклику реципиента. Последний, то есть отклик становится объектом, пристального внимания, его изучением занимаются ведущие специалисты в области перевода.

Отмеченное смещение акцентов кардинально меняет вопрос о языковой составляющей переводческой деятельности. Языку и ранее уделялось первостепенное внимание, особенно в тех областях, которые, в современном терминологическом обозначении представляются как специальные. Точность понимания и передачи смысла здесь никогда не оспаривалась. В обширных областях специального перевода всегда нужно было сказать, перефразируя знаменитое высказывание У. Эко именно «то же самое» [3]. Уважение к языку оригинала поэтому было абсолютным. Переводчик должен был им владеть. Недостаточное знание чревато полным искажением смысла.

Хорошей иллюстрацией печальных последствий неадекватного перевода ввиду недосконального знания языка оригинала могут быть следующие фрагменты из записей известной белорусской журналистки:

«Кажуць, агенты тайнай паліцыі падстроілі калісь правакацыю, у выніку якой нашу турыстку (папярэдне ці не сем разоў правераную кадэбістамі) прывялі ў пастарунак.

Суддзя ёй (па-англійску... праз перакладчыка):

– Грамадзянка Іванова, вас абвінавачваюць у тым, што вы скралі курыцу ў краме містара Сміта.

Кабета ў адказ:

– А як жа! Я ўсё жыццё толькі і марыла, каб тут яе скрасці!

Перакладчык: жанчына заяўляе, што яна ўсё жыццё марыла скрасці ў нас курыцу.

Суддзя (дужа здзіўлены, бо дагэтуль і сам не верыў, што гэта можа быць праўдай):

– Выходзіць, вы прызнаеце сябе вінаватай?

Іванова (абурана):

– Ото ж! Я ў Савецкім Саюзе курэй не бачыла. Спецыяльна прыехала за тры моры, каб тут пакаштаваць...

Перакладчык:

– Містар, турыстка заяўляе, што ў СССР ніколі не бачыла курэй, што сюды, нягледзячы на вялікую адлегласць, прыляцела сумысля, каб пакаштаваць курынага мяса.

– Але ж за гэта вам пагражаюць два гады турмы.

Іванова:

– Здрасце! Я ваша цёця

Перакладчык

– Містар, гэта руская з вамі вітаецца і кажа, што яна вам сваячка! ...

У сітуацыі, калі на карту пастаўлена воля, добрае імя жанчыны (ды і краіны ...) перакладчык (які ведае мову, а не пэўную колькасць слоў), згадзіцеся, вельмі патрэбен!» [4, с. 7].

Интерпретируя и высмеивая представленные образцы переводческой деятельности, автор справедливо отмечает, что для перевода нужно знать язык, а не только слова другого языка. Добавим и не только его грамматику. Ибо ошибки в представленном фрагменте связаны, главным образом, с невладением интонационным или просодическим строем языка-источника, а не его лексикой и грамматикой.

Представляется справедливым отметить, что ознакомление с современной переводной художественной литературой с позиции читателя не позволяет с легкостью выявить примеры таких вопиющих несоответствий текста оригинала и переводного текста. Их, по всей видимости, если и можно обнаружить, то только при тщательном сопоставлении оригинального и нового, созданного переводчиком текста. Позиция просто читателя не позволяет обнаружить погрешности в понимании источника. Переводчики, как правило, с уважением относятся к языку оригинала, овладевают им в такой степени, которая позволяет понять текст.

Языковые основания переводческой деятельности предполагают, однако, еще один язык, тот на который переводится оригинальный текст, и современная теория перевода требует к нему обязательного уважения, следования, используя выражение Найды, «его гению». Теория перевода и общая теория языка предрекают, что каждый язык гениален по-своему [1, р. 3]. Не бывает плохих языков, утверждал Гумбольдт, есть только его неадекватные пользователи [5, с. 52]. Проблема использования родного языка переводчика поэтому не менее актуальна, чем проблема владения требуемым иностранным языком и связанная с ним проблема понимания.

