

MIESIĘCZNIK  
POŁOCKI.

Т о м I.  
R o k 1818.

*«Вестник Полоцкого государственного университета» продолжает традиции первого в Беларуси литературно-научного журнала «Месячник Полоцкий».*



---

ВЕСНІК ПОЛАЦКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА  
Серыя А. Гуманітарныя навукі

У серыі А навукова-тэарэтычнага часопіса друкуюцца артыкулы, якія прайшлі рэцэнзаванне і змяшчаюць новыя навуковыя вынікі ў галіне гісторыі, літаратуразнаўства і мовазнаўства.

---

ВЕСТНИК ПОЛОЦКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
Серия А. Гуманитарные науки

В серии А научно-теоретического журнала публикуются статьи, прошедшие рецензирование, содержащие новые научные результаты в области истории, литературоведения и языкознания.

---

HERALD OF POLOTSK STATE UNIVERSITY  
Series A. Humanity sciences

Series A includes reviewed articles which contain novelty in research and its results in history, literary studies and linguistics.

---

Адрес редакции:  
Полоцкий государственный университет, ул. Блохина, 29, г. Новополоцк, 211440, Беларусь  
тел. + 375 (214) 53 34 58, e-mail: [vestnik@psu.by](mailto:vestnik@psu.by)

Отв. за выпуск: А.А. Гугнин, Д.В. Дук, Н.Б. Лысова.

Редактор Д.М. Севастьянова.

Подписано к печати 31.07.2017. Бумага офсетная 70 г/м<sup>2</sup>. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Ризография.

Усл. печ. л. 17,44. Уч.-изд. л. 21,01. Тираж 100 экз. Заказ

УДК 821.124+821.111(73)

## ЭЛЕГИИ СЕКСТА ПРОПЕРЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЗРЫ ПАУНДА

**Н.В. НЕСТЕР***(Полоцкий государственный университет)**n.nester@psu.by*

*Рассмотрены элегические произведения древнеримского поэта Секста Проперция (Sextus Propertius, ок. 50 – ок. 16 до н.э.) в творчестве американского поэта Эзры Паунда (Ezra Pound, 1885–1972). Э. Паунд обращается к творческому наследию Проперция, поскольку его привлекает нежелание римского поэта пропагандировать идеи Августа, его стремление дистанцироваться от общественной деятельности и обратиться к частной жизни, выражая дух своего времени и отстаивая творческую независимость. Творчество Проперция соответствовало художественным ориентирам Э. Паунда, поэтому он обращается к наследию римского поэта, используя фрагменты цитат из его элегий, переводя произведения Проперция с достоверной точностью, не искажая смысл подлинника. Посвященная римскому поэту поэма «Оммаж Сексту Проперцию» становится определяющей для творчества американского поэта, а слово «оммаж», вынесенное поэтом в заглавие поэмы, – связующим звеном между римской элегией и современной поэзией.*

**Ключевые слова:** *элегия, маска, оммаж, перевод, переложение, наследие, влияние.*

**Введение.** Литературное наследие римского поэта Секста Проперция состоит из четырех книг элегий, посвященных возлюбленной Гостию, воспетой под именем Кинфии. К.П. Полонская отмечает, что в сборнике «поэт полностью изолирует себя от каких бы то ни было общественных интересов и стремится в этом же направлении воздействовать на читателей. Цель его – сконцентрировать все чувства, все внимание читателей на переживаниях любви. Большинство элегий Проперция – продуманный и детальный рассказ о любовных переживаниях, выразительная и правдоподобная передача чувств» [1, с. 76–77]. Так, в первой книге Проперций пишет о душевных муках, вызванных непостоянством возлюбленной, привлекая при этом мифологический материал с целью описания собственных чувств. Следует отметить, что «поэт то группирует элегии небольшими циклами, объединенными общей мыслью, то располагает их по контрасту; он вводит в свои элегии хорошо знакомых по изобразительному искусству и литературе мифологических героинь и героев и сообщает благодаря этому своим персонажам почти осязаемую реальность, делает их близкими не через описание, а через пластический образ, возвышает их над обыденной средой» [1, с. 77]. Несмотря на то, что Проперций пользуется уже сложившимися или взятыми из александрийской поэзии шаблонами или создает различные ситуации, но во всех элегиях чувствуется его собственное мироощущение. Во второй книге Проперций продолжает развивать тему любви, которая является для него главной жизненной целью, оценивая при этом собственную победу над Кинфией выше победы, одержанной Августом над парфянами (II, 14). В третьей книге наблюдается переход Проперция к новым темам, что свидетельствует о том, что Кинфия не играет в жизни поэта главной роли: «в этой книге почти нет элегий, посвященных Кинфии; нередко отвлеченные, теоретические рассуждения о любви заменяют искреннее чувство (III, 8). В конце концов поэт порывает с любовной элегией и символом ее – Кинфией. Он заявляет, что его возлюбленная была лишь собирательным образом, что теперь он освобождается от своей любви, проклинает рабство влюбленного поэта и ищет новые пути для своего творчества» [1, с. 79]. В четвертой книге Проперций пытается создать новый жанр римской поэзии: пользуясь привычным для него элегическим дистихом, намеревается написать произведение, стоящее между эпосом и лирикой, изложить сказания, связанные с городом Римом, взяв за образец «Причины» Каллимаха. Таким образом, Проперций при краткости изложения стремится насытить элегии картинными образами, использует сравнения, перегружает элегии излишней изобразительностью. Александрийская ученость, стремление к созданию наглядного пластического образа часто нарушают единство восприятия и делают его элегии недоступными для неподготовленного читателя.

Поэзия Проперция оказала огромное влияние не только на творчество последующих поколений поэтов и не только римских, например, на Овидия. Элегии Проперция не были так популярны, как элегии Тибулла, однако также были известны читающей публике, о чем свидетельствуют фрагменты из его произведений, начертанные на стенах в Помпее. Наряду с Тибуллом Проперция упоминают Марциал, Стаций, Плиний Младший и Квинтилиан.

В средние века произведения Проперция не пользовались популярностью. Интерес к его творчеству возник в эпоху Возрождения. Любовные сонеты Петрарки обнаруживают влияние творческой манеры Проперция. Аллюзии на произведения Проперция встречаются в творчестве Б. Барнса и Т. Кэмпсона. Произведения Проперция были творчески переосмыслены в «Римских элегиях» Гете. Римскому поэту

посвящает поэму «Оммаж Сексту Проперцию» (*Homage to Sextus Propertius*, 1917) Э. Паунд и стихотворение «Размышление от Проперция» (*A Thought from Propertius*, 1919) У.Б. Йейтс. Отношениям Кинфии и Проперция посвящено стихотворение американского поэта Р. Лоуэлла «Призрак» (*The Ghost*, 1946). Проперций является лирическим протагонистом стихотворения И. Бродского «Anno Domini» (1968). Британский драматург Т. Стоппард в пьесе-дискуссии «Изобретение любви» (*The Invention of Love*, 1997, рус. перевод 2007) обращается к исследованию английского поэта и латиниста А.Э. Хаусмена (*A.E. Housman*, 1859–1936), посвященного творчеству «изобретателей любви» Корнелия Галла, Катуллы, Проперция, Овидия [2]. Современные переводы произведений Проперция на английский язык появились в 2002 году – книга элегий Проперция «Propertius In Love: The Elegies» в переводе Д.Р. Слэвитта (*D.R. Slavitt*, род. в 1935 году) и в 2004 году – в переводе американского поэта и переводчика В. Каца (*V. Katz*, род. в 1960 году) – книга «The Complete Elegies of Sextus Propertius», получившая в 2005 году приз Американской ассоциации переводчиков<sup>1</sup>. Объясняя такое пристальное внимание к творческому наследию Проперция, К.П. Полонская отмечает, что «интерес к поэзии эллигиков в новое время и их роль в мировой поэзии обусловлены тем, что они открыли новое отношение к любви как осознанному и обогащающей духовный мир человека чувству» [1, с. 81].

**Основная часть.** У американского поэта Эзры Паунда с Секстом Проперцием множество точек соприкосновения, проявляющихся на различных уровнях. Несомненно, Паунд был хорошо знаком с творческим наследием римского поэта, что подтверждается целым рядом фактов. Э. Паунд выбирает в качестве идейного вдохновителя и воплоителя художественных идей римского поэта, который искал точку опоры не среди своих современников, а пытался связать себя прочными узами с эллинистическими авторами. Как и эллинистический поэт Каллимах, Проперций противопоставляет эпическому стилю эллигическое творчество и стремится подражать своим предшественникам, старается привнести в римскую элегию элементы эллинистической учености, используя разнообразный мифологический материал, гречизмы и архаизмы, разговорные формы, повторяя одно и то же слово, допускает шероховатости в синтаксисе.

Из всех римских поэтов, представителей любовной элегии, именно Секст Проперций обладал стремлением выражать мысли не с той простотой и ясностью, с которой стремились их выразить Катулл и Тибулл, а с излишней сложностью, насыщая текст мифологическими аллюзиями, не позволяющими «докопаться» до сути тогда, когда читатель оказывается не подготовленным к восприятию данного текста, так как для него необходим достаточно подробный авторский комментарий. Подобное усложнение авторского текста характерно и для произведений Эзры Паунда, который отнюдь не стремился к простоте изложения, адресовал собственные произведения не неподготовленному читателю, а специалисту.

Э. Паунд обращается к творческому наследию Проперция, так как его привлекает нежелание римского поэта пропагандировать идеи Августа, его стремление дистанцироваться от общественной деятельности и обратиться к частной жизни, выражая дух своего времени и отстаивая творческую независимость. Авторы книги «Античная лирика» (В.Н. Ярхо, К.П. Полонская) отмечают, что «римская любовная элегия – чрезвычайно характерное явление литературы эпохи принципата Августа. Расцветшая в годы оформления нового стиля эпохи, она всей сущностью своей, самим фактом своего появления глубоко чужда, даже враждебна идеологии официального направления и его литературе скрытую оппозицию режиму Августа, но и растущую индивидуализацию, дальнейшее утверждение права поэта на раскрытие личных чувств в поэзии» [7, с. 162].

<sup>1</sup> Несмотря на трудности, связанные с переводом, элегии Проперция переводили на русский язык достаточно часто: А.А. Фет, Л. Остроумов, Н.Л. Магницкая, П. Соколин, К.Ф. Рылеев, А.Ф. Мерзляков, И.П. Крешев, А.П. Тамбовский, Ф.Е. Корш, Я.М. Боровский, Ю. Голубец, А.Н. Майков, Н.В. Вулих, С.В. Шервинский, П. Ободовский, И. Холодняк, П.К. Львов, И. Бороздна, П. Краснов, В.К. Третьяковский, Я.Э. Голосовкер, П. Львов, Н.И. Шатерников, А. Тейльс, И.И. Дмитриев, Н.А. Костров, П. Сумароков, А. Адольф [3, с. 351–353].

В наше время произведения Проперция переводит А. Цветков, публикующий свои работы в Живом Журнале ([artsvet.livejournal.com](http://artsvet.livejournal.com)) и Г. Стариковский, который отмечает, что «Проперций – самый трудночитаемый из триады эллигиков. На протяжении нескольких последовательных дистихов Проперций успевае сбить читателя с толку синтаксическими и лексическими головоломками, поставить в тупик выспренней александрийской ученостью, чтобы через строчку резко «изменить курс» и витийствовать уже на цicerоновской, *прозрачной* латыни. Для переводчика такая эквилибристика – суцая пытка. Традиционный подход к переводам Проперция – натянув на себя смирительную рубашку эллигического дистиха, стремиться к законченности и проясненности, свойственной этому стихотворному размеру. Иногда такие *проясненные* переводы воспроизводят не столько *элегию Проперция*, сколько *римскую элегию вообще* на манер Проперция, т.е. иногда отыскивают параллелизмы и антитезы там, где маячит горб Квазимодо. Другие переводчики ищут обходные пути – перекраивают смирительную рубашку размера, а то и вовсе от него отказываются. Или – переводят прозой, в которой можно без утаек и потерь развернуть образный ряд Проперция. Пожалуй, именно прозаический перевод всех четырех книг римского эллигика, выполненный А. Любжиным [4], дает наилучшее понятие о творчестве Проперция (изд. Греко-Латинский Кабинет Ю.А. Шичалина)» [5].

Так, Э. Паунд использует цитаты из элегий Проперция в качестве эпитафия, который предваряет сборник или поэтические произведения американского поэта. Сборник «Канцоны» (*Canzoni*, 1911) адресуется Э. Паундом Оливии и Дороти Шекспир и открывается эпитафием из элегии Проперция (II, XIII, 27): «Quos ego Persephoneae maxima dona feram»<sup>2</sup> [8, с. 346]. 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: «Хватит мне, хватит вполне, коль в процессе будут три книги: / Как величайший свой дар их Персефоне несусь»<sup>3</sup> [6, с. 312]. 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. Проперций осознал действенную силу поэзии, но пока еще говорит о любовной лирике, а его вдохновительницей является Кинфия. Подобно Горацию, римский поэт «воздвигает» себе памятник и сочиняет автоэпитафию: «Два пусть напишут стиха: 'Кто ныне лишь пепел холодный, / Был когда-то рабом, верным единой любви'»<sup>4</sup> [6, с. 312]. В паундовском сборнике «Канцоны» преобладают произведения, объединенные любовной тематикой, однако в отличие от элегий Проперция они посвящаются не конкретной девушке, а собирательному женскому образу.

Буквальный переводом элегии Проперция (II, XXVIIIc, 1–10) является паундовское стихотворение «Молитва о жизни его госпожи» (*Prayer for His Lady's Life*) из сборника «Canzoni». Здесь Персефона предстает властной богиней подземного царства, распоряжающейся судьбами людей. Поэтому лирический герой обращается к богам Аида (Персефоне и Плутону) с просьбой повременить со смертью его возлюбленной Кинфии: «Here let thy clemency, Persephone, hold firm, / Do thou, Pluto, bring here no greater harshness»<sup>5</sup> [8, с. 394]. Тысячи красавиц ушли к озеру Аверн, одному из входов в подземное царство. В подтверждение того, что «your flame consumes them»<sup>6</sup>, поэт перечисляет мифологических красавиц Иопу (Антиопу) – дочь речного бога Асопа, возлюбленную Зевса; Тиро – возлюбленную Посейдона; Пасифаю – жену царя Миноса, мать Минотавра; Европу, дочь финикийского царя Агенора, похищенную Зевсом: «And all the fair from Troy and all from Achaia, / From the sundered realms, of Thebes and of aged Priamus; / And all the maidens of Rome, as many as they were»<sup>7</sup> [8, с. 394]. Э. Паунд отказывается от последних шести строк, которые присутствуют в тексте Проперция и носят морализаторский посыл императивного характера: «Нет, не бессмертна краса, и счастье длится не вечно: / Рано иль поздно, но всех ждет беспощадная смерть. / Ты же, мой свет, избежав теперь опасностей грозных, / Ты учреди хоровод, дар свой Диане воздай, / Бдение ты учреди Изиде – бывшей телице, / Да уж и мне заплати должные десять ночей»<sup>8</sup> [6, с. 346]. Повтор в конце стихотворения (в паундовском тексте он выделен курсивом и буквально воспроизводит начальные строки стихотворения) принадлежит Э. Паунду. Таким образом, данное стихотворение является довольно точным переложением элегии Проперция (II, XXVIIIc, 1–10) в отличие от поэмы «Оммаж Сексту Проперцию» (IX), в котором оригинальный текст римского поэта сильно переработан.

Название второй части стихотворения Эзры Паунда «Викторианские эклоги» «*Satiemus*»<sup>9</sup> содержит аллюзию на элегию Проперция (II, XV, 23) «*Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore*»<sup>10</sup>. Стремясь к наслаждениям, Проперций изображает любовную страсть к Кинфии: «Знай, как эти листки, что слетели с венков помертвевших / И, одиноко кружась, плавают в чаше вина, / Так вот и мы: хоть сейчас любовь так много сулит нам, / Может быть, завтрашний день будет последним для нас»<sup>11</sup> [6, с. 317]. В отличие от римского поэта Паунд изображает не страсть, а противоположное ей чувство – разочарование в любовных переживаниях. Стихотворение «Викторианские эклоги» является также аллюзией на произведение Эрнеста Доусона, название которого восходит к той же элегии Проперция. Полемика с Доусоном прослеживается и на образно-словесном уровне: так, у Доусона – «вздыхающие ветви», а в конце стихотворения лирический герой просит возлюбленную перестать смеяться: «What if I know thy laughter word by word / Nor find aught novel in thy merriment?»<sup>12</sup> [8, с. 422].

<sup>2</sup> Лат. «Я их несусь Персефоне как самый великий дар».

<sup>3</sup> Перевод Л. Остроумова.

<sup>4</sup> Перевод Л. Остроумова.

<sup>5</sup> Персефона, позволь своей милости оставаться твердой, / И ты, Плутон, не добавляй жестокости.

<sup>6</sup> Ваше пламя пожирает их.

<sup>7</sup> Все красавицы Трои и Ахаи, / Всех разрушенных царств, Фив и старика Приама; / Все девицы Рима, сколько их ни рождалось (Перевод О. Седаковой). [7, с. 395].

<sup>8</sup> II, XXVIIIc, 27–28. Перевод Л. Остроумова.

<sup>9</sup> Лат. «Насытимся».

<sup>10</sup> Лат. «Пока нам судьба позволяет, страстью насытим глаза». Данная строка обыгрывается в поэме Паунда «Почтение Сексту Проперцию» (VII, 16).

<sup>11</sup> Перевод Л. Остроумова.

<sup>12</sup> Что, если я знаю твой смех наизусть / И не нахожу ничего нового в твоём веселье?

Важно подчеркнуть, что общей точкой соприкосновения современной культуры и культуры прошлых веков в паундовской поэзии является город Рим [9], ставший заглавной темой одноименного сонета. Пространство Вечного города в стихотворении представляется поэтом таким образом, что позволяет выделить характерные элементы прошлого и настоящего. Так, обращаясь к элегии Проперция (IV, I), Паунд выносит в эпиграф фрагмент строки римского поэта: «Dicam: Troja cades, et Troica Roma resurges!»<sup>13</sup>. Рассматривая Вечный город в исторической перспективе, Проперций описывает образ Рима прошлого, периода расцвета, и образ Рима современного, пришедшего в упадок. Данная элегия написана в форме монолога, обращенного к страннику, с целью рассказать о своей родине. Именно для этого поэт использует принцип диахронии и излагает историю Рима от его основания, воссоздавая образ Вечного города посредством сравнения его прошлого и настоящего. «И хотя поэт объявляет, что отныне он связывает свою поэзию с Римом (IV, 1, 67–68.), однако он говорит о том, что его призванием по-прежнему остается поэзия любви. Новым и ценным в этой последней книге Проперция оказались те элегии, где он переходит к рассказу о любви других людей, т.е. возвращается от субъективной элегии к объективной. Дело в том, что он обогащает этот рассказ достижениями римской любовной элегии – пониманием духовности любви, которой не знала эллинистическая поэзия» [7, с. 160].

Особое место в творчестве Эзры Паунда занимает поэма «Оммаж Сексту Проперцию» (*Homage to Sextus Propertius*), написанная в 1917 году, опубликованная сначала в фрагментах в «Poetry» (1919), затем в сборниках «Quia Pauper Amavi» (1919), «Umbra» (1920), в окончательной редакции – в сборнике «Personae» (1926), впоследствии отредактированном Э. Паундом в 1958 году. Несмотря на то, что многие специалисты обвиняли Э. Паунда в невежестве и незнании латыни, отступлений от оригинала в тексте американского поэта немного: «В переводе Проперция Паунд вообще довольно точен; и явные анахронизмы только подчеркивают эту точность. Вряд ли задор проперциева понимания греческой элегии, как и паундовой интерпретации Проперция, следует понимать в саркастическом ключе, скорее это интенсивное создание независимой авторской позиции, ее самостоятельности в условиях гражданского кризиса» [9].