Позиция читателя оказывается достаточной, чтобы убедиться, что она действительно является проблемой. Рассмотрим следующие примеры, взятые из переведенной на русский язык книги известного американского писателя Ч. Буковски «Из блокнота в винных пятнах» (*Pollutions from a Wine Stained Notebook*):

- Я погулял снаружи [6, с. 25].
- В это время почти все едальные заведения были закрыты [6, с. 31].
- По виду ей было грустно, матерински, и она пахла сыром [6, с. 33].
- Неужто не знал, что вне считанных немногих заканчивается любой смысл. Нет, не честолюбие – в этом значение ...

То были просто люди, все текущие жизни, все жизни истекали, их подстегивал страх. Все было ритуалом не – деяния, не – ранения, не – возможности [6, с. 41].

- Он повернул свою голову ...,
- Он вышел наружу ...

Дополним их фрагментами из перевода другого широко известного в своей стране романа «Уроки дыхания» (*Breathing Lessons*) американской писательницы Энн Тайлер:

- Он кричал так громко, как только мог.
- Она не могла видеть что-то.
- Он не помнил что-то [7, с. 16, 40, 73, 287, 311].

У Эко, как известно, заметил, что критерием хорошего перевода можно считать возможность эффективного обратного перевода на язык текста оригинала. На наш взгляд, почти все представленные нами образцы также можно легко перевести на язык оригинала, при условии, конечно, владения им. А вот выражения «он кричал во всю мочь» или «вопил что есть силы» перевести на английский язык гораздо труднее, чем «кричал так громко, как только мог». Представленные фрагменты, к сожалению, не являются знаками уважения к языку-цели, то есть к родному языку переводчика. Безусловно, каждый из них показал, что переводимые фрагменты были поняты, что они отличаются от уровня перевода, представленного ранее во фрагменте из журналистских записей. Вместе с тем, такие переводы напрягают читателя, заставляют его ощущать дискомфорт, существенно понижают, говоря языком А.Ф. Лосева «уровень словесности» текста и в значительной мере или даже полностью лишают читателя возможности получить то удовольствие от текста, которое доступно ему при чтении оригинала.

Приходится признать, что вопрос о переводе формы художественного произведения остается актуальным и в настоящее время, несмотря на предписания теоретиков перевода и лингвистов делать уступки в области буквальной формы, то есть конкретной языковой структуры во имя сохранения смысла [1, с.1; 2, с. 9; 5, с. 333].

Целесообразно отметить, что уступки в переводе формальных особенностей структур конкретных высказываний весьма оправданы в случае переводов

для специальных целей. Но в художественном переводе форма значима. Она, фактически, является частью его содержания, заставляет воспринимать то, что вербально не сказано. Она самым непосредственным образом дополняет, углубляет содержание, задает перспективу видения.

Рассмотрим, например, следующий фрагмент из поэзии Р. Бородулина:

Гітара – цыганка мясцовая,
Па-тутэйшаму пачала варажыць.
– Піце, людзі, гарэліцу,
А вы, гусі, воду,
Тай ляціце, шэры гусі,
Аж да майго роду.

Если переводчик пренебрежительно отнесется к звукоподражательной линии данного фрагмента, он нанесет непоправимый удар по его эстетике. Семантика стиха потеряет глубину и многослойность, а отклик читателя неизбежно станет другим.