Поэма «Оммаж Сексту Проперцию» является по сути паундовской маской, за которой он скрывается, чтобы выразить собственные взгляды на творчество. Я. Пробштейн отмечает, что «следует выделить весьма шумевшее в свое время «Приношение Сексту Проперцию», принятое в штывы академическими кругами. «Проперций» Паунда – это и критическое исследование, и переложение (весьма вольное) Проперция, и «маска» Паунда, и молодой задор, даже некоторое зубоскальство, и гротеск (а в переводе М.Л. Гаспарова превалирует сарказм), и – главное – не только и не столько воссоздание атмосферы имперского Рима времен Проперция, сколько Англии после Первой мировой войны. Следует, однако, заметить, что поначалу Паунд преподнес «Проперция» как новое слово в переводе, что и вывело его противников из себя. Подражание мастерам и перевод были для Паунда разновидностью пристального чтения (а пристальное чтение есть своего рода перевод, заметим в скобках). Чтение же литературы от Гомера до Йейтса, которого Паунд уже тогда считал величайшим из всех современных ему поэтов, пишущих по-английски, не могло не привести молодого поэта к критическому пересмотру романтических традиций и современной ему поэзии» [11, с. 26–27].

Как явствует из названия, данное произведение посвящается Сексту Проперцию и представляет собой почтение или «оммаж» римскому поэту. Сборник «Ибо любил я, убог...» (*Quia pauper amavi*)<sup>14</sup>, в который была включена данная поэма, предваряет посвящение легендарному певцу и музыканту Орфею, имя которого является олицетворением могущества искусства. Поэма делится на двенадцать частей<sup>15</sup>, разных по размеру, при этом только четвертая часть имеет подзаголовок «Разномыслие с Лигдамом» (*Difference of opinion with Lygdamus*) и представляет собой разговор Проперция со своим рабом. Пятая и девятая части делятся на три фрагмента, одиннадцатая – на два.

В общей сложности из четырех книг Проперция, содержащих девять две элегии, Э. Паунд обращается к элегиям из второй (11 элегий) и третьей (7 элегий) книг. Открывает поэму «Оммаж Сексту Проперцию» обращение к предшественникам римского поэта, творчество которых Проперций принимает в качестве образца: «Shades of Callimachus, Coan ghosts of Philetas / It is in your grove I would walk, / I

<sup>13</sup> Лат. «Троя, – скажу я, – падешь, но Римом Троянским воскреснешь!». (IV, I, 87. Перевод Л. Остроумова).

<sup>14</sup> Название сборника перекликается со строкой Овидия «Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi» («Бедным был я, любя, для бедных стал я поэтом») (*Наука любви*, II, 165).

<sup>15</sup> Поэма состоит из двенадцати частей, в которых Э. Паунд обращается к любовным элегиям Проперция: в первой части – к первой элегии третьей книги, во второй – к третьей элегии третьей книги, в третьей – к шестнадцатой элегии третьей книги, в четвертой – шестой элегии третьей книги, в пятой – к первой и десятой элегиям второй книги, в шестой – к VIII и XIII элегиям второй книги, четвертой и пятой элегиям третьей книги, в седьмой – к пятнадцатой элегии второй книги, в восьмой и девятой – к двадцать восьмой элегии второй книги, в десятой – к двадцать девятой элегии второй книги, в одиннадцатой – к двадцать четвертой, тридцатой и тридцать второй элегиям второй книги, в двенадцатой – к тридцать четвертой элегии второй книги.

who come first from the clear font / Bringing the Grecian orgies into Italy, / and the dance into Italy»<sup>16</sup> [12, p. 526]. Используя начальную элегию третьей книги Проперция в качестве пролога, Паунд, как и римский поэт, стремится обозначить основные темы своего творчества – тему любви и тему поэта и поэзии. Развивая тему горацанского «Памятника», Э. Паунд, скрываясь за маской Проперция, стремится подчеркнуть значимость собственного творчества не только для своих современников, но и для последующих эпох: «I ask a wreath which will not crush my head. / And there is no hurry about it; / I shall have, doubtless, a boom after my funeral, / Seeing that long standing increases all things / regardless of quality»<sup>17</sup> [12, p. 526]. Важным представляется для Паунда тот факт, что прославленная Проперцием красота его возлюбленной будет продолжать жить в веках, несмотря на то, что имя Кинфии канет в лету, в отличие от воспетой красоты, которая, по мнению Паунда, обладает категорией вечности.

Во второй элегии «Оммажа» Паунд обращается к третьей элегии из третьей книги Проперция, которая представляет собой сон, увиденный им у подножия горы Геликон. Следует отметить, что Каллимах в «Причинах» также рассказывает о сне, в котором он снова стал молодым и беседовал с музами на Геликоне. Во сне Проперцию является муза эпической поэзии Каллиопа, которая и определяет тематику его произведений: «Content ever to move with white swans! / Obviously crowned lovers at unknown doors, / Night dogs, the marks of a drunken scurry, / These are your images, and from you the sorcerizing of / shut-in young ladies, / The wounding of austere men by chicane»<sup>18</sup> [12, p. 530]. Таким образом, Каллиопа направляет его к занятию элегическим творчеством.

В третьей элегии «Оммажа» Паунд обращается к посланию, которое получает Проперций от своей госпожи (III, 16) и рассуждает о том, есть ли необходимость в том, чтобы беспрекословно повиноваться всем приказам возлюбленной, т.е. к нему закрадывается сомнение в искренности собственных чувств. В пятой элегии Проперций отказывается воспевать богиню любви Венеру и дает обещание обратиться к теме войны, для этого ему необходимо только закончить начатую и посвященную любви книгу: «The primitive ages sang Venus, / the last sings of a tumult, / And I also will sing war when this matter of a girl is exhausted»<sup>19</sup> [12, p. 533]. В то же время поэт хочет показать, что вдохновение для своей книги он черпает не у Каллиопы и Аполлона, а у возлюбленной, которая предоставляет ему и темы, и новые предметы для книги. Обращаясь к Меценату, Проперций говорит о жребии, что если бы ему выпала честь воспевать войны, он бы отказался от этого, т.к. каждому свое место и на всякий день свое дело. Завершает «Оммаж» тридцать четвертая элегия из второй книги сборника Проперция, которая является программной и подводит итог всему творчеству Проперция, присоединяя его к числу таких поэтов, как Вергилий, Катулл, Кальв, Галл. К.П. Полонская отмечает, что «в программных элегиях (II, 1; II, 34), обрамляющих вторую книгу, Проперций неуклонно и убежденно возражает Меценату, отстаивая свое право на поэтическую независимость, свое намерение заниматься любовной поэзией» [1, с. 79].

**Заключение.** Творчество Проперция соответствовало художественным ориентирам Эзры Паунда, поэтому он избирает произведения Проперция в качестве эталонного образца, но не стремится подражать им. Выбор римского поэта в качестве образца для подражания вовсе не случаен: Проперций ориентируется на александрийскую поэзию, считая себя последователем эллинистических элегиков Каллимаха и Филета. Проперций снискал себе славу «темного поэта», так как мифологические образы и сравнения в эллинистической манере придают элегиям Проперция тон учености. В этом смысле он близок Эзре Паунду, который также, как и римский поэт, пытался снабдить собственные произведения мифами, аллюзиями и отсылками к творчеству других авторов. Я. Пробштейн отмечает, что «Паунд писал стилизации тех римских поэтов, которые сами подражали грекам, избирая какую-либо литературную тенденцию и разрабатывая ее во всех возможностях. Так, Катулл переводил Сапфо, Проперций до гротеска усилил греческую элегию, Марциал имитировал эллинистическую эпиграмму. Срединное место Проперция, работающего с типом стиха, а не с отдельными стихотворениями и не с жанровой традицией; и его своеобразное «актуализующее» толкование элегии, которая предстает у него даже однажды как женская фигура – позволили Паунду сделать Проперция актуальным политическим автором» [10]. Поэма «Оммаж Сексту Проперцию» становится определяющим для творчества Эзры

<sup>16</sup> Дух Каллимаха, косская тень Филета, / В вашу сень я иду, / Первым из чистейшего родника / Почерпнув для Италии греческие оргии и греческие пляски. / Кто учил вас, где слышали вы такие ритмы? / Чья стопа отбивала вам такт, чья вода орошала вам свист?

<sup>17</sup> Хоть бы пару непачканных страниц с двувёршинного взгорья! / Не хочу венка, который плющит голову. Не спешу –/ После смерти и так мне будет слава. / Потому что издали все видно крупней, независимо от качества [14, с. 236].

<sup>18</sup> «Твое дело – белые лебеди! / Нет: любовники в венках перед чьими-то дверьми, / И ночные псы, и следы пьяных драк, –/ Вот твои образы: твоё дело –/ Очаровывать юных затворниц и язвить суровых стариков» [14, с. 239].

<sup>19</sup> Ветхий век пел Венеру, а новый – битвы; / Так и я допою красавицу и начну про войну [14, с. 240].

Паунда, а само слово «оммаж», вынесенное поэтом в заглавие поэмы, – связующим звеном между римской элегией и современной поэзией.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Полонская, К.П. Римские поэты эпохи принципата Августа / К.П. Полонская. – М. : МГУ, 1963. – 106 с.
2. Стоппард, Т. Изобретение любви / Т. Стоппард. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 256 с.
3. Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв. : библиографический указатель / сост. Е.В. Свиясов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1998. – 400 с.
4. Проперций, С. Элегии : пер. и примеч. А.И. Любжина / С. Проперций. – М. : Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2004. – 271 с.
5. Стариковский, Г. Секст Проперций. Новые переводы / Г. Стариковский. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/2008/3/prob.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/2008/3/prob.html). – Дата доступа: 15.04.2017.
6. Катулл. Тибулл. Проперций / Катулл. Тибулл. Проперций. – М. : Худ. лит-ра, 1963. – 512 с.
7. Ярхо, В.Н. Античная лирика / В.Н. Ярхо, К.П. Полонская. – М. : Высш. шк., 1967. – С. 155–164.
8. Паунд, Э. Стихотворения и избранные Cantos / Э. Паунд. – СПб. : Владимир Даль, 2003. – 887 с.
9. Нестер, Н.В. Образ Рима в поэзии Эзры Паунда / Н.В. Нестер // Вестн. Полоцк. гос. ун-та. Сер. А, Гуманит. науки. – 2005. – № 7. – С. 164–167.
10. Пробштейн, Я. Эпоха Паунда. К 130-летию со дня рождения Эзры Паунда (1885–1972). Приношение к юбилею: поэт среди поэтов / Я. Пробштейн. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/16418>. – Дата доступа: 23.05.2017.
11. Пробштейн, Я. Вечный бунтарь / Я. Пробштейн // Эзра Паунд. Стихотворения и избранные Cantos. – СПб. : Владимир Даль, 2003. – С. 17–57.
12. Pound, Ezra. Poems & Translations / Ezra Pound. – N.-Y. : The Library of America, 2003. – 1364 p.
13. Гаспаров, М. Переводы с русского / М. Гаспаров. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2003/1/gaspar-pr.html>. – Дата доступа: 23.05.2017.
14. Гаспаров, М.Л. Экспериментальные переводы / М.Л. Гаспаров. – СПб. : Гиперион, 2003. – С. 236–250.

Поступила 10.05.2017

## THE ELEGIES OF PROPERTIUS IN THE EZRA POUND'S WORKS

## N. NESTSER

*The article deals with the elegiac works of the ancient Roman poet Sextus Propertius (about 50 – about 16 A.D.) in the works by the American poet Ezra Pound (1885–1972). E. Pound turns to the creative heritage of Propertius, because he is attracted by the reluctance of the Roman poet to propagate the ideas of Augustus, his desire to distance himself from social activities and turn to private life, expressing the spirit of his time and defending his creative independence. Creativity of Propertius was consistent with E. Pound's artistic orientations, so he refers to the heritage of the Roman poet, using fragments of quotations from his elegies, translating the works of Propertius with reliable accuracy, without distorting the meaning of the original. In honor of the Roman poet, Pound dedicates the poem «Homage to Sextus Propertius», which became the defining factor for the work of American poet, and the word «homage», which the poet made into the title of the poem, is the link between the Roman elegies and modern poetry.*

**Keywords:** *elegy, mask, homage, translation, imitation, heritage, influence.*

УДК 821.111

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШОТЛАНДСКИХ, АНГЛИЙСКИХ  
И ШВЕДСКИХ БАЛЛАД О СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОМ****Е.А. ПАПАКУЛЬ***(Полоцкий государственный университет)**auhijash@yandex.ru*

*Проанализированы структурные и стилистические особенности шотландских, английских и шведских народных баллад о сверхъестественном. При помощи сопоставительного метода детально рассматриваются сходства и отличительные черты двух балладных традиций. Также большое внимание уделяется растительной и орнитологической символике баллад. Приводится большое количество цитат для иллюстрации исследуемых стилистических явлений. Вводится авторское понятие “диалог-подкуп” для описания типичного диалога в шведских народных балладах, встречающегося также и в шотландской традиции.*

**Ключевые слова:** *рефрен, тип повествования, диалог-подкуп, постоянные эпитеты, сравнения, христианство.*

**Введение.** Из трехста шести английских и шотландских народных баллад, согласно профессору Чайлду, не менее восьмидесяти пяти, встречаются в скандинавском фольклоре. Британские и скандинавские баллады обладают не только сходством тем и сюжетных линий, но и фраз, ситуаций и форм, что даёт возможность объединить их в общую группу. Говоря о форме, использование лирического рефрена после первой строки отличает британские и скандинавские баллады от немецких, в которых этот приём почти не использовался. Это тем более примечательно, что Дания и Швеция, обладающие богатейшим балладным наследием, всегда находились под сильным литературным влиянием Германии, но их баллады сохранили свою самобытность. В скандинавских балладах рефрен присутствует почти всегда; в английских и шотландских он чаще всего встречается в ранних балладах, обладающих сходными сюжетами со скандинавскими [1, с. 358].

**Основная часть.** Из всех народных баллад о сверхъестественном, лишь три шотландские (“The Two Sisters”, “Cloutie” и “The Elfin-knight”) и одна английская (“The Three Ravens”) обладают рефреном. Рефрен может быть связан с содержанием баллады (“Binnorie, O Binnorie... By the bonny mill-dams of Binnorie” в “The Two Sisters”; “Jennifer, Gentle and Rosemary... As the dove flies over the mulberry tree” в “Cloutie”), не связан с содержанием (“Aye as the daisies grow gay” в “The Elfin-knight”) либо быть простым восклицанием (“With a downe, derrie, derrie, derrie, downe, downe” в “The Three Ravens”).

В то же время все проанализированные 40 шведских баллад сопровождаются рефреном, который так же, как и в англо-шотландских балладах, может быть или не быть связанным с основной темой. Они могут встречаться либо в конце строфы (двустипхия или четырёхстишия), либо же они могут быть двойными и размещаться между строками [2, с. 208–209]. Объяснением того, что в шведской традиции рефрен – неотъемлемый атрибут баллады – может послужить тот факт, что баллада как песня для хорового исполнения в шведской культуре продолжала существовать на столетия позже, чем в британской (вплоть до начала XX века). И рефрен, повторяемый всеми участниками, был важным элементом баллады. Если же углубиться в историю, можно обнаружить, что даже в поэзии скальдов (древнескандинавских певцов) встречаются элементы, похожие на рефрен.

Одной из форм скальдической хвалебной песни была драпа. Причём в средней части драпы всегда было несколько вставных предложений, которые называются “стев”, которые делили среднюю часть на несколько фрагментов. Даже этимологически слово “драпа” означает “песнь, разбитую на части”. Стев в драпе, как и рефрен в балладе, мог быть различной формы и по содержанию совсем не связанным с основным содержанием драпы, и повторяться после каждых двух вис драпы. Стев также мог образовывать вторую и третью строки каждого четверостишия. Наличие стева – фактически единственное, что отличало драпу от “флокка” – хвалебной песни, состоящей из ряда вис, однако не разбитых стевом. Также драпа считалась более торжественной и пышной формой, чем флокк [3, с. 108–109]. Безусловно, нельзя утверждать, что рефрен баллады возник под влиянием скальдической поэзии, прекратившей своё существование задолго до расцвета балладного творчества, однако по своей сути рефрен баллады и стев драпы очень похожи.

Продолжая сравнивать структурные особенности англо-шотландских и шведских баллад, следует сказать и о типе повествования. Для танцевальной хоровой песни естественно то, что абсолютное большинство баллад повествуются от третьего лица. Повествование от первого лица – признак более поздних баллад, и мы обнаруживаем 3 таких примера среди шотландских баллад (“The wee, wee Man”, “The Twa

Corbies” и “King Henry”), 2 – среди английских (“Alison Gross” и “The Suffolk Miracle”). К таким балладам относится лишь 2 шведских произведения (“Den förtrollade riddaren” и “Jungfrun förvandlad till lind”).

Главные сцены произведения, как правило, связаны с ключевыми диалогами и с особенностью баллады как хорового и драматического танцевального произведения. В данном контексте предлагается ввести понятие “диалог-подкуп”, характерный как для шотландских (“The Two Sisters”, “Kemp Owyne” и “Willie’s Lady”), так и шведских народных баллад о сверхъестественном (“De två systrarna”, “Herr Magnus och havsfrun”, “Herr Mannelig”, “Näcken bortför jungfrun”, “Varulven” и “Älvefärd”). Причём данный подкуп можно встретить в двух контекстах:

1) жертвы предлагают деньги или иные ценности их оппонентам (людям или духам природы), чтобы те сохранили им или их близким жизнь (шотландские “The Two Sisters” и “Willie’s Lady”, шведские “De två systrarna” и “Varulven”);

2) оппоненты предлагают богатые дары героям баллады, чтобы те ушли с ними в их владения (шотландская “Kemp Owyne”, шведские “Herr Magnus och havsfrun”, “Herr Mannelig”, “Näcken bortför jungfrun” и “Älvefärd”).

В некоторых случаях диалог-подкуп может занимать большую часть произведения. Лучшим примером является шотландская баллада “Willie’s Lady”, в которой сын, предлагая матери различные дары (чашу, полную золота и серебра; коня со сбруей из тех же драгоценных металлов; пояс из красного золота с шестьюдесятью серебряными колокольчиками), пытается подкупить её и заставить снять заклятие с его возлюбленной. Но на все уговоры он получает один ответ: “Of her young bairn she’s ne’er be lighter, // Nor in your hour to shine the brighter; // For she sall die, and turn to clay, // And thou sall wed another may” (“Она никогда не сможет ни родить, // Ни ярко сиять в твоём доме; // Ибо она должна умереть и превратиться в глину, // А ты должен жениться на другой девушке”).

Очень похож диалог-подкуп в шотландском и шведском варианте баллады “Две сестры”, когда младшая сестра предлагает старшей в обмен за спасение жизни ценности (золотой пояс, корону), а в конце и своего жениха. Как в шотландской, так и в шведской версии упоминается золотой пояс и в конце – сам жених. Однако старшая сестра от всего отказывается, говоря, что “din fästeman får jag väl ändå” (“твоего жениха я и так заполучу”).

Анализируя шотландскую балладу “Kemp Owyne” нельзя не остановиться на, вероятно, самой известной шведской балладе “Herr Mannelig” и очевидном сходстве некоторых деталей двух произведений. В балладе “Herr Mannelig” рыцарь встречается с горной троллихой, которая предлагает ему различные подарки, лишь бы он стал её мужем. Среди многих даров (лошади, мельницы) в балладе упоминаются и те, что Изабель предлагала Кемп Овайну: волшебную одежду и волшебный меч, которые помогут рыцарю в битве. Причём описания меча практически идентичны. Так, в шотландской версии читаем: “Here is a royal brand... // And while your body it is on, // Drawn shall your blood never be” (“Вот королевский меч... // И пока он будет при тебе // Ты никогда не прольёшь крови”).

Шведский вариант выглядит следующим образом: “Eder vill jag gifva ett förgyllande svärd... // Och strida huru I strida vill // Stridsplatsen skolen I väl vinna” (“Тебе я дам позолоченный меч... // Как бы ты им не сражался, // Победа на поле боя будет за тобой”).

То же самое можно сказать и о волшебной одежде. Разница лишь в том, что в шотландском варианте речь идёт о поясе, а в шведском – о рубашке, сотканной без иглы и нитей (“inte är hon sömnad av nål eller trå”).

Наличие диалога-подкупа указывает на хоровое исполнение произведения. Реплики героев баллады (предлагающего подкуп и отвечающего ему) в таком диалоге практически повторяются, и легко представить, как исполнители пели их поочередно, например, диалог-подкуп в шведской балладе “Varulven”: “Hör du, lilla ulf, inte biter du mig, // Det röda guldband det gifver jag dig.” – // “Det röda guldband det har jag när jag kan; // Men aldrig så skön jungfru jag fann” (“Серый волк, не ешь меня, // Я дам тебе золотой пояс.” – // “Золотой пояс я заберу, если захочу; // Но я никогда не найду такой прекрасной девушки”).

В англо-шотландских и шведских народных балладах о сверхъестественном мы находим и сходные конструкции, роднящие две традиции, например, при описании наступления утра:

1) в “King Henry”: “Whan night was gane, and day was come, // And the sun shone...” (“Когда ночь ушла и настало утро, // И светило солнце...”);

2) в “The Gay Goshawk”: “When night was flown, // and day was come” (“Когда ночь ушла // и настало утро”);

3) в “Lindormen” и “Varulven”: “Och när det var dager och dager var ljus” (“Когда наступил день, и день был светлым”);

4) в “Redebold och Gullborg”: “Arla om Morgon för ähn dager war liuss” (“Рано утром, пока день не стал светлым”).

Помимо этого, “King Henry” и “Lindormen” имеют и схожий сюжет.

Часто в балладах герои перед тем как уйти со своими возлюбленными или сверхъестественными существами приходят к своим родителям. Структура “när som de var kom till ... gård” (“когда они пришли к ... двору”), когда главные герои приходят ко двору отца или матери, встречается в большинстве проанализированных шведских баллад. В то же время в шотландской балладе “The Two Sisters” герои приходят также ко двору отца (“to her father’s hall”). В балладе “The Douglas Tragedy” действующие лица также “... came to his mother’s ha’ door” (“... приходят к дверям дома матери”).

Затрагивая стилистические особенности англо-шотландских и шведских народных баллад о сверхъестественном, следует отметить достаточную бедность художественно-изобразительных средств. Обычно читатель имеет дело с “сухим” повествованием, практически лишённым всякой образности. Основной троп, используемый в балладах, – эпитет. Причём данные эпитеты являются устойчивыми, постоянными, тем, что в британской традиции называется “commonplaces”, а в шведской – “formler”. Эти языковые элементы повторяются от баллады к балладе [4, с. 15].

Если говорить о героях баллад, то в англо-шотландских произведениях девушка чаще всего называется “fair”, реже “bright” “fine” (все эпитеты сходны по значению со словом “прекрасная”), её руки “milk-white”, волосы – “yellow”, щёки – “rose-like” или “cherry”, губы – “rosy”. Юноша обычно “good”, рыцарь – “gallant”, возлюбленный – “sweet”. Мачеха или старшая сестра называются “false” или “ill”.

В шведских балладах молодая девушка чаще всего “skön”. Эпитет “fager” используется для описания не только девушки, но и юноши, который также может быть “bold” и “god”. Для понимания баллад особенно важны 2 эпитета: “lite” и “stolt”, переводящиеся не как “маленький” и “гордый” (основное значение слов), а указывающие на представителя низшего и высшего класса соответственно. Таким образом, например, “Stoltz Ingeborg” в балладе “Redebold och Gullborg” не “гордая Ингеборг”, а “знатная (благородная) Ингеборг”.

Интересно описание пальцев в балладах, причём не только людей, но и духов природы: они обычно “маленькие пальцы” (“fingers small”, “fingrarna små”). Такой эпитет встречается в 5 шотландских (“The Two Sisters”, “Rosmer Harmand, or, The Mer-man Rosmer”, “The Douglas Tragedy”, “Lord Thomas and Fair Annet” и “Fair Janet”) и 7 шведских и является для них общим. Причём в шведской традиции этот эпитет почти всегда используется в структуре “... klappar på dörren med fingrarna små” (“... постучал в дверь маленькими пальцами”), ставшей в шведских балладах устойчивой. В то же время сходную структуру мы встречаем и в шотландской балладе “Burd Isabel and Earl Patrick” (“The knights they knock their white fingers”).

Ещё одним общим постоянным эпитетом как для англо-шотландских, так и шведских баллад является определение золота: “красное” (“red” и “röd” соответственно). В англо-шотландских балладах оно может быть ещё и “хорошим” (“good red gold”).

Говоря о цветах, важным цветом в шведских балладах является синий (blå). Он используется как постоянный эпитет в словосочетаниях “kåpan blå” или “bolsterna blå” (“синий плащ” или “синее одеяло”). Именно ими накрывают раненых или заколдованных героев в балладах. Синий – не просто цвет, а признак высшего класса, так как синий краситель был очень дорогим во время бытования баллад. Лес и горы в шведских балладах также “blå”, что создаёт впечатление сумерек.

В англо-шотландских балладах мы встречаем различные в зависимости от контекста эпитеты лошади. В нейтральных ситуациях она обычно “berry-brown” (“ягодно-коричневая”), реже – “grey” (как и верный пёс героя). Но если на ней едет девушка, то лошадь – “milk-white” (“молочно-белая”), а если всадник несёт дурную весть, то “black”. В шведских балладах набор эпитетов скуднее: в 13 балладах вне зависимости от ситуации лошадь описывается как “серая” (“gångare grå”), и лишь в одной герой встречает призрак своего друга, скачущего на чёрной лошади.

Из 83 проанализированных баллад эпитеты для описания оружия встречается лишь в 4. Описания меча мы находим в шотландских балладах “The Laidley Worm of Spindleston-Heugh” (“his berry-brown sword” – “его ягодно-коричневый меч”, возможно, имеется в виду медный оттенок) и “Cospatrick” (“my bonny brown sword” – “мой хороший коричневый меч”). О “ярких доспехах” (“armour so bright”) речь идёт в “The Douglas Tragedy”. В шведской балладе “Riddar Tynne” говорится о “хорошем мече” (“godh svärth”).

Лишь 13 раз в балладах встречаются сравнения. Контекст использования данного тропа может быть разным. Герои баллад могут двигаться быстрее ветра (“went swifter than the wind” и “they passed as swift as any wind”) в шотландских “Thomas the Rymer” и “The Suffolk Miracle”) либо птицы (“han red litet fortare än lilla fågeln flög” в “Varulven”). Заболевший юноша в “The Suffolk Miracle” холоднее глины (“as cold as any clay”), а воды реки Клайд в “The Mother’s Malison” ревут, как десять тысяч человек (“The roaring of Clyde’s water // Wad hae fleyt ten thousand men”). Но чаще всего сравнения используются для описания женской красоты (по 4 сравнения в шотландских и шведских балладах). Кожа русалки в “Clerk Colvill, or, The Mermaid” белее молока (“my skin is whiter than the milk”). В обеих традициях девушку сравнивают с растением или цветком. В балладе “The Twa Magicians” девушка стройная, как ивовый

прут (“the lady... as straight as willow wand”). В шотландской балладе “The Gay Goshawk” и шведской “Riddar Tynne” девушка подобна прекрасному цветку (“the fairest flower is she” и “skön som en blomma” соответственно). Но наиболее часто молодую женщину сравнивают с солнцем или золотом: в шотландской “Lord Thomas and Fair Annet” (“she shimmerd like the sun”) и шведских “De två systrarna” (“Den äldsta var svart som den svarta jord, den yngsta var vit som den klara sol” – “Старшая [сестра] была темнее чёрной земли, младшая была белой, как ясное солнце”), “Havsfruns tärna” (“Men jag har en tärna, som glimmar som en Sol” – “У меня прислуживает девушка, она сияет, словно солнце”) и в “Herr Peder och dvärgens dotter” (“Så fagert av henne glimmar // Som rödaste Guld emot Sohl” – “Она так ярко сияла, // Словно красное золото на солнце”).

Иногда в балладах состояние героя через сравнение с природой описывается при помощи параллельных конструкций: в шотландской балладе “The Mother’s Malison”, чем громче кричала девушка, тем громче выл ветер (“And the higher that lady cried, // The louder blew the win”). В шведской балладе “Den förtrollade barnaföderskan” читаем такие строки: “Det står en lind allt sunnan under by, // där står en jungfru, hon borstar sitt hår” (“Стояла липа одиноко за деревней, // сидела девушка, она расчёсывала свои волосы”).

При описании пения одной из прекрасных девушек в балладе “Älvefärd” мы встречаем редкий для шведских баллад стилистический приём – метафору: “... begynte en Wijsa at sjunga // thet gjorde hoon af en godh willje // **der wedh stadnad’ den stride Ström // som föer war wahn at rinna**” (“... начала петь песню, // и делала она это по доброй воле, // **что даже остановила ручей, // который ранее стремился течь**”).

То, что многие из англо-шотландских баллад о сверхъестественном повествуют о трагической любви, подтверждает и одно из наиболее распространённых “commonplaces”: обращение к возлюбленному “true-love” (“настоящая любовь”). Это устойчивое выражение встречается в 11 из 43 проанализированных баллад, то есть в каждой четвёртой.

Символикой любви проникнуты баллады обеих рассматриваемых традиций. Главными символами здесь выступают роза и лилия, имеющие также и религиозное значение. Так, лилия в христианстве считается символом чистой, девственной любви. Ангел Благовещения Гавриил, как правило, изображается с лилией в руках, как и приёмный отец Иисуса Иосиф, и родители Марии Иоаким, и Анна. Лилия является атрибутом многих святых: Антоний Падуанский, Доминик, Филипп Нери, Винсент Феррер, Екатерина Сиенская, Филомена [5, с. 149]. Говоря о символике розы, в античности на первый план выступал миф о смерти Адониса, возлюбленного Афродиты, из крови которого произросли первые красные розы. Именно благодаря этому роза стала символом побеждающей смерть любви и возрождения. Церковная иконография превратила розу как “королеву цветов” в символ царицы небесной Марии и девственности. В средние века лишь девам позволялось носить веночки из роз; мадонну охотно изображали “в саду роз” [5, с. 224].

Иногда роза и лилия могут упоминаться и в качестве постоянных эпитетов, как при описании Маргарет в шотландской балладе “Sweet William’s Ghost”: “lily hand” и “rosy lips”. Но есть и примеры, когда из положительного христианского символа чистой любви лилия становится символом гибели героев. В “Thomas the Rymer” одна из дорог, поросшая лилиями (“...road, that lies across that lily leven”), ведёт в ад (“the path to wickedness”). Гибнет и девушка, согласившаяся отправиться с духом своего возлюбленного, когда он обещал показать ей лилии на берегах Италии в “The Demon Lover”. Юноша привязывает своего коня к ветке лилии (“på lilie qwist”), встретив в лесу эльфов. В балладах о трагической любви часто на могиле девушки вырастает берёза, реже боярышник (“The Lass of Roch Royal”, “Fair Janet”, “Lord Thomas and Fair Annet”) или роза (“The Douglas Tragedy”), на могиле юноши – шиповник. Ответ на вопрос, почему же именно берёза, мы находим в самих текстах баллад. Так, в “The Wife of Usher’s Well” есть строки: “But at the gates o’ Paradise, // That birk grew fair enough” (“Но у ворот в Рай, // Росла прекрасная берёза”). Таким образом, и здесь берёза имеет явное христианское значение.

Помимо растительных символов, птицы также выступают как важный элемент религиозно-мифологической системы баллад. Часто в балладах девушку называют голубем (“dove Isabel” в “Kemp Owyne” и “a sprightly dove” в “The Earl of Mar’s Daughter”). В Библии голубь знаменует собой конец всемирного потопа, принеся в ковчег Нюю оливковую ветвь. Святой Дух почти всегда изображается в виде голубя. А в символике погребения голубь является “одушевлённой птицей”, которая воспаряет к раю, где сидит на древе жизни или пьёт воду вечной жизни [5, с. 57]. Исключительно отрицательное значение (некрологическое) несёт символика ворона, что достаточно легко объяснить: ворон – птица, питающаяся мертвечиной и имеющая чёрное оперение, а чёрный – цвет смерти. Являясь центральным в балладах “The Twa Corbies” (“Два ворона”) и “The Three Ravens” (“Три ворона”), образ ворона имеет чёткую некрологическую семантику. Данный образ в англо-шотландских балладах связан с особенностями этого жанра: баллады повествуют об одном (обычно трагическом), при этом предшествовавшие обстоятельства и приведшие к этому событию причины даются лишь намеком, что помогает создать атмосферу таинственности. Вороны в обеих балладах наделены антропоморфными признаками, а именно, способно-

стью говорить и думать [6]. Символику воронов мы встречаем и в балладе “The Lass of Roch Royal”. Ещё одним важным орнитологическим символом в балладах является образ петуха. Со времён античности его знали как солнечное животное, которое своим кукареканьем знаменует рассвет и способно распугать демонов ночи. В христианстве петух – символ Христа, открывшего новый день веры [5, с. 204]. В такой роли петух выступает в английской балладе “Sweet William’s Ghost”, шотландской “The Wife of Usher’s Well”, шведских “Sorgens makt”, “Styvmodern” и “Jungfrunas gäst”. В “Herr Magnus och bergatrollen” часто в последней строфе говорится, как Магнус спасается из-под чар троллихи лишь благодаря хлопанью крыльев петуха, которое и будит его утром [7, р. 22]. Причём кукареканье петуха рассматривается не иначе как Божья милость, например, в шведской балладе “Jungfrunasgäst”: “Men rätt som Gudh den Nåden gaff, // at haanen flaxad sine Winger” (“Но прямо тогда Бог был милостив, // и петух забил своими крыльями”).

**Заключение.** Стилистические особенности шотландских, английских и шведских народных баллад о сверхъестественном очень схожи. Мы встречаем одинаковые структуры (учитывая особенности диалогов в шведских и шотландских балладах, предлагается ввести понятие “диалог-подкуп”) и одинаковые постоянные эпитеты (особенно при описании лошади и пальцев). Художественные тропы в обеих традициях используются крайне редко, а тот контекст, в котором это происходит, также совпадает (сравнения при описании женской красоты и скорости перемещения). Сходна и символика баллад: ключевую роль играют растительные (роза, лилия, берёза) и орнитологические символы (голубь, петух, ворон). Символика и содержание баллад также наполнены христианскими мотивами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Leach, H.G. *Angevin Britain and Scandinavia* / H.G. Leach. – London, 1921. – Vol. VI. – 380 p.
2. William, J. *Entwistle. European Balladry* / J. William. – Oxford : the Clarendon Press, 1939. – 404 p.
3. Петров, С. В. Поэзия скальдов / С. В. Петров, М. И. Стеблин-Каменский. – Л : Изд-во «Наука», 1979. – 184 с.
4. Jansson, Sven-Bertil. *Ballader. Sveriges medeltida ballader i urval* / Sven-Bertil Jansson, Margareta Jersild. – Södertälje : Gidlunds förlag i samarbete med Svenskt visarkiv, Fingraf tryckeri, 2000. – 205 s.
5. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов : пер. с нем. / Г. Бидерманн ; общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой – М. : Республика, 1996. – 335 с. : ил.
6. Семейн, Л.Ю. Орнитологическая символика в англо-шотландской балладе: когнитивный аспект / Л. Ю. Семейн // Гуманитарное знание. Ежегодник. – 2006. – № 9. – С. 25–29.
7. Sand, Nadja. *Gränser och gränstillstånd: Möten med det övernaturliga i den naturmytiska balladen* / Nadja Sand. – Uppsala University, 2011. – 36 s.
8. Английские народные баллады : сборник / худож. А. Лурье. – СПб. : Лань, 1997. – 241 с.
9. Child, Francis James. *English and Scottish Ballads* / Francis James Child. – Boston : Little, Brown and Company, 1860. – Vol. I. – 334 с.
10. Jonsson, Bengt R. *Sveriges medeltida ballader, utgivna av Svenskt visarkiv* / Bengt R. Jonsson. – Stockholm : Almqvist & Wiksell international, 1983. – Band 1, Naturmytiska visor. – 495 s.

Поступила 30.12.2016

### GENRE AND STYLE PECULIARITIES OF SCOTTISH, ENGLISH AND SWEDISH BALLADS OF SUPERNATURAL

J. PAPAKUL

*This article analyzes the structural and stylistic features of Scottish, English and Swedish folk ballads of supernatural. Using the comparative method similarities and distinctive features of the two ballad traditions are examined in detail. The article also focuses on plant and ornithological symbolism of the ballads. This article is accompanied by a large number of quotes to illustrate the stylistic phenomena under consideration. The author introduces the concept of “bribery-dialogue” to describe a typical dialogue in Swedish folk ballads, occurring also in the Scottish tradition.*

**Keywords:** refrain, narration, dialogue-bribery, conventional epithets, similes, Christianity.

УДК 821.111

**ЭЛЕГИЯ ТОМАСА ЧАТТЕРТОНА В КОНТЕКСТЕ «КЛАДБИЩЕНСКОЙ» ЛИРИКИ  
КАК ЗНАКОВЫЙ ЭТАП В ПЕРЕХОДЕ ОТ ПОЭЗИИ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА  
К ПРЕДРОМАНТИЗМУ**

**М.А. АНИСИМОВА**  
(Полоцкий государственный университет)  
anisimava-marya@yandex.by

*Проанализированы самые значимые произведения сентиментальной «кладбищенской» лирики Томаса Парнела, Эдварда Юнга и Томаса Грея, а также «кладбищенская» элегия Томаса Чаттертона. Основной задачей исследования является обозначить наличие переходных литературных течений сентиментализма и предромантизма в английской поэзии середины XVIII в., выявив наличие у каждого из них характерных особенностей, а также доказать плавный переход от одного явления к другому и их значимую роль в становлении нового романтического направления в литературе. На примере сравнительного анализа текста выявить отличительные черты сентиментализма в произведениях «кладбищенской» школы и доказать, что элегия Чаттертона в стиле «кладбищенской» лирики по своему сюжету, метрике и стилистике значительно отличается от остальных произведений этой школы и базируется на новых эстетических принципах, которые ознаменовали переход от поэзии сентиментализма к предромантизму и заложили основу для формирования нового направления в литературе.*

**Ключевые слова:** предромантизм, сентиментализм, «кладбищенская» лирика, эстетические принципы, природа, готика, меланхолия.