Вопрос формы при переводе художественного произведения поэтому далеко не второстепенный. Правомерно ли считать, однако, буквальное следование лексико-грамматической форме высказываний, прослеживающееся в представленных примерах из перевода «Блокнота в винных пятнах» условием сохранения его художественных достоинств? На наш взгляд, подобный подход не приемлем. Ведь что такое форма художественного произведения? Конкретные языковые структуры, в которых представлен так называемый непосредственный, прототипический смысл высказываний? Или нечто другое? Видимо, в каждом художественном произведении что-то свое! Так, в обсуждаемом нами переводе книги Ч. Буковски таковой правомерно считать простоту и грубоватость изложения. Примечательно, переводчик весьма точно отметил приведенные характеристики как основополагающие для описания и восприятия текстов переводимого им автора. За них Буковски, что называется, душу положить был готов или, как говорится в дословном переводе его кредо «Я швырнул себя навстречу своему личному боже-ству – простоте» [5, с. 24]. Чтение оригинала позволяет убедиться, что книга действительно отличается простотой и абсолютной беспарфозностью изложения, правда, в сочетании с грубоватостью и даже циничностью многих высказываний.

Восприятие русского варианта совсем другое. Язык автора предстает зачастую скорее как нескладный, несколько вычурный, деланный. Исчезает эстетика грубоватого изложения, характерная для английского варианта, появляются сложности. В результате русскоязычному читателю весьма проблематично сформировать тот отклик, который получила книга Ч. Буковски в американской культуре. Неслучайно одиннадцать из четырнадцати читателей, зафиксированных в формуляре книги Ч. Буковски в одной из библиотек г. Новополоцка, с которыми удалось

установить связь, весьма сдержанно отнеслись к обсуждаемому автору. Примечательно, что только один из них дочитал книгу до конца, еще двое прочитали почти полностью. Представленные ранее характеристики языка автора (нескладный, несколько вычурный, деланный) взяты именно из их отзывов.

К сожалению, потери при воссоздании формы художественного произведения средствами другого языка, по нашим наблюдениям, далеко не редкое явление. А ведь известный тезис о том, что только язык делает текст автора произведением искусства абсолютно правомерен и в отношении переводов художественных текстов. Перед переводчиками таких текстов, по существу, стоит задача средствами своего языка воссоздать произведение искусства, представить проектируемый авторами иноязычный мир с помощью своей родной языковой матрицы, найти в ее ресурсах эквивалент той языковой художественной форме, которая сделала реализованный в ней замысел произведением искусства.

Привнесение в матрицу родного языка черт и деталей другого языка весьма опасное занятие. Ибо, как показывают привлеченные к обсуждению в данной статье примеры перевода, таким образом можно легко нейтрализовать веками сформировавшийся потенциал родного языка, разрушить его гений совершенно не обогатив его несвойственными ему способами реализации смысла и получить в результате равнодушный отклик читателя. Весьма характерен в данном плане фрагмент из книги В. Довнар, описывающий следующую ситуацию: конец декабря, конец года, люди отдадут долги, на почте очередь.

« – Ну... ты опять «Звяду» выписывать? – пытаюцца ў некага ззаду.

– Опять, – даносіцца ў адказ.

– И что ты в ней находишь?.. Там же на русский язык переведи – читать нечего.

– А зачем переводить, переводить – не надо» [4, с. 321].

Воистину так. Если переводчику не удастся сохранить языковые достоинства оригинала переводимого художественного текста, то весьма естественной реакцией является именно та, которая представлена в приведенном фрагменте. Лучше учить иностранный язык и читать оригинал. Ибо, пренебрегая художественной формой, то есть языковыми основаниями перевода, просто меняя слова и в точности сохраняя интонационную структуру, переводчик к сожалению, зачастую меняет и даже выбрасывает, по мысли В. Довнар, его смысл, превращает произведение искусства просто в текст, написанный на языке, который не позволяет сформировать достойный отклик.