**Введение.** Социальные и культурные условия жизни Англии в XVIII в. отмечены качественными и одновременно противоречивыми изменениями в мировоззрении человека, его отношении к самому себе и к окружающему миру. Англия начала века – это мощная, стремительно развивающаяся во всех сферах держава времени правления королевы Анны и Георга I, уже пережившая промышленную революцию и вступившая на путь новых социально-классовых отношений. Для поддержания общественного порядка, политической и экономической стабильности, а также для интенсивного развития науки и технического прогресса, способствовавших дальнейшему процветанию и укреплению государства на мировой арене, требовалось четкое соблюдение норм и правил, следование законам и стандартам. В культурном плане это также нашло свое отражение. XVIII в. известен как век Просвещения, главными принципами которого стали возрождение классических античных стандартов и канонов красоты, формирование утонченного вкуса, аналитический и критический подход в искусстве. Это время носит позитивный оттенок стабильности и веры в неограниченные возможности человека, силу здравого смысла и стремления достичь универсального и совершенного образца. Однако уже ближе к середине столетия оптимизм и вера в правильность и нерушимость сложившихся принципов начинает угасать. И вновь на смену стабильности и уверенности в завтрашнем дне приходят разочарование и хаос во всех сферах жизни английского общества. Социально-политический и экономический разлад естественным образом находит свое отражение в культуре и искусстве в первую очередь в литературе, как области наиболее чувствительной и остро реагирующей на различные внешние факторы и преобразования. Как отмечает Фридрих Мейнеке: «XVIII век – один из величайших примеров кажущейся абсолютной победы новой духовной силы на определенное время, когда уже с начала ее победного шествия эта духовная сила сопровождается противодействующей тенденцией, которая ее позже и сменяет» [1]. Традиционно реакцией на просветительские идеи рационализма и классицизма считается возникновение романтизма с его отрицанием всяких правил, стремлением к индивидуализму и субъективизму, свободе и выходу за рамки канона, возрождением национальной культуры и отказом от подражания античным образцам.

Однако романтизм как направление в искусстве сложился не сразу. Переход от одной глобальной системы к другой не мог произойти в одночасье и представлял собой сложный и противоречивый процесс. Справедливо в этой ситуации звучит утверждение С.В. Тураева о том, что «Романтизм просто немислим на почве голого отрицания и разрушения идеалов. Романтизм возвышает свой идеал в противовес идеалам своих предшественников. Романтизм отнюдь не наследует пессимизм, неверие в человеческие возможности, которые характерны для Казота или Уолпола» [2, с. 77]. Уже в середине XVIII в. в литературе становится популярным понятие «сентиментальный», которое возникает в противовес чрезмерному просветительскому рационализму. Понятие говорит само за себя: чувствительность, чувственное восприятие окружающей действительности, добродетель, интимный мир переживаний человеческой души. Это четко просматривается в романе Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель», Гольдсмита «Векфильдский священник», Маккензи «Человек чувства». Позже, в начале XX в.,

плавный переход от Просвещения к романтизму с научной точки зрения определил французский ученый Поль Ван Тигем. Он определяет наличие в данный исторический период переходных явлений и вводит понятие «предромантизма». В своем труде «Предромантизм, изучение европейской литературной истории» он отмечает, что: «Parmi les causes qui ont déterminé le changement profond de la littérature européenne, et particulièrement de la poésie, de l'âge classique au romantisme, il faut sans doute donner une grande place à certaines influences nouvelles qui constituent des éléments importants du préromantisme»<sup>1</sup> [3, с. 19]. Следовательно, становится очевидно, что середина XVIII века в английской литературе представляет собой сложный переходный период, который, несмотря на все еще главенствующие позиции Просвещения, отмечен наличием различных литературных течений, предвосхищающих появление романтизма, несущих в себе его черты и вступающих в тесное взаимодействие друг с другом.

Однако вопрос о самостоятельности этих литературных течений долгое время оставался открытым как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Ученые либо рассматривают предромантизм и сентиментализм как проявления раннего романтизма, отрицая таким образом наличие плавного перехода от одной глобальной эпохи к другой, либо отождествляют оба явления, как это делают в своих исследованиях К. Крейчи, Д. Смит, Т.В. Зеленко, Н.А. Соловьева (рассматривает сентиментализм как часть «предромантического этапа в литературе» [4, с. 54] хотя и разделяет эти понятия). Например, в введении к своей монографии «История зарубежных литератур. Предромантизм» Н.А. Соловьева дает следующую характеристику предромантизму: «Настроение, объединяющее всех писателей предромантического периода, – разочарование и меланхолия, апология чувств, поэтизация мирной природы, старины, увлечение фольклором, бескомпромиссное отрицание просветительского рационализма» [4, с. 7]. Но в данное утверждение следует внести некоторое уточнение относительно меланхолии и поэтизации мирной природы. Эти черты были скорее свойственны сентиментализму, а непосредственно предромантизм характеризуется более динамичными и драматичными настроениями, не говоря уже о поэтизации мирной природы, которую таковой назвать очень сложно. Вот как, например, выглядит восприятие предромантиками природы в исследовании В.А. Лукова: «Отношение к природе, ее художественные и эстетические функции в поэзии сентиментализма и предромантизма имеют глубокие, принципиальные различия. В балладе Чаттертона природа выступает как самостоятельная сила. Более того, поэт подчеркивает ее стихийное начало» [5, с. 209]. В настоящее время большинство ученых В.М. Жирмунский, Н.А. Сигал, И.В. Вершинин, В.А. Луков, Г.В. Аникин, Н.П. Михальская, М.Б. Ладыгин и др. рассматривают сентиментализм и предромантизм как отдельные самостоятельные литературные явления со своими характерными особенностями и чертами, несмотря на их тесную связь с прилегающими масштабными эпохами. Как справедливо утверждает И.А. Тютюник: «Сентиментализм не включается исследователями в предромантизм, поскольку по своим социальным корням и идейному звучанию он (сентиментализм – *И.Т.*) был тесно связан с Просвещением. Писатели-сентименталисты не порывали с Просвещением: перенос акцента с культа Разума на культ Чувства не менял веры в возможности человека изменить к лучшему окружающую действительность» [6]. Что касается предромантизма, то, подрывая основы просветительской идеологии, отрицая всякое рационалистическое начало как в форме, так и в содержании, он также отрицает и возможность гармоничного существования человека в окружающем его мире, «тщетность как разума, так и чувства проникнуть в тайны мироздания» [7, с. 40]. Окружающую действительность осмыслить и постичь ни с помощью разума, ни чувственным восприятием больше не представлялось возможным, и настроение, вызванное этим кризисом сознания, отразилось в предромантизме. «Предромантическая концепция мира и человека – это как бы экстраполирование глубокого общественного разлада, отмечаемого предромантиками, на общую картину бытия» [5, с. 25]. Что наиболее ярко нашло свое проявление в увлечении готикой и появлении совершенно нового литературного жанра «черного романа» («*roman noir*»).

И.В. Вершинину во всем многообразии и тонкостях литературных течений XVIII в. удалось установить логическую системную закономерность в их формировании и развитии. Ее смысл заключается в постепенном переходе от Просвещения к сентиментализму, а после – к предромантизму и романтизму [8]. В нашем исследовании мы попытаемся на примерах конкретных произведений английской сентиментальной «кладбищенской» лирики и «Элегии, написанной на Стантон-Дрю» Томаса Чаттертона подтвердить справедливость приведенных выше характеристик обоих литературных течений и доказать, что поэзия Чаттертона является знаковым звеном в переходе от сентиментализма к предромантизму и, таким образом, демонстрирует отказ от идей эпохи Просвещения, становясь краеугольным камнем на пути формирования романтического направления в искусстве.

<sup>1</sup> «Среди причин, которые определили глобальный переход в европейской литературе, в особенности в поэзии, от века классического к романтизму, следует без сомнения отвести значительное место определенным новым течениям, которые утвердили важные элементы предромантизма» (здесь и далее при отсутствии ссылки на русское издание перевод наш. – *М.А.*).

**Основная часть.** Творчество сентименталистов явилось первой реакцией на кризис просветительской философии и эстетики. Они первыми отошли от напыщенности и искусственности салонной литературы. Философия рационализма постепенно начинает приобретать утрированную форму, порождая холодный расчет, жесткость, а порой и вовсе жестокость нравов, равнодушие, а также искусственность и сухость духовной жизни и творчества. В поисках свежих идей они переместили место действия в своих произведениях из города в деревню, на лоно природы, сделав главным героем обычного крестьянина, которому не чужды, а порой и более присущи понятия морали и нравственности в отличие от испорченного высшего сословия. Сентименталисты возлагали надежды на чувства и чувствительность, полагая, что это поможет воздействовать на испорченные нравы, смягчить жестокосердие в отношениях между людьми. Представителей этого течения – Дж. Томпсона, О. Голдсмита, С. Ричардсона, Э. Юнга, Т. Грэй – начинают больше интересоваться интимным миром простого человека, состояние его души, они равнодушны к его заботам и переживаниям, открывающим мир гораздо более настоящий и глубокий, чем тот, рассудочно-моралистический и черствый, что был присущ героям А. Поупа, Дж. Драйдена, Д. Дэфо, Дж. Свифта. «Природа, сентиментальная дружба и любовь родственных душ, простые радости семейной жизни, картины патриархального существования, не затронутого разложением буржуазной цивилизации – таковы основные темы английской сентиментальной поэзии» [9, с. 125]. «В английской сентиментальной поэзии соединяется интерес к жизни и труду народа и консервативная идеализация патриархального быта» [10, с. 19]. Воспеваются красота сельского пейзажа, гармония человека и природы.

Уже в 1720-х годах вместе с небольшим стихотворением Томаса Парнелла «Ночные стихи о смерти» (“Night Piece on Death”, 1722) зарождается одно из значимых и масштабных ответвлений сентиментальной литературы – так называемая «кладбищенская» школа или «ночная» поэзия. В 1742 г. традицию продолжил Эдвард Юнг в поэме «Ночные думы», («Night Thoughts»), а в 1751 Томас Грэй публикует свою знаменитую «Элегию, написанную на сельском кладбище» («Elegy Written In the Country Churchyard»), ставшую одним из самых популярных произведений не только в английской, но и в мировой литературе, в том числе и среди русскоязычного читателя благодаря переводам Жуковского. «Кладбищенской» лирике часто и справедливо приписывают прямое влияние на становление готической литературы, во многом из-за того, что местом действия своих элегических поэм авторы выбирают уединенные сельские кладбища, а непременно их атрибутами становятся могилы (“grave”/ “tomb”/ “chapel-house”), каменные надгробия, покрытые плесенью и мхом (“mouldering heap”), жалобный крик одинокой совы (“the mooring owl does to the moon complain”), вечнозеленые тис и извилистый плющ (“yew tree”/ “ivy-mantled tower”). Все эти декорации, да и само название поэтического течения, уже наводят на мысль о чем-то таинственном, мрачном и жутком. Тем не менее готический мотив в поэмах присутствует лишь в зачаточном состоянии, не выполняя своего прямого назначения – создать атмосферу ужаса и фатальности. Настроение, присущее произведениям «кладбищенской» лирики, можно охарактеризовать как меланхолическое, философско-рассудительное. В чем собственно и проявляется их еще тесная связь с просветительским рационализмом. Кладбище становится для авторов местом уединения, где можно предаваться размышлениям о нелегкой земной жизни, бренности бытия, смерти и духовном бессмертии. Скромные каменные надгробия наводят автора на мысль о несправедливости сословного неравенства, тяжелой доле простого человека в борьбе за существование.

Проанализируем отрывок из элегии Т. Парнела: “By the blue taper's trembling light, / No more I waste the wakeful night, / Intent with endless view to pore / The schoolmen and the sages o'er: / Their books from wisdom widely stray, / Or point at best the longest way. // I'll seek a readier path, and go / Where wisdom's surely taught below”<sup>2</sup> [11, с. 93]. Уже в первых строчках стихотворения мы видим, что в понимании автора кризис просветительских идей уже наступил. Настоящую житейскую мудрость не найти на страницах книг и научных трудов, ее можно постичь лишь напрямую соприкоснувшись со всеми аспектами реальной жизни, в том числе и со смертью. Ведь именно размышления о конечности земного пути заставляют задуматься о том, как этот путь пройти, чем его наполнить, чтобы в конце не страшно было подвести итог. Атмосфера ночного кладбища не пугает лирического героя, но вводит его в определенное состояние меланхолии и задумчивости, которое помогает настроиться на философские размышления: “That steeple guides thy doubtful sight/Among the livid gleams of night./There pass, with melancholy state,/By all the solemn heaps of fate./And think, as softly-sad you tread/Above the venerable dead,/ Time was, like thee they life possessed, And time shall be, that thou shalt rest”<sup>3</sup> [11, с. 94].

<sup>2</sup> Довольно понапрасну ночь мне коротать / у тусклого огня мерцающей свечи / И бесконечно размышлять / Над трудами мудрецов и ученых мужей: / Их книги далеки от мудрости житейской / Иль в лучшем случае тебя к ней приведут по долгому пути // Отправлюсь в путь я по проторенной дороге / Туда, где мудрости урок наверняка уж получу.

<sup>3</sup> Шпиль колокольни вдалеке несмелый шаг направит твой / По нужному пути в мертвенно-бледном полумраке ночи. // Так путь держи свой в раздумье печальном / Среди этих мрачных возвышений злого рока / И, мягко ступая, с тихой грустью подумай о том, / Что некогда погребенные здесь так же, как и ты, наслаждались жизнью / И вскоре придет твое время почить вместе с ними.

По подобному принципу строится “Элегия на сельском кладбище” Т. Грэя. Автор рисует спокойную картину кладбища, где под сенью вековых вязов и тенистых тисов виднеются многочисленные полуразрушенные надгробия, где мирно покоятся праотцы простых сельских жителей: “Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade, / Where heaves the turf in many a mould'ring heap, / Each in his narrow cell for ever laid, / The rude forefathers of the hamlet sleep”<sup>4</sup> [12, с. 83].

Вид этих жалких полуразрушенных надгробий заставляет героя задуматься о нелегкой доле маленького человека в мире, где господствуют несправедливость и сословное неравенство, где тяжкий труд и нищета живут по соседству с роскошью и праздностью, где простота и искреннее чувство радости от обыденных вещей, из которых по сути и складывается жизнь, вызывают презрение у тех, чьими ценностями являются амбиции, богатство и знатное происхождение: “Oft did the harvest to their sickle yield, / Their furrow oft the stubborn glebe has broke; / How jocund did they drive their team afield! // How bow'd the woods beneath their sturdy stroke! // Let not Ambition mock their useful toil, / Their homely joys, and destiny obscure; // Nor Grandeur hear with a disdainful smile / The short and simple annals of the poor”<sup>5</sup> [12, с. 84].

Именно кладбище становится тем местом-символом, где социально-философские проблемы, волнующие лирических героев как Грэй, так и Парнела, оказываются разрешенными. Смерть приводит в равновесие жизненный дисбаланс. И нищий, и богач знатного происхождения, и знаменитый, и вовсе безызвестный, и простой крестьянин, и тщеславный честолюбец – все в конце концов здесь, на кладбище, займут равные позиции: “Nor you, ye proud, impute to these the fault, / If Mem'ry o'er their tomb no trophies raise, / Where thro' the long-drawn aisle and fretted vault / The pealing anthem swells the note of praise. // Can storied urn or animated bust / Back to its mansion call the fleeting breath? // Can Honour's voice provoke the silent dust, / Or Flatt'ry soothe the dull cold ear of Death?”<sup>6</sup> [12, с. 85].

Более того, смерть отображается как качественный переход в новую жизнь, из мира вещественного в мир духовный, где любое материальное воплощение сущности человека, все материальные блага и почести, к которым многие так стремятся, становятся бесполезными, теряют всякий смысл: “Arms, angels, epitaphs and bones, / These (all the poor remains of state) / Adorn the rich, or praise the great; // Who, while on earth in fame they live, / Are senseless of the fame they give”<sup>7</sup> [11, с. 94].

Еще одной важной проблемой, над которой размышляет лирический герой элегии Грэя, становится несправедливость сословного неравенства. Автор уверен, что люди бедного происхождения обладают ничуть не худшими способностями и не менее одарены, чем представители знати, которым просто выпала возможность проявить себя и реализовать свои способности: “Perhaps in this neglected spot is laid / Some heart once pregnant with celestial fire; // Hands, that the rod of empire might have sway'd, / Or wak'd to ecstasy the living lyre”<sup>8</sup> [12, с. 85]. Грэй уверен, что та искренность чувств и красота души, которые свойственны простому человеку, живущему вдали от развращенного мира цивилизации, и которые он сравнивает с чистейшим драгоценным камнем (“full many a gem of purest ray serene”), могли бы принести не менее значимые плоды, не находясь они под гнетом ужасающей нищеты и борьбы за существование, как прекрасные цветы, утратившие благоухание в суровой пустыне (“a flow'r is born to blush unseen / And waste its sweetness on the desert air”).

Особое внимание стоит обратить на пейзажные зарисовки в элегиях. Поскольку сентименталисты первыми устремились на лоно природы в поисках новых образов и эмоций, в их произведениях уже намечаются качественные изменения в восприятии окружающего мира, описаниях природы, ее связи с человеком. В эпоху Просвещения пейзаж не играл особой роли в литературе. Если пейзаж и появляется в произведениях, то он играет лишь фоновую нейтральную роль. В просветительской идеологии человек является венцом творения и хозяином природы. Она не может повлиять на него, не руководит его действиями и не определяет его чувства и эмоции. В сентиментальной «кладбищенской» лирике природа еще не играет главную роль, но уже начинает занимать значимые позиции в произведении, существенно обогащая его и создавая определенное настроение. «Ночные стихи о смерти» и элегия Т. Грэя пока еще

<sup>4</sup> Под кровом черных сосн и вязов наклоненных, / Которые окрест, развесившись, стоят, / Здесь праотцы села, в гробах уединенных / Навеки затворясь, сном непробудным спят. (Перевод В.А. Жуковского).

<sup>5</sup> Как часто их серпы златую ниву жали, / И плуг их побеждал упорные поля! // Как часто их секир дубравы трепетали, / И потом их лица кропила земля! // Пускай рабы сует их жребий унижают, / Смеясь в слепоте полезным их трудам, / Пускай с холодностью презрения внимают / Таящимся во тьме убогого дела. (Перевод В.А. Жуковского).

<sup>6</sup> А вы, наперстники фортуны ослепленны, / Напрасно спящих здесь спешите презирать / За то, что гробы их непышны незабвенны, / Что лезть им алтарей не мыслит воздвигать. // Вотще над мертвыми, истлевшими костями / Трофеи зиждутся надгробия блестят, / Вотще глас почестей гремит перед гробами / Угасший пепел наш они не воспалят. (Перевод В.А. Жуковского).

<sup>7</sup> Гербы, ангелы, эпитафии, кости / Они (все эти убогие останки былого величия) / Служат лишь украшением богачам и прославляют сильных мира сего // Которые, покуда во славе на земле живут, / Не осознают той славы, что они дают.

<sup>8</sup> Ах! может быть под сей могилою таится / Прах сердца нежного, умевшего любить, / И гробожитель – червь в сухой главе гнездится, / Рожденной быть в венце иль мыслями парить! (Перевод В.А. Жуковского).