Современное переводоведение утверждает, что перевод – огромный пласт в жизнедеятельности общества. Это событие, феномен, который участвует в формировании его культурного и интеллектуального пространства [1, р. 1; 8, с. 77]. Суммируя сказанное, правомерно утверждать, что таковым, то есть событием,

феноменом, перевод делает внимание к языковой составляющей переводческой деятельности, уважение гения двух языков: иностранного и родного. Последний, к сожалению под влиянием энергетики или обаяния текста на иностранном языке или по недооценке значимости художественной формы зачастую остается в тени, уводя с собой и переводимый с его помощью текст, лишая его возможности получить равноценный читательский отклик в новой, другой культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Nida, E.A. The Theory and Practice of Translation / E.A. Nida, C.R. Taber. – Leiden : Brill, 1969. – 220 p.
2. Ермолович, Д.И. В.Н. Комиссаров в современном переводоведении / Д.И. Ермолович / Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – М. : Р. Валент; 2017. – С. 5–15.
3. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко; пер. с итал. А.И. Ковалю. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
4. Доўнар, В.А. Каб сказаць...і пачулі: мініяцюры / В.А. Доўнар. – Мінск: Харвест, 2012. – 447 с.
5. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – М. : Прогресс, 2001. – 397 с.
6. Буковски, Ч. Из блокнота в винных пятнах / Ч. Буковски; пер. с англ. М. Немцова. – М. : Изд-во «Э», 2017. – 384 с.
7. Тайлер, Э. Уроки дыхания / Э. Тайлер; пер. с англ. С. Ильина. – М: Фантом Пресс, 2017. – 416 с.
8. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – М. : Р. Валент, 2017. – 407 с.

LANGAUGE GROUNDS OF LITERARY TRANSLATION

M. PUTROVA

The new focus in translation is known to have shifted from the form of the message to the response of the receptor. It calls for the respect of the receptors' language, claiming that each language has its own genius. Reproducing literally exact forms of the source language when translating fictional texts violates and destructs the artistic form of the texts and brings about loss in meaning and misunderstanding.

Keywords: *receptors' response, genius of the translator's own language, artistic form, non-literality.*

**«ПРАМОВЫ ВЫСОКАГА»: ПРАБЛЕМА ПЕРАДАЧЫ ФОРМЫ І ЗМЕСТУ
ПРЫ ПЕРАКЛАДЗЕ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ**

**канд. філал. навук Я.А. ПАПАКУЛЬ
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
j.parakul@psu.by**

У артыкуле на прыкладзе «Прамоваў Высокага» разглядаецца спецыфіка перакладу эдычнай паэзіі на беларускую мову. Абгрунтоўваецца немагчымасць захавання традыцыйнай алітэратыўнай формы, а таксама даказваецца неабходнасць максімальна блізкай да арыгіналу перадачы зместу. Вялікая ўвага надаецца праблеме інтэрпрэтацыі асобных частак паэмы. Артыкул суправоджаецца цытатамі на старажытнаісландскай і рускай мовах, а таксама ўласнымі перакладамі.

Ключавыя словы: эдычная паэзія, алітэрацыя, льёдахат, інтэрпрэтацыя, сэнсавае дапушчэнне.

Старажытнаісландская паэма «Прамовы Высокага» (*Hávamál*) – самая вялікая з усіх эдычных паэм. Нягледзячы на тое, што ўвесь твор уяўляе сабой выказванні аднаго прамоўцы – Высокага (то бок Одзіна), тэкст вельмі неаднародны. У ім жыццёвыя парады чаргуюцца з расповедамі пра любоўныя прыгоды Одзіна, дапаўняюцца гісторыяй з’яўлення рунаў. Пры ўсім гэтым, твор вельмі арганічны і цэласны, а сюжэтнае і тэматычнае чаргаванне дадае дынамічнасці далёка не маленькаму па аб’ёме тэксту і падтрымлівае чытацкую ўвагу.

Варта адзначыць, што першая частка паэмы («Жыццёвыя парады») вельмі моцна нагадвае моўнае спаборніцтва майстроў-скальдаў, бо шмат якія думкі паўтараюцца двойчы, але трохі іншымі словамі. Разам з тым, сучасны чытач не можа не заўважыць, наколькі актуальныя пытанні ўздымаюцца ў паэме: пачынаючы з правілаў паводзінаў у гасцях або пытанняў стасункаў паміж мужчынам і жанчынай і завяршаючы філасофскімі развагамі, кшталту стаўлення да крывадушнасці, здрадніцтва, зла.