не избылиуют описаниями природы. Их мы встречаем лишь в начальных строфах произведений: “The curfew tolls the knell of parting day, / The lowing herd wind slowly o'er the lea, / The plowman homeward plods his weary way, / And leaves the world to darkness and to me. // Now fades the glimm'ring landscape on the sight, / And all the air a solemn stillness holds, / Save where the beetle wheels his droning flight, / And drowsy tinklings lull the distant folds”<sup>9</sup> [12, с. 83]. Перед нами картина идиллической сельской жизни: стада, мирно пасущиеся на лугах, пахарь, не спеша бредущий домой после тяжелого трудового дня, пейзаж, постепенно исчезающий в вечерней дымке, и воздух, наполненный звенящей тишиной. Природа тихо готовится ко сну. Автор таким образом создает атмосферу монотонности и приятной меланхолии, когда можно расслабиться и в вечерней тишине предаться размышлениям о жизни и о вечном.

В «Ночных стихах о смерти» автор погружает читателя в живописный и безмятежный пейзаж ночного кладбища, куда бессонной ночью приходит его герой, чтобы пофилософствовать о бренности земного бытия и о загробной жизни: “How deep yon azure dyes the sky, / Where orbs of gold unnumbered lie, / While through their ranks in silver pride / The nether crescent seems to glide. // The slumb'ring breeze forgets to breathe, / The lake is smooth and clear beneath, / Where once again the spangled show / Descends to meet our eyes below. // The grounds, which on the right aspire, / In dimness from the view retire: // The left presents a place of graves, / Whose wall the silent water laves”<sup>10</sup> [11, с. 93]. Эффект поэтичности создается благодаря многочисленным метафорам и живописным эпитетам: «густая темная лазурь окрасила небо, покрытое бесчисленной россыпью золотых светил», «сквозь мириады этих звезд холодный гордый месяц будто бы плывет». Природа не просто фоном фигурирует в элегии Парнела, она уже начинает оживать, создает определенный колорит, определяет тональность всего произведения. Дремлющий ветерок (“slumb'ring breeze”), прозрачная гладь озера (“the lake is smooth and clear”), земля, покрываясь дымкой, исчезающая из виду (“the grounds in dimness from the view retire”), молчаливые воды (“silent waters”) создают атмосферу меланхолии и умиротворенности. В этом мрачном и уединенном месте, коим становится кладбище под покровом ночи, автор не испытывает дискомфорта. Более того, даже создавая зловещие образы встающих из могил мертвецов, бледных, закутанных в саван, медленно крадущихся (“all slow and wan and wraped in shrouds / They rise in visionary crowds” [11, с. 95]), он объясняет читателю, что все это лишь плод воображения, призывает читателя обрести рассудок, чтобы трезво и объективно оценивать жизнь, помнить, что ничто и никто не вечен, и все когда-то превратится в прах, и поэтому нужно дорожить каждым мгновением.

Не вызывает чувства страха и образ смерти, несмотря на то что автор его персонифицирует и пафосно называет “a King of Fears”. Но поэт лишь высмеивает тех, кто проявляет малодушие перед ее лицом: “Fools! if you less provoked your fears // No more my spectre-form appears”<sup>11</sup> [11, с. 95]. Главная причина – духовные взгляды поэта. Как истинный христианин Т. Парнел прославляет бессмертие души. Тело тленно, оно – тюрьма, и лишь сбросив оковы земной жизни, освободившись из этой темницы, душа познает истинное блаженство. Заключительные строки элегии звучат невероятно оптимистично, меняется даже размеренный темп и настроение произведения. На смену меланхолии и унынию приходит ликование по поводу жизни вечной и светлой: “As men who long in prison dwell, / With lamps that glimmer round the cell, / Whene'er their suffering years are run, / Spring forth to greet the glitt'ring sun: / Such joy, though far transcending sense, / Have pious souls at parting hence. // On earth, and in the body placed, / A few, and evil, years they waste; // But when their chains are cast aside, / See the glad scene unfolding wide, / Clap the glad wing, and tow'r away, / And mingle with the blaze of day”<sup>12</sup> [11, с. 95].

По своему замыслу «Жалобы или ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» Э. Юнга очень схожи с элегиями Парнела и Грэя. Это самое масштабное произведение «кладбищенской» поэзии, написанное белым стихом и состоящее из 9 частей (9 ночей). В каком-то смысле это произведение автобио-

<sup>9</sup> Уже бледнеет день, скрываясь за горою; // Шумящие стада толпятся над рекой; // Усталый селянин медлительной стопою / Идет, задумавшись, в шалаш / спокойный свой. // В туманном сумраке окрестность исчезает... // Повсюду тишина; повсюду мертвый Псон; // Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает, / Лишь слышится вдали рогов унылый звон. Перевод В.А. Жуковского.

<sup>10</sup> Какой же насыщенной лазурью окрашено небо // Там вдалеке бесчисленным множеством золотятся мириады звезд // Меж ними серебристый и гордый / Полумесяц будто плывет. // Дремлющий ветерок порой забывает повеять / И поверхность озера кажется такой гладкой и прозрачной / В которое вновь спускается усеянное блестками представление, / Чтобы порадовать наш глаз. // Пейзаж , возникший в стороне справа, / Постепенно исчезает во мраке ночи. // Вот слева предстает кладбище / Чьи стены омывают тихие волны озера.

<sup>11</sup> Глупцы! Если бы только вы меньше будоражили ваши страхи // Тогда бы мой призрачный образ не являлся больше вам.

<sup>12</sup> Как человек, бесконечно томящийся в заточении / Тускло освещенной тюремной камеры, // Как только мучительный срок истекает / Будто на крыльях он к солнцу взмывает: // Таковую же радость, хоть и гораздо более сильную / Испытывают благочестивые души, отделяясь от тела. // Еще находясь в земном облиции, / Бесполезно томится душа год за годом // Но как только оковы земные спадают / Взгляни на это невероятный момент освобождения, / Когда одним взмахом счастливого крыла она устремляется ввысь / Сливаясь с ярким светом нового дня.

графично, так как незадолго до его создания Э. Юнг потерял сразу нескольких дорогих его сердцу людей: жену, приемную дочь и ее мужа. Части поэмы практически не отличаются друг от друга по своей тематике, настроению и манере исполнения. Вся поэма носит философско-дидактический оттенок, и главными вопросами, волнующими автора, по-прежнему остаются неизбежность окончания жизненного пути на земле и переход в мир горний.

Следующие строки раскрывают дидактическую ценность поэмы. Автор, он же лирический герой, воспринимает смерть как величайшее благо, освобождение от земных тягот и страданий и призывает человека не быть глупцом и не бояться ее, а радостно идти туда, где в окружении серафимов он обретет бессмертие и блаженство у трона самого Творца: "Yet man, fool man! here buries all his thoughts: / Inters celestial hopes without one sigh. // Pris'ner of earth, and pent beneath the moon, / Here pinions all his wishes; wing'd by heav'n / To fly at infinite; and reach it there, / Where Seraphs gather immortality, / On life's fair tree, fast by the throne of God. // What golden joys ambrosial clust'ring glow, / In HIS full beam, and ripen for the just, / Where momentary ages are no more! // Where time, and pain, and chance, and death, expire?"<sup>13</sup> [13, с. 11].

Непосредственное влияние в идейном плане на произведение оказала деятельность автора. Юнг был пастором и истинным пуританином. Поэмы весьма напоминают христианскую проповедь и, помимо прославления бессмертия души, призывают читателя презреть земные материальные блага, которые ведут лишь к моральному разложению, и обратиться к духовному обогащению и добродетели, ведь только в этом случае душа сможет обрести освобождение и бессмертие, приблизиться к Богу.

В произведении практически отсутствует описание природы. Но чтобы создать определенный эмоциональный фон, автор наполняет произведение метафорическими символами, персонализируя «тишину и сумрак» («silence and darkness! solemn sisters»), «смерть», которая выступает как всемогущая сущность, подавляющая целые империи и способная потушить даже звезды: "Death! great proprietor of all! 'tis thine / To tread out empire, and to quench the stars. // The sun himself by thy permission shines: / And, one day, thou shalt pluck him from his sphere"<sup>14</sup> [13, с. 13]. «Ночь» предстает перед читателем в образе «черной богини» ("sable goddess"), властвующей над спящим миром «slumbering world», чье царство есть «могила» ("grave" "the land of apparitions"). Но и она тем не менее, как и в предыдущих произведениях, не создает атмосферу настоящего страха или безысходности, а напротив оказывается бессильной перед святостью и светом. "Ev'n silent night proclaims my soul immortal: / Ev'n silent night proclaims eternal day. // For human weal, heav'n husbands all events; / Dull sleep instructs, nor sport vain dreams in vain"<sup>15</sup> [13, с. 10]. И автор верит в человека, его возможность побороть и страх, и искушения на пути к достижению светлой цели бессмертия. Ведь он – божье творение – создан по образу и подобию Вседержителя ("Dim miniature of greatness absolute!") и так же, как и сам Творец, многогранен и сложен, а порой и вовсе не постижим в своем величии и многообразии: "How poor, how rich, how abject, how august, / How complicate, how wonderful, is man? // How passing wonder HE, who made him such? // Who centred in our make such strange extremes? // Tho' sully'd, and dishonour'd, still divine! // Dim miniature of greatness absolute"<sup>16</sup> [13, с. 9].

В этих противоречивых строках, полных негодования и восхищения одновременно, еще четко прослеживается эта тесная связь сентиментализма с Просвещением. Человек – все еще независимая единица во вселенной, он – прообраз Творца, и, как следствие, обладает свободой воли и властью самостоятельно распорядиться своей судьбой так, что даже высшие силы не властны ни над его жизнью, ни над смертью: "What can preserve my life? or what destroy? // An angel's arm can't snatch me from the grave; // Legions of angels can't confine me there"<sup>17</sup> [13, с. 9]. Итак, сентиментальная «кладбищенская» лирика еще имеет тесную связь с просветительской поэзией. Произведения еще пестрят философскими рассуждениями о смысле бытия, возвеличивают образ человека, в какой-то степени восхищаются им. Хотя их главной заслугой является переключение сюжета уже в сторону значимости именно простого человека, рас-

<sup>13</sup> И все же человек, этот глупец! Хоронит здесь свои все мысли: / Одним лишь вздохом предаст земле все свои божественные надежды // Узник земной, заключенный под луной, / Здесь подрезает крылья всем своим желаньям, окрыленным прежде небом / Чтобы улететь в бесконечность; и достичь ее там, / Где Серафимы собирают бессмертие / С прекрасного древа жизни, у трона Бога. // Какими же златыми уладами сияет это восхитительное древо / В ЕГО сладостном свечении, и зреет во имя справедливости / Где нет уж более столетий преходящих! // Где время, боль, удача и смерть, угаснет все!

<sup>14</sup> Смерть! Великий властелин всего! Во власти твоей / Уничтожать империи и звезды погасить. // Само солнце светить лишь по твоему желанью: / Но однажды ты погубишь и его.

<sup>15</sup> Даже безмолвная ночь провозглашает бессмертие моей души / Даже безмолвная ночь провозглашает бесконечность дня / Человеку во благо, небо заправляет всем, что ни случается; / Ни безмятежный сон, ни глупые забавы не происходят просто так.

<sup>16</sup> Как беден, как богат, как жалок, как велик, / Как сложен, как прекрасен человек? // Каким же невероятным чудом является Он, кто сотворил его таким? // Кто соединил в нашем творении все эти крайности? // И даже запятнав и обесчестив свое имя, все-таки подобен Богу! // Слабое подобие абсолютного величия.

<sup>17</sup> Что может сохранить мне жизнь? и что ее разрушить? // Ангела рука меня не в силах вырвать из могилы; // И легионы ангелов не смогут положить меня туда.

крытия его естественных чувств, эмоций, ежедневных забот. Предромантики же преследуют несколько иные цели в своих произведениях. Главное отличие сентиментализма от предромантизма справедливо выделяет И.В. Вершинин: «Предромантики противопоставляют этим естественным простым бесхитрым чувствам исключительные по своей неестественности неистовые страсти – вот один из важных признаков водораздела между сентиментализмом и предромантизмом» [8, с. 164].

Разительные отличия уже можно увидеть в «кладбищенской» «Элегии, написанной на Стантон-Дрю» (1769) Томаса Чаттертона. Она гораздо более живописна и драматична, чем произведения его предшественников. В отличие от сентименталистов «кладбищенской» школы юный поэт освобождает свое произведение от философско-дидактических рассуждений, наполняет их своим собственным я, концентрирует сюжет именно вокруг личной трагедии и связанными с ней эмоциями и переживаниями. И хотя повествование и в сентиментальных элегиях также ведется от первого лица, субъективное присутствие в них автора почти не ощущается. Его чувства и мысли носят философско-дидактический характер и касаются объективных общечеловеческих вопросов и ценностей, что по-настоящему и глубоко не затрагивает его эмоциональное состояние и не раскрывает глубины его внутреннего мира читателю.

Что же мы видим в «Элегии, написанной на Стантон Дрю»? Лирический герой приходит уже даже не на простое ночное кладбище, а на древнее место захоронения друидов, чтобы еще раз пережить в памяти личную трагедию – потерю любимой: “Joyless I hail the solemn gloom / Joyless I view the pillars vast and rude / Where erst the fools of Superstition trod / In smoking blood imbrued / And rising from the tomb – / Mistaken homage to unknown God // Fancy, whither dost thou stray / Whither dost thou wing thy way? // Check the rising wild delight / Ah! what avails this awful sight? // Maria is no more! // Why, curst remembrance, will thou haunt my mind?..<sup>18</sup>” [14, с. 60].

При этом смерть девушки наступает в результате ритуального убийства, совершаемого друидами, из чего можно сделать вывод, что автор переносит нас во времена, далекие от современности, темные и жестокие, что подчеркивают метафоры: «суеверные невежды, запятнанные свежепролитой еще дымящейся кровью» (“fools of Superstition”, “imbrued in smoking blood”), восходящие из «гробницы – обиталища неизвестного (языческого. – прим. М.А.) бога» (rising from the tomb – mistaken homage to unknown God). Герой обращается к своему воображению, которое выступает как живой образ, оно уже неистово разыгралось и рисует перед ним жуткую картину (“awful sight”) того страшного дня, когда не стало Марии (“Maria is no more!”). С тяжелым сердцем он риторически вопрошает, почему «проклятые воспоминания преследуют его мысли». (“why, curst remembrance, will thou haunt my mind?”) Стихотворение выглядит достаточно необычным с точки зрения сюжета и временных рамок на фоне других произведений этого же жанра, что свидетельствует о формировании абсолютно новых эстетических принципов в литературе, зарождении предромантизма. «Эстетико-философский план предстает через представление о мире как чуждом, непознаваемом и, как правило, враждебном. Зло если и не всегда торжествует, то по крайней мере выступает не как функция добра, а как самостоятельная сила. Победа добра в этом случае экзальтирована, приобретает сказочный, фантастический, мифологический характер» [5, с. 616]. «Предромантизм предпочитает таинственность и загадочность страстей чувствительности сентименталистов. Уход от современной цивилизации на лоно природы также выражается по-иному. В сентиментализме естественная жизнь раскрывается в обыденных формах современного быта; в предромантизме – это перемещение в чужие страны или далекое прошлое, в средневековье, и оно раскрывается в живописных формах, в необычных готических очертаниях» [15, с. 177]. Все это мы находим в «Элегии, написанной на Стантон Дрю».

В поэзии предромантизма особая роль отводится природе. Пейзаж становится неотъемлемым, живым элементом в произведении, неразрывно связанным с главными героями, отражающим, а порой и определяющим их эмоциональное состояние. Образы природы, которые односложны и скудны в сентиментальной «кладбищенской» поэзии, у Чаттертона занимают главенствующие позиции и приобретают невероятную по своей эмоциональности поэтическую силу: “The blessings past are misery now; / Upon her lovely brow / Her lovelier soul she wore. / Soft as the evening gale / When evening perfumes through the rose hedge vale, / She was my joy, my happiness refined”<sup>19</sup> [14, с. 60]. Внезапно среди ужаса описываемых событий возникают воспоминания о возлюбленной (“blessings past”). Светлая чистая душа жертвы предстает в образе дуновения мягкого вечернего ветерка, разносящего благоухание зарослей цветущих роз (“Soft as the evening gale, when evening perfumes through the rose hedge vale”), и на мгновение создавая атмосферу

<sup>18</sup> Безрадостно приветствую я печальную мглу / Безрадостно я созерцаю громадные и мрачные столбы / Где некогда бродили глупцы, одурманенные религиозным невежеством, / Обагранные свежепролитой кровью, / восходящие из гробницы – / Этого ошибочного места поклонения неведомому богу // Фантазия моя, куда же занесло тебя, / Куда же мчишься ты на крыльях? // Останови этот дикий восторг / Ах! Что же рисует мне эту ужасную картину? // Марии больше нет! // Проклятое воспоминанье, почему же в покое не оставишь ты меня?..

<sup>19</sup> Былое счастье обратилось горем; / Ее душа была еще прекрасней, / чем образ ее милый // Нежная, как вечерний ветерок, / Когда разносит он благоуханье роз, / Она была моей отрадой, счастьем безусловным.

счастья и умиротворения. И тут же с новой силой предстают перед героем кошмарные сцены: «Пораженные молнией дубы», «сумеречные заросли, скрывающие мрачный жертвенник, у которого поет ритуальные песни обгаренный кровью жрец друидов»: "All hail, ye solemn horrors of this scene, / The blasted oak, the dusky green. // Ye dreary altars, by whose side / the druid-priest in crimson dyed"<sup>20</sup> [14, с. 60]. Предромантики, видящие в окружающем мире преимущественно зло, часто придают вездесущей силе зла универсальный характер и переносят ее действие не только на общество, но и на природу. Предромантики также видят противоречивый, порой антагонистический характер природы, но они не стремятся найти этому какое-то рационалистическое или божественное объяснение, как это делают Томсон и другие сентименталисты. Природа влечет предромантиков именно своей таинственностью и необъяснимостью [5, с. 209]. Подобное отношение к окружающей действительности в свою очередь способствовало распространению готического мотива в литературе. «Элегия, написанная на Стантон Дрю» представлена в истинном готическом стиле со всеми классическими атрибутами черной литературы. Любовь Чаттертона к готике нашла свое естественное отражение в его псевдосредневековой мистификации «Поэмы Роули». «Кровожадность» поэта поистине не знает границ. Порой складывается впечатление, что молодой поэт смакует подробности насильственной смерти своих героев. Естественно, в век разума и утонченного вкуса подобные «варварские» произведения являлись эстетическим и культурным диссонансом. Свою «кровожадность» поэт демонстрирует и в «Элегии, написанной на Стантон Дрю», при этом, как литературный жанр, произведение претерпевает значительную трансформацию. От «жалобной песни», коей в классическом понимании является элегия, в произведении остается скорее лишь название. Стихотворение утрачивает философско-лирическое настроение, приобретая при этом совершенно иной, более динамичный, скорее трагический колорит. Кладбище у Чаттертона – не место для размышлений и меланхолической грусти. Оно превращается в сцену настоящего inferнального действия: "The druid-priest in crimson dyed. / The solemn dirges sung, / And drove the golden knife / Into the palpitating seat of life. // When, rent with horrid shouts, the distant valleys rung"<sup>21</sup> [14, с. 61].

Перед читателем возникает устрашающая варварская картина ритуального жертвоприношения. Под звуки мрачных ритуальных песнопений ("solemn dirges") жрец вонзает золотой кинжал в тело трепещущей жертвы ("palpitating seat of life") так, что пространство сотрясает душераздирающий вопль, который эхом разносится по окрестным долинам. И далее напряжение возрастает еще больше, когда перед читателем возникает образ окровавленной жертвы, бьющейся в конвульсиях, пылающие пурпурные ручьи стекающие с алтаря, агония души, покидающей тело и мечущейся над ним в облаке пара: "The bleeding body bends, / The glowing purple stream ascends. // Whilst the troubled spirit near / Hovers in the steamy air"<sup>22</sup> [14, с. 61].

Эффект эмоционального воздействия и напряженности достигается еще и на звуковом уровне аллитерацией ("bleeding body bends", "stream ascends", "troubled spirit near", "death had doubly armed his dart"), а также на ритмическом – в виде анафор, которые появляются на протяжении всего произведения. Действия повторяются, но уже с большей силой и напряжением, например, когда вновь звучит устрашающее ритуальное пение, и вновь ужас сотрясает пространство отдаленных холмов и рош: "Again the sacred dirge they sing, / Again the distant hill and coppice-valley ring"<sup>23</sup> [14, с. 61].

Душа Марии не находит покоя и продолжает метаться в агонии. Напряжение настолько велико, что герой, не выдерживает происходящего, теряет рассудок и умирает. Образ смерти персонифицирован, она «дважды заточила свой кинжал», и злой рок настигает обоих влюбленных. И тем не менее душа главного героя наконец получает освобождение из темницы своих мучений и устремляется навстречу любимой: "Soul of my dear Maria, haste. // Whilst my languid spirits waste ; / When from this my prison free. // Catch my soul, it flies to thee ; / Death had doubly armed his dart, / In piercing thee, it pierced my heart"<sup>24</sup> [14, с. 61].

Произведение само по себе небольшое, состоит из семи строф, но благодаря необычной тематике, обилию и разнообразию художественных и стилистических средств оно оказывается ярким, динамичным и захватывающим для читателя. Особая метрика и рифма данного произведения также имеет огромное значение для определения его как предромантического. Сентименталисты еще придерживаются правил

<sup>20</sup> All hail, ye solemn horrors of this scene, / The blasted oak, the dusky green. // Ye dreary altars, by whose side / the druid-priest in crimson dyed. Услышите ж все! Вы ужасы печальные сей сцены, /ты, молнией изувеченный дуб, и зелень сумеречная // Вы, мрачные алтари, у которых / Стоит друидов жрец, кровью обгаренный.

<sup>21</sup> Друидов жрец, обгаренный кровью. // Слышатся мрачные ритуальные песнопения, / И золотой кинжал вонзается / В трепещущее тело жертвы. // И крик ужаса вдруг звоном сотрясают горные долины.

<sup>22</sup> Окровавленное тело жертвы извивается, / Ручьи багровой крови растекаются, сверкая. // Пока рядом мечется беспокойный дух, / окутанный облаком дыма

<sup>23</sup> И вновь священную песнь они поют, / И вновь вопль сотрясает отдаленные холмы и долины.

<sup>24</sup> Душа моей дорогой Марии мечется. // Пока мой собственный дух истощенный; / Освобождается из телесного заточения. // Лови мою душу, она летит к тебе; / Смерть дважды заточила свой кинжал, / Пронзив тебя, пронзила сердце мне.

стихосложения. Например, «Ночные стихи о смерти» написаны четырехстопным ямбом смежной рифмовки (aabb ccdd и т.д), каждая строфа представляет собой четверостишие. «Элегия, написанная на сельском кладбище» также представлена в форме четверостиший, из пятистопного ямба перекрестной рифмовки (abab cdcd). Подобная метрика и рифмовка считалась идеальной для жанра элегии, так как помогала сохранить оттенок размеренности и монотонности. У Чаттертона же очень часто наблюдается размывание жанра, в том числе и за счет метрических вариаций. Это относится и к «Элегии, написанной на Стантон Дрю». На примере первой строфы уже можно увидеть всю замысловатую метрику стиха Чаттертона: “ Joyless I hail the solemn gloom / Joyless I view the pillars vast and rude // Where erst the fools of Superstition trod / In smoking blood imbrued / And rising from the tomb – / Mistaken homage to unknown God” [14, с. 60].

Строфа состоит из шести строк сплетенной рифмовки abcbaс, что крайне редко встречается в стихосложении. Строфу можно представить в виде следующей схемы:

```

/-- -- / -- / -- /
/-- -- / -- / -- / -- /
-- / -- / -- / -- / -- /
-- / -- / -- /
-- / -- / -- /
-- / -- / -- / -- /

```

На примере видно, что сама строфа не имеет четкого стихотворного размера. В ней сочетаются одновременно четырехстопный хорей, пятистопный хорей, четвертая и пятая строчки представлены трехстопным ямбом, а третья и шестая вовсе нарушают размер.

Более того, стоит отметить, что ни одна строфа в произведении не повторяется по своей структуре, и в каждой сочетаются различные стихотворные размеры и виды рифмовок от самых простых – смежной и перекрестной – до кольцевой и сплетенной. Это во многом определило Чаттертона как новатора в поэзии. Так, уже после него началось массовое отхождение от норм и правил в стихосложении у романтиков. Но он первый нарушил эти правила, тем самым проложив путь к становлению нового направления в литературе. Недаром им восхищались романтики, он сделал много значимых художественных открытий, которые они взяли за основу и впоследствии развили и обогатили.

**Заключение.** Сентиментальная «кладбищенская» школа в лице Парнела, Юнга и Грея, несмотря на новизну как в идейном, так и в художественном планах, стремление отойти от излишней классицистической искусственности и рационалистичности, приблизиться к эмоционально-чувственному миру человека, еще все-таки довольно тесно связана с просветительской идеологией. Несмотря на необычное по просветительским меркам место действия произведений авторы вовсе не ставят своей задачей перенестись в загробный мир, испугать читателя. Готический антураж кладбища, порой возникающие ночные видения, образ смерти, наоборот, призывают его включить здравый смысл, оценить конечность жизненного пути, задуматься о том, что действительно важно, ради чего он живет, какой след оставит после себя. Внешние материальные блага не просто расцениваются как нечто преходящее, но и становятся причиной черствости и жестокости в отношениях между людьми, несправедливости и сословного неравенства, духовной гибели. Настроение и мысли героев этих лирических произведений несут ярко выраженный медитативный, философско-дидактический характер размышлений о сложности и противоречивости земного бытия и благодати бессмертия. Эти размышления становятся более глубокими и чуткими на лоне уже живописной, но еще мирной и безмятежной природы. Авторы, как один, призывают переоценить жизненные ценности, стремиться к моральному и духовному совершенствованию. Поэзия несет в себе еще позитивный просветительский оттенок здравого смысла в восприятии окружающей действительности, надежды на человека, как на личность, наделенную способностью не только мыслить и рассуждать, но и созидать, чувствовать, сопереживать, веры в его умение пребывать в гармонии с окружающим миром как физическим, так и духовным.

Тот факт, что открытия в литературе, сделанные Парнелом, Юнгом, Греем, во многом подготовили почву для развития предромантизма, является бесспорным. Но отождествлять эти литературные течения не представляется возможным. Сентименталистская меланхолия перерастает в глубокую предромантическую депрессию, что четко ощущается уже в «Элегии, написанной на Стантон-Дрю» Т. Чаттертона. Во-первых, в предромантической элегии царит совершенно иное настроение, задумчивость и печаль сентименталистов заменяется на чувство душевной боли и безысходности. Это во многом связано с субъективизацией повествования. Эмоции и переживания по поводу личной трагедии заменяют меланхолические раздумья на тему общечеловеческих страданий и невзгод. Во-вторых, использование готического мотива выполняет свою прямую задачу – создать атмосферу ужаса, который не поддается рациональному объяснению и приводит к неминуемой гибели главных героев. В-третьих, необычные сюжет и странственно-временная организация произведения. И, наконец, отсутствие нормативности в метрике и

рифме поэтического произведения и размывание жанра элегии. Все вышеперечисленные характеристики свидетельствуют о переходе поэзии на совершенно новый идейно-эстетический уровень, каким и является период предромантизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мейнеке, Ф. Английский предромантизм, Фергюсон и Берк [Электронный ресурс] / Ф. Мейнеке. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/r/Romanticism.html>. – Дата доступа 12.04.2017
2. Тураев, С.В. От просвещения к романтизму/ С.В. Тураев. – М. : Изд-во «Наука», 1963. – 256 с.
3. Tieghem, P.V. Le Prémantisme. Études d'histoire littéraire européenne / Paul Van Tieghem. – Paris :1924. – 298 p.
4. Соловьева, Н. А. История зарубежной литературы. Предромантизм / Н. А. Соловьева. – М., 2005. – 271 с.
5. Луков, Вл. А. Предромантизм / Вл. А. Луков. – М. : Изд-во «Наука» 2006. – 682 с.
6. Тютюник, И.А. Проблема предромантизма в английской литературе [Электронный ресурс] / И.А. Тютюник. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/tyutyunnik-problema-predromantizma.htm> – Дата доступа 15.03.2017
7. Ладыгин, М. Б. Концепция мира и человека в литературе предромантизма / М. Б. Ладыгин // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе : сб. науч.тр. / отв. ред. Н. П. Михальская / Моск. гос. пед. ин-т. – М., 1982. – С. 34–51.
8. Вершинин, И.В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры : дис. ...докт. филолог. наук : 10.01.03 / И. В. Вершинин. – Самара, 2003. – 407 с.
9. Жирмунский В.М. Английский предромантизм / В.М. Жирмунский //Из истории западноевропейских литератур. – Л., 1981. – 302 с.
10. Артамонов, С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Д. Артамонов. – М., 1978. – 606 с.
11. Parnell, Th. The Poetical Works / Th. Parnell. – London 1833. – 185 p.
12. Gray, Th. Poems by Mr. Gray / Th. Gray. – London, 1799. – 186 p.
13. Young, E. Night Thoughts / Edward Young. – London, 1798. – 363 p.
14. Chatterton, Th. The Poetical works of Thomas Chatterton / Th. Chatterton // ed : W. Skeat. – London, 1872. – Vol. 1. – 378 p.
15. Михальская, Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская. – М. : Изд-во «Высшая школа», 1975. – 264 с.
16. Грей, Т. Элегия, написанная на сельском кладбище [Электронный ресурс] / Т. Грей. – Режим доступа: <http://cfri.ru/poetry/zhukovski/texts/zhukov.txt>. – Дата доступа 19.10.2017

Поступила 10.05.2017

**THE ELEGY BY THOMAS CHATTERTON IN THE CONTECST OF «GRAVEYARD» POETRY  
AS A SIGNIFICAN STEP IN THE TRANSITION  
FROM SENTIMENTALISM TO PREROMATICISM**

**M. ANISIMOVA**

*The article analyzes the most significant works of sentimental “graveyard” poetry by Thomas Parnell, Edward Young and Thomas Gray, as well as the “graveyard” elegy by Thomas Chatterton. The main purpose of this research is to identify the transitional literary trends of sentimentalism and pre-romanticism in the English poetry of the mid-18th century, to recognize their particular features as well as to show the smooth transition from one to the other and to prove their importance in the formation of the new romantic era. Using the comparative analysis of the text the features of sentimentalism and preromanticism in the works of the “graveyard” school are to be revealed. It should also be proved that Chatterton's graveyard elegy in terms of plot, metrics and stylistics has differences from the other works of this genre, and also contains new artistic principles which therefore marked the transition from sentimental poetry to pre-romanticism and laid the foundation for the formation of the romantic movement in literature.*

**Keywords:** preromanticism, sentimentalism, “graveyard” poetry, aesthetic principles, nature images, gothic, melancholy.

УДК 821(4).09

## МОТИВ ДОРОГИ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖЕЙН ОСТЕН

А. С. КОНОНОВА

(Полоцкий государственный университет)

yakubova08@mail.ru

*Исследован мотив дороги, присутствовавший в литературных произведениях с древнейших времен, однако с изменением литературной традиции и со сменой эпох претерпевавший значительные трансформации. Функции дороги, пути, путешествия в литературе разнообразны и многогранны. В раннем творчестве Дж. Остен эти мотивы не исследовались, тем не менее анализ того, как они проявляются в текстах автора, а также их специфических функций дает возможность для лучшего понимания творческих задач писательницы и методов, которые она использовала для их решения.*

**Ключевые слова:** мотив дороги, хронотоп, художественное пространство, пародийность, характеристика персонажа, путешествие, сентиментализм, мотив, ирония, движение, сюжет, развитие.

**Введение.** Джейн Остен начала литературную деятельность в достаточно юном возрасте. Произведения, традиционно составляющие сборники ее ранних работ, датируются разными годами, от 1787, когда писательнице было 12 лет, до 1795. Эти первые литературные опыты очень разнообразны по содержанию, стилю, форме: они включают «романы» длиной в несколько страниц, пьесы, фрагменты неоконченных текстов, собрания писем вымышленных персонажей, стихотворения.

Большинство литературоведов склонны игнорировать эти тексты в своих исследованиях, несмотря на то, что количество их достаточно внушительно (одно из последних англоязычных изданий, включающее ранние работы Дж. Остен, насчитывает 490 страниц, 340 из которых составляют собственно произведения автора [1]). На наш взгляд, такое пренебрежение неправомерно и существенно обедняет исследовательские данные. Анализ этих произведений позволит глубже понять и оценить дальнейшие, зрелые работы писательницы, поскольку в юношеских текстах содержатся истоки, фундаментальные принципы и зачатки тех методов, которые Дж. Остен использовала впоследствии. О том, что ранние литературные тексты автора имеют особое значение, писала еще В. Вулф, высоко ценившая творчество Остен и утверждавшая, что «Ребенок, который настолько изящно составлял фразы в возрасте 15-ти лет, не менее изящно делал это и впоследствии...» [2, р. 142]. Похожую мысль высказывал и Г.-К. Честертон, стремясь привлечь к этим текстам внимание не столько читателей, сколько литературоведов: «В высшей степени живой психологический интерес, почти равный психологической загадке, вызывает любое раннее произведение Джейн Остин...». «В еще сырых произведениях Джейн Остин подспудно проявляется острота ее воображения... В ее юных опытах уже намечается тот остро критический взгляд на жизнь, которым она прославится со временем» [3].

**Основная часть.** Объединяющим элементом практически всех юношеских творческих опытов писательницы стал пародийный характер ее произведений. В одних уже само заглавие дает читателю понять, что последующий текст является пародией (так, например, «Сэр Чарльз» Остен – явная пародия на поучительные эпизоды «Истории сэра Чарльза Грэндисона» С. Ричардсона, а ее «История Англии» – на многочисленные произведения со сходным названием, носившие дидактический характер и имевшие целью превознести того или иного государственного деятеля). Пародийность других текстов становится очевидной по мере прочтения – большинство из них оказываются явной «перелицовкой» романов, собственных сентименталистской литературной традиции. Таковы, например, «Джек и Алиса», «Замок Лесли», «Собрание писем», «Любовь и дружба»<sup>1</sup> и многие другие.

Поскольку любое литературное произведение предлагает читателю события, которые разворачиваются не только во времени, но и – неизбежно – в пространстве, пространственно-временная, или хронотопическая картина мира, воссозданная в литературном тексте, является его неотъемлемой характери-

<sup>1</sup> Вариантов перевода заглавия этого произведения существует несколько. В оригинале автор написала «*Love and Freindship*», допустив орфографическую ошибку в слове «*friendship*» (дружба). Вопрос о том, было ли это сделано намеренно, остается открытым, однако то, что в тексте неправильное написание сохраняется, наводит на мысль о том, что Остен осознанно искажила слово. Некоторые переводчики предпочитают сохранять неправильное написание, переводя заглавие на русский язык как «*Любовь и дружба*», тем самым усиливая ироничный подтекст произведения. М.В. Томилиной был предложен собственный вариант – «*Любовь и дружба*», который, по ее мнению, более близок к оригиналу за счет сохранения искаженного гласного звука и одновременно придает заголовку оттенок чувственного «сюсюканья», свойственного сентименталистской прозе, и способствуя раскрытию пародийной сущности произведения [5, с. 409].

стикой [4, стб. 1174]. Существуют пространственные ориентиры, которые характерны для большинства литературных произведений: в первую очередь – это образ дома как закрытого пространства, чего-то надежного, и в противовес ему – образ простора – открытого пространства. В произведениях, созданных в рамках той или иной литературной традиции (Просвещения, сентиментализма, романтизма и так далее), эти образы могут иметь разную степень значимости, трактоваться несколько по-иному, принимать те или другие формы.

Особое место в любом художественном тексте занимает мотив дороги как одного из олицетворений простора. Он является сюжетообразующим и сюжетосвязующим звеном, раскрывающим единство художественного времени и пространства. В пародийных юношеских произведениях Дж. Остен данный мотив играет значительную роль и часто выступает основой всего произведения в целом, выполняя сразу несколько важных функций.

Писательница построила многие свои ранние произведения на хронотопе дороги и тесно связанном с ним хронотопе встречи. Остановимся на первом, поскольку он имеет более широкий объем [6, с. 276]. В качестве объекта для изучения указанного мотива примем романы<sup>2</sup> «Фредерик и Эльфрида», «Генри и Элиза», «Прекрасная Кассандра», «Любовь и дружба» и «Ивлин»<sup>3</sup>.

В романе «Фредерик и Эльфрида» персонажи находятся практически в постоянном движении: в самом начале описывается путешествие подруги Эльфриды, Шарлотты, от тетушки в имение отца Эльфриды, которое сразу же сменяется прогулкой в тополевой роще, затем – визитом к соседям и возвращением домой. На следующий день Шарлотта вновь идет к тем же соседям, откуда отправляется к тетушке в Лондон. Там героиня кончает жизнь самоубийством, утопившись в реке, которая приносит ее тело в имение отца Эльфриды. Таким образом, круг движения замыкается, поскольку героиня, вернее, ее тело, возвращается в исходную точку.

Роман «Генри и Элиза» открывает сцена, в которой супруги Харкорт случайно находят девочку-сироту и забирают ее в свой дом. Оттуда приемную дочь без объяснения причин вскоре выгоняют, и она отправляется к приятельнице-трактирщице в небольшой городок. Там она находит место компаньонки у дочери пожилой дамы и сразу же отправляется с семьей работодателей в одно из их поместий. На новом месте, однако, она задерживается ненадолго: обвенчавшись с женихом своей подопечной, Элиза сбегает во Францию, где проводит три года (описание событий этих трех лет занимает около 2 абзацев). Овдовев, героиня возвращается в Англию и решает вновь обратиться к супругам Харкорт, пройдя «...тридцать миль без остановки»<sup>4</sup> [7, с. 52] до трактира, где случайно встречает бывших приемных родителей. Внезапно выясняется, что она их родная дочь, которую леди Харкорт произвела на свет во время путешествия супруга. Элиза и ее родители возвращаются домой, то есть к той точке пространства, из которой фактически началось их путешествие и действие повествования.

Содержащий 12 глав роман «Прекрасная Кассандра» занимает 4 неполных страницы, которые описывают непрерывное движение главной героини. Вначале Кассандра сбегает из лавки своей матери, украв понравившуюся шляпку, и отправляется «счастья искать»<sup>5</sup> [8, с. 64]. Заглянув в кондитерскую, дальше она движется на наемном экипаже в Хэмпстед. Приехав в городок, она тотчас же приказывает поворачивать обратно и оказывается на «...том же самом месте, на той же самой улице, откуда они начали свой путь»<sup>6</sup> [8, с. 65]. Убегая от кучера, которому не может заплатить, Кассандра пробегает «много улиц»<sup>7</sup> [там же] и в конце концов возвращается на Бонд-стрит – улицу, где находится лавка ее матери. Семичасовые приключения завершаются там же, где начались, фразой героини: «День прожит не зря»<sup>8</sup> [8, с. 66].