Пры перакладзе «Прамоваў Высокага» на беларускую мову першая складанасць звязаная з формай твора. Большая частка паэмы напісаная ў адмысловай алітэратыўнай форме *льёдахат* (*ljóðaháttir*), пры якой кожная строфа складаецца з шасці радкоў, дзе першае і другое трохрадковыя маюць строгую структуру: два радкі аб’ядноўваюцца алітэрацыяй і маюць па два галоўныя націскі, трэці радок мае тры націскі і ўласную алітэрацыю [1, с. 11]:

«Kópir afglapi
er til kynnis kemr,

Þylsk hann um eða Þrmir;
allt er senn,
ef hann sylg of getr,
uppi er þá geð guma» [2].

Існыя пераклады на рускую мову грунтуюцца на розных падыходах. Так, С. Свірыдэнка (пераклад 1917 г.) захавала форму льёдахата, але толькі часткова (без алітэрацыі):

«Глупый в гостях
некстати болтает
или не в пору молчит;
выпив, покажет он
тотчас же каждому,
что мало ума у него» [3, с. 289].

А.І. Корсун у перакладзе 1975 г. цалкам адмаўляецца ад захавання і старажытнаісландскай формы, і алітэрацыі:

«Глазеет глупец,
приехавший в гости,
болтая иль молча;
а выпьет глоток –
и сразу покажет,
как мало в нем мудрости» [4, с. 191].

Пры гэтым пераклады на рускую мову скажаюць не толькі форму, але і змест арыгінальнага тэксту, бо ў страфе гутарка ідзе пра тое, што дурань паводзіць сябе так не ў гасцях увогуле, а ў гасцях у сваіх сяброў (*kynnis*). І тут варта зазначыць, што захаванне строгай старажытнаісландскай формы пры перакладзе не ўяўляецца магчымым, паколькі большасць словаў старажытнаісландскай мовы найпрост карцейшыя за славянскія і звычайна не перавышаюць адзін-два склады. Таму ўжыванне льёдахата стварае рызыку значна спрасціць твор і пазбавіцца важных дэталяў. Такім чынам, пры перакладзе захаванне зместу бачыцца першачарговай задачай, у той час як мелодыку паэмы можна адмысловым чынам перадаць на беларускую мову праз асаблівую рытмічную арганізацыю тэксту:

«Дурань, што ў гoscі
да сябра прыходзіць,
моўчкі сядзіць ці мармыча няскладна;
ну а нап'ецца –
тут жа ўся дурасць
вылезе вонкі» [пераклад мой – Я.П.].

Другі важны момант – гэта цяжкасці інтэрпрэтацыі асобных частак паэмы. Твор напісаны ў XIII ст., таму з'явы і паняцці, зразумелыя людзям таго часу, сучаснаму чалавеку ўсвядоміць складана або нават немагчыма.

Адным з самых цяжкіх для інтэрпрэтацыі фрагментаў твора з'яўляецца страфа 137, прысвечаная сродкам дапамогі пры хваробах, суроках і г.д. Найбольшыя

пытанні выклікае радок *höll við hýrógi* (даслоўна *зала [дапамога] ад сваркі з радзінай*). Лічыцца, што лексема *höll* – памылка перапісчыка (павінна быць *haull* – грыжа), гэтаксама як і *hýrógi* – скажонае слова, што павінна азначаць *спарыню* [5]. У выніку радок неабгрунтавана перакладаюць на ангельскую, шведскую, рускую і інш. мовы як *спарыння (часам – бузіна) [дапамога] ад грыжы*. Але ў такім выпадку атрымліваецца, што абодва словы не толькі напісалі з памылкамі, але яшчэ і змянілі структуру фрагмента, перарваўшы сінтаксічны паралелізм у страфе, паколькі ўва ўсіх іншых радках першым называецца сродак, а толькі пасля – ад чаго ён дапамагае. Пагадзіцца з такім падыходам цяжка.