Роман «Любовь и дружба» написан в эпистолярной форме. Переписка ведется между молодой девушкой (которой адресованы письма) и подругой юности ее матери. Старшая ставит целью рассказать о своей молодости, одновременно преподав несколько жизненных уроков своей читательнице. С точки зрения хронотопа рассказ ее построен следующим образом: выйдя замуж за молодого человека по имени Эдвард, случайно оказавшегося в доме ее родителей, героиня с мужем отправляются к его родне в Мидлсекс, откуда вынуждены уехать из-за недовольства отца героя. Они приезжают в М. к друзьям, откуда также приходится удалиться: друзья задолжали кредиторам, и их имущество описывают приставы, а супруга отправляют в долговую тюрьму. Героиня и ее подруга направляются в Шотландию, но по дороге встречают незнакомца, в котором Лаура узнает своего дедушку, никогда не виденного ею прежде.

<sup>2</sup> Отметим, что принадлежность этих произведений к жанру романа была обозначена самой писательницей, несмотря на то, что большинство из них занимают всего несколько страниц.

<sup>3</sup> Датировки этих произведений неизвестны, однако все они были написаны между 1787 и 1795 годами.

<sup>4</sup> «...30 [miles] without stopping» [9, p. 39].

<sup>5</sup> «to make her Fortune» [10, p. 50].

<sup>6</sup> «...the same spot of the same Street she had set out from» [10, p. 50].

<sup>7</sup> «Thro' many a street she then proceeded...» [10, p. 51].

<sup>8</sup> «This is a day well spent» [10, p. 52].

В Шотландии они также остаются недолго: родственник отказывает им от дома из-за вмешательства в жизнь его дочери. Пешком две девушки отправляются куда глаза глядят и на дороге обнаруживают перевернувшийся фаэтон, в котором умирают супруги обеих. Похоронив мужа и его друга, а через несколько дней – не пережившую горя подругу, Лаура отправляется в Эдинбург и на дороге встречает дилижанс, в котором едут родственники ее покойного мужа. Вместе с ними она добирается до шотландской столицы, а затем обосновывается в одной из близлежащих деревушек. Таким образом, формального возвращения к тому месту в пространстве, где повествование началось, не происходит, но в жизни героини мало что меняется по сравнению с первоначальными условиями: она одинока, живет в сельской местности и ничуть не изменилась духовно и морально.

«Ивлин» повествует о жизни молодого человека, который, проезжая через местечко с одноименным названием, внезапно решает остаться в нем навсегда, заняв подходящий дом (выгнав его хозяев и женившись на их дочери). Через некоторое время он вспоминает, что ехал по делам – уладить вопрос с замужеством сестры – и, получив письмо о смерти последней, все же отправляется к отцу ее возлюбленного. Пока он находится в отъезде, его жена умирает (разумеется, от тоски по любимому супругу). Тот отправляется развеять тоску в родное имение, в Карлейль, где находит сестру в добром здравии и где случайно встречает хозяйку трактира из Ивлина. Тут же сделал последней предложение, он увозит ее в Ивлин, где они прожили много лет, и где «...все осталось по-прежнему за исключением единственной перемены»<sup>9</sup> [11, с. 273]. Круг повествования снова замыкается, и автор подчеркивает очевидное: ни сами персонажи, ни место действия не претерпели изменений. Таким образом, каждое из произведений с точки зрения пространственной части хронотопа представляет собой замкнутый круг: персонажи неизбежно возвращаются туда, откуда начинается их движение (с соблюдением географической точности или, в случае «Любви и друибы», с соблюдением точности в том, что касается внутреннего мира и формальной неизменности положения персонажа в обществе), несколько раз за время повествования оказываясь на дороге, совершая путешествие.

Дорога при этом становится истинной «точкой завязывания и местом совершения событий» [6, с. 276]. Интересно возникающее при таком построении сюжета тройное противоречие. Чтобы понять его сущность, нужно вспомнить, что все произведения юношеского периода у Дж. Остен носят пародийный характер, причем начинающая писательница переиначивала по большей части произведения представителей сентиментализма, а также высмеивала нравоучительный и дидактический характер популярных морализаторских романов, повестей и рассказов для молодых людей. Этим обусловлено поведение всех ее персонажей: с одной стороны, каждый из них демонстрирует поступки, характерные для персонажей сентиментальной прозы, разговаривая цветистыми фразами, перемежая свою речь восклицаниями и чувствительными вздохами, не упуская ни одной возможности упасть в обморок, а с другой – содержание их высказываний, а также мотивация их поведения вступают в противоречие с формой. Как правило, действуют они скорее из корысти, чем из истинных чувств, и ищут не любви и духовной близости с возлюбленными, а комфорта и богатства.

Постоянное присутствие мотива и образа дороги вносит в это противоречие еще и третью грань, поскольку неизбежно напоминает читателю о сюжетах плутовских романов. Именно там дорога трактуется так же, как и в указанных романах Дж. Остен – как место случайных встреч тех, кто в обычной жизни будет разделен сословной иерархией и огромным расстоянием, место, где переплетаются судьбы, совершаются ошибки, происходит моральное падение и прочие подобные события [6, с. 276], определяющие не столько физический, сколько жизненный путь персонажа. Разумеется, в произведениях других эстетических течений дорога имеет сходные функции, однако лишь в плутовском романе они становятся главенствующими, рассматриваются как основные движущие силы сюжета и обретают самоценность с точки зрения повествования. Нужно помнить еще и о том, что характер передвижения, перемещения в пространстве в художественном тексте всегда отражает характер сознания либо внутренней жизни персонажа или персонажей, которые в этом перемещении участвуют [13, с. 323]. Особенно яркий пример тому – движение Лауры («Любовь и друиба») в Эдинбург. Несмотря на постигшие ее несчастья, она не впадает в уныние, даже настроение ее особенно не изменяется. Девушка больше заботится о том, как ведут себя с ней ее спутники в дилижансе, чем о собственной судьбе: она замечает, что один из пассажиров «...совсем не знает утонченных манер»<sup>10</sup> [14, с. 147]. Едущие в том же дилижансе неожиданно оказываются родственниками покойного супруга Лауры, и в отличие от нее они точно знают, куда и зачем едут, за что и получают характеристики «бесчувственных» и «холодных»<sup>11</sup> [14, с. 148].

В еще большей мере бесцельность характерна для Кассандры – ее перемещение настолько же стремительно, насколько и бессмысленно, ведь она не только не оказывается в новом месте, но и не со-

<sup>9</sup> «The only alteration which took place at Evelyn...» [12, p. 214].

<sup>10</sup> «What a total want of delicate refinement» [15, p. 117].

<sup>11</sup> «cold and insensible» [15, p. 117].

вершает ничего примечательного. То, что для нее самоценно именно движение, подтверждают ее собственные слова, приведенные выше. В данном случае все произведение можно рассматривать как яркое выражение отношения писательницы к жанру плутовского романа: ведь именно для его персонажей характерно стремление к перемене мест и к тому, чтобы находиться в дороге. Можно увидеть здесь и критику сентименталистских произведений, где дорожные приключения обычно играют немаловажную роль. Примечательно, что именно находясь в дороге, персонажи указанных произведений переживают самое большое количество событий, причем для них характерен элемент внезапности и непредсказуемости: кажется, что на дорогах и перекрестках может произойти все что угодно. Такой эффект подчеркивается выбором слов для описания происходящего. Так, все встречи на дороге и в пути описываются не иначе, как «внезапные» и «неожиданные», а само движение персонажей как в начале путешествия, так и в его ходе, – как «стремительное», «быстрое». В путь после принятия решения отправляются «немедленно» и «сразу». Персонажи крайне редко просто идут или едут – они «бросаются», «спешат» и «подбегают» [16, с. 16; 8, с. 64, 65, 66; 14, с. 122, 123, 124, 128, 130, 131, 132, 133, 142, 155; 11, с. 259, 261, 264, 266, 269, 271].

**Заключение.** Принимая во внимание особенности перемещения героев, лексические средства, которые автор выбирает для их описания, содержательную сторону произведений – в первую очередь то, что события в них происходят в основном именно в отрезки времени, когда персонажи находятся в пути, а также то, что большая часть происходящего в анализируемых романах сводится именно к «физическим» действиям, то есть предполагает перемещение, изменение положения в пространстве, телесные движения, а не душевные, духовные и моральные перемены, можно выделить следующие функции мотива дороги в ранних произведениях писательницы: 1. *Сюжетобразующую*, когда дорога как физический объект и связанное с ней перемещение оказываются движущими силами развития событий в повествовании, а часто – и основным источником этих событий. Повествовательный темп резко ускоряется, когда любой из персонажей оказывается на дороге, и большая часть происшествий случается, стоит герою либо героине начать движение. Чаще всего то, что происходит в рамках дома (гостиницы, сада, постоянного двора) описывается схематично, коротко, без обилия деталей и подробностей, даже если предполагает длительный период времени (например, семейную жизнь Элизы в романе «*Генри и Элиза*», занявшую 2 года). 2. *Пародийную*, поскольку все перечисленные произведения носят пародийный характер. В романах сентиментализма, а также в романах эпохи Просвещения дорога и странствие обладают особой ролью, служат движущей силой для развертывания повествования. Но, в отличие от текстов, созданных в рамках этих направлений, у Дж. Остен путешествие дает повод не для большего уважения к личности персонажей, которые бы преодолевали трудности и за время перемещения выросли бы морально, а для насмешки, поскольку все сводится только к изменению положения в пространстве, не затрагивая духовные стороны личности. 3. *Функцию характеристики персонажей*, которая раскрывается в полной мере, когда становится очевидным, что движение для большинства из них является самоценностью и самоцелью и не предполагает стремления к разумным, осознанным переменам. При этом перемены не предусматриваются ни в физическом мире, ведь персонаж чаще всего возвращается в исходную точку своего пути, ни в духовном, поскольку все, что случается с героем в дороге, не накладывает отпечатка на его личность. Путешествие, таким образом, не служит источником нового опыта и новых знаний, что является признаком «недалекости» и поверхностности характера персонажей. 4. *Связующую* функцию, в рамках осуществления которой дорога не только объединяет хронотоп всего произведения, становясь своего рода «стержнем», на который «нанизываются» события. Также дорога связывает персонажей, тех, кто в обычной своей жизни не смог бы столкнуться (характерный пример – встреча Лауры и Софии («*Любовь и дружба*»)) с дедом, которого они никогда не видели и не знали). Отметим, что в подобных случаях рассказчик всячески подчеркивает невозможность, неожиданность, почти нереальность того, что в обыденной жизни такая встреча бы случилась. 5. *Функцию достижения авторской иронии*, поскольку из выбора лексических средств, средств художественной выразительности, содержательной стороны фрагментов текста, связанных с дорогой и путешествиями, становится ясно, что автор к перемещениям персонажей относится совершенно не серьезно, с насмешкой. Стремление к постоянной перемене места, не связанной с разумной целью, становится объектом авторского высмеивания и, таким образом, способом выражения позиции автора. Гипертрофированная спешка, гиперболизированно нереальные и паразитические встречи и события – все это заимствовано из сентиментальных романов и возведено в ранг абсурдного, смешного, нелепого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Austen, J. *Love and Freindship and Other Youthful Writings* / J. Austen – London : Penguin Classics, 2014. – 490 p.
2. Woolf, V. *Jane Austen* / V. Woolf // *The Common reader* : First Series ; ed. by A. McNeillie. – San Diego, New York, and London : Harcourt Brace Jovanovich, 1984. – P. 137–149.
3. Честертон, Дж. К. Раннее творчество Джейн Остин [Электронный ресурс] / Дж. К. Честертон. – Режим доступа: <http://www.apropospage.com/damzabava/osten/ost5.html>. – Дата доступа: 13.01.2011.

4. Роднянская, И.Б. Художественное время и художественное пространство / И.Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. и ред. А.Н. Николюкин. – М. : НПК Интелвак, 2001. – Стб. 1174–1177.
5. Томилина, М.В. Романтическая любовь и реальность взаимоотношений в произведениях Джейн Остен : [анализ романа Дж. Остин «Чувство и чувствительность»] / М.В. Томилина // XVIII век : искусство жить и жизнь искусства. – М.: Экон-информ, 2004. – С. 409–419.
6. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – 2-ое изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 121–290.
7. Остен, Дж. Генри и Элиза / Дж. Остен // Катарина. – М. : Астрель, 2012. – С. 46–54.
8. Остен, Дж. Прекрасная Кассандра / Дж. Остен // Катарина. – М. : Астрель, 2012. – С. 63–66.
9. Austen, J. Henry and Eliza / J. Austen // Love and Freindship and Other Youthful Writings. – London : Penguin Classics, 2014. – P. 35–40.
10. Austen, J. The Beautiful Cassandra / J. Austen // Love and Freindship and Other Youthful Writings. – London : Penguin Classics, 2014. – P. 49–52.
11. Остен, Дж. Ивлин / Дж. Остен // Катарина. – М. : Астрель, 2012. – С. 257–273.
12. Austen, J. Evelyn / J. Austen // Love and Freindship and Other Youthful Writings. – London : Penguin Classics, 2014. – P. 203–214.
13. Кирло, Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич / Х. Кирло. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2010. – 525 с.
14. Остен, Дж. Любовь и дружба / Дж. Остен // Катарина. – М. : Астрель, 2012. – С. 111–155.
15. Austen, J. Love and Freindship / J. Austen // Love and Freindship and Other Youthful Writings. – London : Penguin Classics, 2014. – P. 89–122.
16. Остен, Дж. Фредерик и Эльфрида / Дж. Остен // Катарина. – М. : Астрель, 2012. – С. 7–17.

Поступила 24.05.2017

## IMAGE OF A ROAD IN JANE AUSTEN'S JUVENILIA

A. KONONOVA

*Image of a road has existed in the literary texts since the ancient times, though changes of the literary traditions and epochs transformed it significantly. Functions of a literary road, way and travel are plentiful and diverse. In Jane Austen's Juvenilia these images have never been the object for research. Nevertheless, analysis of their manifestation in the author's texts as well as of their specific functions, gives an opportunity to understand the writer's creative goals and the methods she used to achieve them.*

**Keywords:** *image of a road, chronotopos, literary topos, parody, personage characteristics, travel, sentimentalism, image, irony, movement, plot, development.*

УДК 821.111.09=111

**АВТОРСКАЯ МАСКА В ПРОИЗВЕДЕНИИ У.М. ТЕККЕРЕЯ  
«КНИГА СНОБОВ, НАПИСАННАЯ ОДНИМ ИЗ НИХ»****Н.Ю. ШИШКОВА***(Полоцкий государственный университет)**n.shyshkova@psu.by*

*Исследована проблема авторской маски в произведении У.М. Теккеря «Книга снобов, написанная одним из них». Отмечается, что авторская маска в произведении представлена двумя образами, которые имеют противоположные взгляды на такое явление, как снобизм, но носят одинаковое имя – Мистер Сноб. Анализируются причины, в соответствии с которыми автор выбирает именно такую маску. Среди них стремление показать проблему максимально полно и с различных точек зрения, не высказывая прямо своего отношения к снобизму, вызвать дискуссию, заставить читателя увидеть проблему под другим углом, подчеркнуть, что снобизм свойственен в той или иной мере всем без исключения. Анализируются различные главы произведения, приводятся примеры и цитаты.*

**Ключевые слова:** *снобы, авторская маска, повествователь, снобизм.*

**Введение.** Авторская маска представляет собой «форму репрезентации автора «реального» в пределах художественного произведения, воплощенную в образе фиктивного автора-нарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством / несоответствием (биографическим и стилистическим) с ним и выдаёт предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [1]. Авторская маска, поскольку она создаётся реальным человеком с его собственной жизненной позицией, видением окружающей действительности и отношением к ней, всегда будет социально обусловленной. По словам О. Ю. Осьмухиной, «в зависимости от идеологической позиции автора реального авторские маски нарраторов выступают либо в качестве пропагандистов и идеологов нового строя» [2, с. 45], либо «как реакция противостояния/неприятия социальных установок, выполняет функцию деидеологизации – «развенчания» господствующей идеологии, культурных и мировоззренческих канонов». [3]

Авторские маски У.М. Теккеря представляют собой реакцию неприятия, порицания, крайнего неодобрения существующих в современном ему обществе устоев и пороков. Одним из главных пороков, присущих представителям современного ему общества, У. Теккерей считал снобизм. Одев маску и представившись снобом, У.М. Теккерей в своей «Книге снобов» представляет вниманию читателя целую галерею снобов различных рангов и сословий.

**Основная часть.** У. Теккерей считал целью своей «Книги снобов» «открыть величайшее общественное зло и уничтожить его... Когда у человека есть такого рода призвание, всякая попытка уклониться от него просто бессмысленна. Он должен выступить перед народом, должен «выболтаться», отвести душу, а не то он задохнется и умрет» [4, с. 318–319]. Таким злом писатель считал главным образом снобизм, а также иные пороки, присущие аристократам в Англии XIX века, а именно: непререкаемая уверенность в собственном превосходстве, лицемерие, праздность, чванство, спесь и т.д., которые нужно изобличить, выставить на всеобщее обозрение, высмеять. Возникновение и распространение снобизма в Англии считается исторически и культурно обусловленным. Например, это качество объясняют следствием имперской психологии, проявившейся во времена, когда Великобритания подчинила себе почти половину мира. Англичане чувствовали превосходство над другими народами, с детства в сознание им внедрялся стереотип, что нужно показать величие британской нации, являть собой пример всему миру. Еще одной причиной называют формирование в процессе промышленной революции нового социального класса – коммерческой аристократии, среднего класса по своему происхождению. Отдельные представители этого класса могли быть намного состоятельнее истинных аристократов и требовали для себя всего самого лучшего (учителей, судей, мастеровых и т.д.). Не имея высокого социального статуса, представители этого нового класса стремились к его приобретению. Сам же У. Теккерей в «Книге снобов» утверждает, что «из всех институтов, влиявших на снобизм, аристократия стоит на первом месте. В число бесценных услуг, оказанных нам знатью, можно смело включить поощрение, поддержку и умножение числа снобов» [4, с. 328]. У. М. Теккерей подчеркивает, что именно сложившиеся общественные порядки способствуют распространению и процветанию снобизма: «при наших общественных порядках невозможно не быть иногда снобом» [4, с. 330], называет общественные законы и устои «организованным раболепством», «гнусным, утвержденным законом культом Человека и Мамоны» [4, с. 329], где снобизм увековечен, и считает, что иначе и быть не может в стране, где «лордопоклонство вошло в символ веры, а наших детей смолоду учат почитать «Книгу пэров», как вторую Библию англичанина!» [4, с. 331]. У. Теккерей писал: «Чего я хочу, так это сильного правительства и социального равенства вместо высо-

комерного и деспотичного господства над раболепной толпой горстки титулованных особ, которые слишком часто оказываются ничтожествами»<sup>1</sup>. «Я не Чартист, а лишь Республиканец. Я хотел бы видеть всех людей равными, а всю эту высокомерную аристократию развеянной по ветру»<sup>2</sup>.