Ва ўласным перакладзе мы ўжываем варыянт *ну а размова [дапамога] ад сваркі з радзінай*. Калі дапусціць, што першае слова *höll* – сапраўды памылка перапісчыка, трэба было знайсці сугучнае слова з наборам зычных *h i l*. Найлепшым варыянтам падалося слова *hjal* – *гутарка, размова*. Спакойная размова можа дапамагчы ў сварцы. А ўлічваючы, што *зала* – выдатнае месца для такой спакойнай размовы, дадзены варыянт не супярэчыць і арыгінальнаму значэнню *höll*.

Такім чынам, пры перакладзе паэмы «Прамовы Высокага» больш важным бачыцца захаванне зместу, а не формы твора, паколькі паўнаватасны лёдахат праз асаблівасці мовы магчымы выключна ў скандынаўскай літаратуры. А любыя сэнсавыя дапушчэнні, выкліканыя цяжкасцямі інтэрпрэтацыі, павінныя быць абгрунтаванымі, а не засноўвацца на суб'ектыўным бачанні і прэферэнцыях канкрэтнага перакладчыка.

ЛІТАРАТУРА

1. Den poetiska Eddan / översättning med inledning och kommentar av L. Lönnroth. – Stockholm : Atlantis, 2016. – 528 s.
2. Hávamál (древнеисландский текст, ред. Guðni Jónsson). Старшая Эдда. – Тексты. – Северная Слава [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://norroen.info/src/edda/havamal/on.html>. – Дата доступа: 29.09.2020.
3. Эдда. Скандинавский эпос / пер., введение, предисл. и коммент. С. Свириденко. – М. : М. и С. Сабашниковы, 1917. – 383 с.
4. Библиотека всемирной литературы. Сер. первая. Т. 9: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / под общ. ред. С.Е. Шлапоберской. – М.: Худож. лит., 1975. – 770 с.
5. An Icelandic-English Dictionary Based on the MS. Collections of the Late R. Cleasby Enlarged and Completed by G. Vigfusson, M.A. [Electronic resource]. – [Mode of access]: <http://norroen.info/dct/cleasby/>. – [Date of access]: 25.09.2020.

«РЕЧИ ВЫСОКОГО»: ПРОБЛЕМА ПЕРЕДАЧИ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ НА БЕЛОРУССКИЙ ЯЗЫК

Е.А. ПАПАКУЛЬ

В статье на примере «Речей Высокого» рассматривается специфика перевода эддической поэзии на белорусский язык. Обосновывается невозможность

сохранения традиционной аллитеративной формы, а также доказывается необходимость максимально приближенной к оригиналу передачи содержания. Большое внимание уделяется проблеме интерпретации отдельных частей поэмы. Статья сопровождается цитатами на древнеисландском и русском языках, а также собственными переводами.

Ключевые слова: эддическая поэзия, аллитерация, льёдахатт, интерпретация, смысловое допущение.

«HÁVAMÁL»: THE PROBLEM OF THE FORM AND CONTENT WHEN TRANSLATING INTO THE BELARUSIAN LANGUAGE

Y. PAPAŁUL

The article is devoted to the specificity of the translation of Eddic poetry into the Belarusian language with «Hávamál» as the example. The impossibility of the preserving of the traditional alliterative form is substantiated, as well as the necessity of conveying the content as close to the original as possible is proved. Much attention is paid to the problem of interpretation of definite parts of the poem. The article is accompanied by quotations in Old Icelandic and Russian, as well as our own translations.

Keywords: Eddic poetry, alliteration, ljóðaháttr, interpretation, semantic assumption.