Существует мнение, что это в У. Теккерее говорит обида, так как он долгое время был выброшен из привычного окружения и лишен своего обычного стиля жизни. В глазах общества он падал все ниже и ниже по социальной лестнице – сначала потерял состояние, затем женился на бесприданнице и в довершение ко всему приобрел весьма непрестижную профессию. Иногда у него совсем не было денег: «Я беден, как мышь, и объем моих трат ужасающе близко приблизился к размеру моего жалования, и если последнее однажды будет задержано, мне и моей любезной семье грозит немедленный голод»<sup>3</sup>. Но поскольку вышеописанные события никак не повлияли на мнение У. Теккерея относительно его классовой принадлежности, «контраст между тем отношением, которого он ждал от общества и тем, какое получил в реальности, был весьма болезненным. Ему пришлось столько раз выслушивать отказ, сталкиваться с равнодушием, переносить унижения, что он стал весьма чувствительным к проблеме социальных отношений в Викторианской Англии»<sup>4</sup>. Биограф У. Теккерея Гордон Рэй в подтверждение этих слов в своей книге о У. Теккерее в качестве цитаты приводит слова Чарльза Уибли, который считал, что «каждая страница «Книги снобов» проникнута чувством уязвленной гордости, которую Теккерей сохранил не смотря ни на что»<sup>5</sup>. Однако сам Г. Рэй полагал, что, вопреки довольно резким высказываниям Теккерея об аристократии и её вине в распространении снобизма, писатель был далек от идеи абсолютного равенства во всем, что он хоть и желал блага рабочему классу, все-таки ни в коем случае не помышлял о том, чтобы аристократия, которая вместе с королевским двором являла собой символ могущественного положения Англии в мире, перестала существовать. По мнению Г. Рэя, главным посылом «Книги снобов» является то, что «не следует устранять классовые различия, ...а среднему классу ...следует освободиться от ... «социального раболепия» с одновременно презрительным отношением к нижестоящим... Дело не в том, что в Викторианском мире не осталось места для джентльменов, а в том, что средний класс не до конца понимает действительные качества джентльмена, не в том, что успех, социальное положение и деньги ничего не значат, а в том, что они имеют важность как средство достижения истинных ценностей человеческого существования...»<sup>6</sup>

У. Теккерей воспользовался коротким, режущим слух, знакомым словом «Сноб», чтобы донести до читателей свою точку зрения. В то время снобами называли простолюдинов. Потом снобом стали считать человека, «поведение и вкусы которого определяются стремлением не отстать от моды и постоянно придерживаться манер буржуазно-аристократического круга, 'высшего света'» [7] или человека, «тщательно следующего вкусам, манерам и т.п. высшего света и пренебрегающего всем, что выходит за пределы его правил; человека, претендующего на изысканно-утонченный вкус, на исключительный круг занятий, интересов» [8]. В современных словарных дефинициях находят отражение новые, по сравнению с первоначальными, характеристики сноба.

Сноб – человек, который отвергает, избегает или игнорирует тех, кого считает хуже себя<sup>7</sup>.

Сноб – человек, который считает себя экспертом или знатоком в той или иной области и относится с презрением и пренебрежением к тем, у кого другие вкусы или другое мнение<sup>8</sup>.

Снобизмом же называют «необоснованные претензии человека на изысканно утонченный вкус; изысканные манеры вместе с пренебрежительным отношением к тем, кто, по мнению сноба (так называют человека, проявляющего снобизм), всем этим не обладает [11].

Но Теккерей силой своего пера и властью, данной ему его профессией и талантом, изменил смысл этого слова, лишив его возможности определять классовые различия и придав способность характеризо-

<sup>1</sup> "What I want is strong government and social equality instead of the insolent and arbitrary domination over a "lickspittle" public by a few titled individuals who all too often are "scum" [5, p. 19].

<sup>2</sup> "I'm not a Chartist, only a Republican. I would like to see all men equal and this bloated aristocracy blasted to the wings of all the winds" [5, p. 65].

<sup>3</sup> "I am as poor as a rat and my spending runs so deucedly close to my earnings that if the payment of these is delayed I and an amiable family run the risk of intermediate starvation" [6, p. 201].

<sup>4</sup> "...the contrast between the treatment that he expected from society and the treatment that he received was often painful. He had to endure a series of rebuffs, slights, and humiliations which made him acutely sensitive to the whole subject of social relationships as they were organized in Victorian England" [6, p. 213–214].

<sup>5</sup> "there is a touch of wounded pride in every page of this Book of Snobs, which Thackeray should never have betrayed" [6, p. 377].

<sup>6</sup> "not that class distinctions should be eliminated, but that the middle class ... should free itself of ... "social servility, with the consequent insolence to 'inferiors'... ." Not that there is no place in the Victorian world for the gentleman, but that the middle class did not as yet properly understand the gentleman's true qualities; not that success, position, and money are worthless, but that they are valuable primarily as means to the true ends of human existence... [6, p. 378–379].

<sup>7</sup> Snob – one who tends to rebuff, avoid, or ignore those regarded as inferior [9].

<sup>8</sup> Snob – person who believes himself or herself an expert or connoisseur in a given field and is condescending toward or disdainful of those who hold other opinions or have different tastes regarding this field [10].

вать моральные принципы и нравственные устои. Чтобы подчеркнуть, что снобизм – явление сложное, неоднозначное, многогранное, охватывающее самые различные стороны жизни и социальные слои, У. Теккерей не ограничивается одним определением понятия «Сноб», а приводит множество различных дефиниций на страницах своих романов: «Тот, кто низкопоклонничает перед низостью, есть Сноб, – пожалуй, так можно определить эту разновидность человека» [4, с. 326]. «Скардность есть снобизм. Гостеприимство напоказ есть снобизм. Чрезмерное закармливание – тоже снобизм. Охота за титулами – тоже снобизм» [4, с. 410]. «Ты сноб, если легкомысленно презираешь человека за то, что он выполняет свои долг, и отказываешься пожать руку честному малому, из-за того что на этой руке надета нитяная перчатка» [4, с. 373]. «Вы, который презирает своих ближних, – сноб; вы, забывающий о друзьях в погоне за титулованными знакомыми, – тоже сноб; вы, стыдящийся своей бедности и краснеющий за свою профессию, – тоже сноб, как и те, кто хвастает своей родословной и гордится своим богатством» [4, с. 514]. Снобизм присущ не только англичанам, но и представителям любых других национальностей, он присутствует повсеместно. У. Теккерей полагал, что снобизм присущ каждому человеку: «Сказать о таком-то и таком-то всемилостивом монархе, что он – сноб, не значит ли это сказать, что его величество – человек. Короли – тоже люди и снобы» [4, с. 326]. Однако чаще всего это понятие упоминают в качестве типичных черт, присущих именно англичанам.

Для У. Теккеря было свойственно пропускать все социальные проблемы, волнения и события через себя, его никак нельзя было назвать равнодушным к тому, что происходило вокруг него. «Над чем бы он ни насмехался, прежде всего, он насмехался над самим собой. Когда он высказывает упрёки, он упрекает и себя самого, когда он радуется нас, он радуется и сам»<sup>9</sup>. Проблема снобизма в той или иной степени поднималась в произведениях многих авторов-современников Теккеря, но только он единственный из всех подписал свое произведение «написанная одним из них».

Тема снобизма проходит красной линией через всё творчество У.М. Теккеря. По существу, в каждом произведении писателя мы встречаем снобов, которых У. Теккерей живописует с присущим ему талантом художника: ярко, красочно, броско. Он подвергает их жёсткой критике, сарказму, едкой иронии. Мы находим их в ранних произведениях писателя. Например, в романе «Кэтрин», где героиня убивает своего мужа, чтобы более выгодно выйти замуж второй раз. В романе о Барри Линдоне главный герой, проходимец и авантюрист, претендующий слыть джентльменом, преуспевает, поняв основной принцип современной ему жизни – силу денег и отказ от нравственных принципов. В повести «Записки Желтоплоша» сноб-лакей знает, что у его хозяина нет ни гроша за душой, что он живёт в долг и промышляет шулерством, однако Желтоплошу кажется престижным служить у человека, которого все считают знатным джентльменом. Его хозяин, Эдджернон Дьюэйс, тоже сноб, который ни перед чем не останавливается в своем стремлении к роскошной жизни. Целую галерею снобов мы встречаем в романе «Ярмарка тщеславия». Это и Миссис Пинкертон, директриса пансиона молодых девиц, где обучались Эмилия и Ребекка, и родители Эмилии Седли и, конечно же, сама Бекки Шарп. Идём дальше и знакомимся с непревзойдённым снобом майором Пенденнисом в «Истории Пенденниса», с родственниками полковника Ньюкома в «Ньюкомах», с матерью Джорджа и Гарри в «Виргинцах».

Наибольшее число снобов, однако, мы встречаем в «Книге снобов», и тема снобизма здесь представлена наиболее полно. Изначально эта книга издавалась в виде еженедельных очерков, которые печатались в журнале «Панч» с 28 февраля 1846 года по 27 февраля 1847 года. У.М. Теккерей для живописания снобов выбирает маску Сноба. Начинает описывать снобов мистер Сноб, отдавая дань снобизму, который выражается главным образом в преклонении перед властью и всяческом превознесении знатности и богатства, с царственных снобов, постепенно спускаясь по сословной лестнице, описывая снобов-аристократов, снобов клерикалов, военных снобов, провинциальных снобов. «Именно поэтому я и отважился, с величайшим уважением, поместить царственного сноба во главе списка всех прочих снобов, уступить ему дорогу» [4, с. 326].

С первых же страниц мы понимаем, что мистер Сноб – сноб не только по фамилии. Крайне ярким и чётко характеризующим является описанный эпизод с мистером Горошком, который ел однажды зелёный горошек с ножа. Повествователь немедленно назвал мистера Горошка снобом, поскольку «раз Общество установило некоторые обычаи, то люди обязаны подчиняться общественному закону и выполнять его безобидные предписания». «Такой обидчик по отношению к обществу есть самый закоренелый и упрямый сноб. Общество, как и правительство, имеет свой кодекс, свою полицию, и тот, кто хочет пользоваться преимуществами обычаев, принятых для общего блага, должен их соблюдать» [4, с. 323]. А ведь мистер Сноб и мистер Горошек были друзьями множество лет, и последний не раз спасал мистери Снобу жизнь. Однако такое незначительное отклонение от общепринятых норм вынудило мистера Сноба прекратить дружеские отношения с мистером Горошком. Так кто же в этой ситуации действительно

<sup>9</sup> “Wherever he sneers it is at his own potential self. When he rebukes, he knows it is self-rebuke; when he indulges, he knows it is self-indulgence” [6, p. 377].

сноб? Человек, который ввиду жизненных обстоятельств приобрёл привычку есть с ножа, или же английский джентльмен-аристократ, его якобы друг, который готов пожертвовать многолетним знакомством только из-за нарушения принятых в высшем обществе обычаев и норм поведения? На наш взгляд, несомненно, последний. Тот, который способен на предательство, но с уверенностью называет себя высоко нравственным человеком. Однако главой раньше рассказчик сам совершает поступок сродни поеданию горошка с ножа, а именно поковыряв вилкой в зубах, отделяется от самого невыносимого сноба полковника Снобли. За такой непростительный проступок, а также за то, что он посмел обратиться к полковнику первым с вопросом, передал ему газету и спросил, нравится ли ему писатель Публикола, повествователя самого назвали снобом.

Таким образом, мы видим словно двух рассказчиков с противоположными взглядами на нормы поведения, с противоположным отношением к снобам и совершенно противоположным пониманием самого явления снобизма. Подобных эпизодов, где происходит словно раздвоение личности повествователя, несколько. Это, несомненно, глава о литературных снобах. В ней повествователь утверждает, что среди литераторов – его собратьев по перу – снобов нет, что все сочинители «и мужчины и женщины, насколько я их знаю, отличаются скромностью поведения и изяществом манер, все безупречны в личной жизни и честны по отношению к окружающему их обществу и друг к другу», «вам не найти среди них ни одного примера вульгарности, зависти или высокомерия» [4, с. 375]. Но затем вся глава настолько проинкнута снобизмом, сплошным упоминанием титулов, похвалой, что создаётся впечатление, что пишет её самый закоренелый сноб. И все аргументы рассказчика, призванные свидетельствовать об отсутствии такого качества, как снобизм у лиц, принадлежащих к его профессии, доказывают как раз таки обратное. «Скромность не позволяет нам назвать имена безнадежно влюбленных герцогинь и милых маркиз, вздыхающих о всех без исключения сотрудниках нашего журнала» [4, с. 376]. «В какое прекрасное общество вводит нас миссис Армидедж! Она редко знакомит нас с кем-либо ниже маркиза!» [4, с. 376]. «Именно потому, что мы знаем и уважаем друг друга, мы пользуемся всеобщим уважением, занимаем такое высокое положение в свете и безукоризненно себя держим на светских приемах [4, с. 377]. Страна так высоко ценит литераторов, что двух из них в течение нынешнего царствования даже приглашали ко двору» [4, с. 377]. В следующей статье № 17 под названием «Литературные снобы (Письмо «одного из них» к мистеру Смиту, знаменитому наемному писателю)» повествователь также всячески защищает литераторов от обвинений в снобизме, но тон статьи уже совсем другой и восприятие окружающей действительности иное. Миссис Круор и миссис Уоллоп вращаются в самом высшем обществе, а мистер Мако ставит на конверте адрес Виндзорский дворец, однако рассказчик подчеркивает, что данные факты вызывают восхищение и зависть только у публики, которая проявляет снобизм, «подняв из-за этого дым столбом, – публика, которая с трепетом взирает на Виндзорский дворец и считает богохульством помянуть о нем запросто» [4, с. 379]. Для повествователя же важно то, что эти литераторы «давая точные портреты знати, предостерегают многих честных людей, которые в противном случае могли быть введены в заблуждение, и рисуют светскую жизнь до того пустой, низменной, скучной, бессмысленной и вульгарной, что недовольные умы должны после этого примириться и с бараниной, и с Блумсберисквер» [4, с. 379].

Вторым эпизодом можно назвать главы о военных снобах и главу № 22 «Снобы-штатские». Здесь на протяжении одной и той же статьи кардинально меняются взгляды рассказчика и его отношение к военным снобам, армейской дисциплине и военной карьере. «Я сам, в то время, когда я писал мой скромный труд о военных снобах, – побуждаемый к этому единственно сознанием долга, – трактовал свой предмет с любовью и самой изысканной учтивостью» [4, с. 394]. «Воспитание у них блестящее, время они проводят в тяжелых воинских трудах; беседы в полковых собраниях, как всем известно, ведутся философские, а занятия офицеров носят строго научный характер» [4, с. 395]. «Человек, отстоящий всего на один градус от идиотизма, у которого едва хватает мозгов на то, чтобы проявить врожденную злобность или выносливость, может стать отличным солдатом» [4, с. 397]. «Во внимание к его чинам и заслугам люди оказывают этой звездоносной титулованной старой скотине некоторое уважение». «Ни на что иное он не годился: неисправимый лентяй и тупица во всяком ремесле, кроме этого» [4, с. 353].

В произведении у автора словно две маски. Первая это маска Фрэнка Сноба. Он посещает обеды и музыкальные вечера, считает себя нравственным человеком и строго соблюдает обычаи, принятые в высшем обществе. «Потому, что мы ... проделываем церемонии, которых требует от нас Великое общество снобов, повелениям которого все мы повинемся» [4, с. 407]. У него «имеется тетушка-герцогиня, которая, в силу своего титула, состоит смотрительницей Пудреной комнаты; и ... кузен, лорд Питер, – хранитель Оловянного жезла и камергер Мусорной корзины [4, с. 382]. Он написал эпическую поэму и «Страстоцветы». Живет он на Колодезном дворе в Темпл, дом № 24. Мистер Сноб действительно сноб с прописной буквы. Все его рассуждения просто пропитаны снобизмом, хотя он со снобами борется в описываемых очерках – у него просто своя точка зрения на это явление. Вторая же маска – это маска «Смита или Джонса (имя писателя здесь не имеет значения)» [4, с. 319], он входит в правительство Панч, жену

его зовут Бесси и у них есть дети – маленькие Снобы. Проживают они на Верхней Томсон-стрит, в Сомерстауне. Часто вместо местоимения первого лица сбивается на «Мы» или даже на название журнала и пишет от лица «Панч». Себя он называет интересным и весёлым молодым человеком. Он безжалостно критикует снобизм, отвечает на письма, пришедшие в редакцию журнала «Панч». Он может разойтись не на шутку и тогда позволить себе весьма хлесткие выражения «Продолжай в том же духе, Лафкориб, ты – сноб, бессердечный притворщик, гостеприимный лицемер, мошенник, выдающий обществу фальшивые векселя... но я становлюсь что-то –слишком красноречив» [4, с. 339] и нелестные сравнения: «Вороны в павлиньих перьях – это снобы нашего общества» [4, с. 414]. Он считает себя человеком, чьим призванием является уничтожение снобизма.

Однако утверждать, что этот второй рассказчик не сноб, нельзя. В книге утверждается, что «при наших общественных порядках невозможно не быть иногда снобом» [4, с. 330]. Молодой человек говорит, что «хоть мы со Смитом и патриоты, но при более счастливых обстоятельствах, ежели бы сами были герцогами, мы, несомненно, тоже сумели бы постоять за свои привилегии. Мы милостиво согласились бы занять высокие посты. Мы не возражали бы против той самой замечательной конституции (гордости и зависти и т. д.), которая сделала нас начальниками, а весь остальной мир нашими подчиненными; мы не стали бы слишком придираться к идее наследственного превосходства, которое привело столько простых людей к нашим ногам» [4, с. 513]. Жена его хоть и чудесная женщина, но тоже сноб. «Моя жена весьма сдержанно – «с надлежащим достоинством», как она изволит выражаться, – разговаривает с нашей соседкой, женой лавочника; в то же время она, то есть миссис Сноб, Элиза, жизни не пожалела бы, лишь бы быть представленной ко Двору...» [4, с. 512]. Однако Теккерей считает, что есть снобы абсолютные, а есть относительные. «Под абсолютными снобами я разумею таких, которые, будучи наделены снобизмом от природы, остаются снобами где угодно, в любом обществе, с утра до ночи, с молодых лет до могилы, – а есть и другие, которые бывают снобами только в особых обстоятельствах и в особых жизненных условиях» [4, с. 320].

Иногда же эти маски словно смешиваются воедино, поскольку оба персонажа посещают одни и те же места, как, например, в главах, посвящённых провинциальным снобам. В гости приезжает симпатичный весёлый молодой человек, которого все принимают с радостью. Он с некоторым огорчением отмечает, что и здесь, в провинции, где воздух благоухает, где царят цветы и свежесть, что «И в этом раю водятся снобы!» [4, с. 436]. Здесь также читают книгу пэров, отказывают себе в самом необходимом в погоне за внешней респектабельностью. Он с юмором и иронией, однако без всякой злобы, описывает повседневную жизнь в доме полковника Понто, обеда в этой семье, соседей, развлечения. Фрэнк Сноб также и в это же время побывал в доме у полковника Понто. Поехал он туда не с целью нанести визит, а потому, что в его квартире в Темпл шел ремонт. Его впечатление от поездки несколько иное: он называет своих новых знакомых почтенными, но беспросветно глупыми, и разговоры их считает глупыми, сравнивает их с лягушками, которые стараются уподобиться быку, и в итоге он с радостью возвращается в Лондон к его копоти и печным трубам. Также они пишут об одних и тех же типах снобов, высказывая свое мнение в одной и той же статье. Плюс их обоих окружающие зовут одинаково – мистер Сноб. Поэтому, на наш взгляд, в произведении У. Теккерей не две маски, а скорее одна маска – мистера Сноба, которая представлена двумя образами с двумя противоположными точками зрения на снобов и снобизм.

С какой же целью У. Теккерей использует сложную авторскую маску, представленную двумя образами? Поскольку у каждого из персонажей, составляющих маску автора, своя точка зрения на снобизм, своё понимание этого общественного явления, то нам кажется, что намерением автора было показать снобизм и изнутри, и снаружи, подчеркнуть, что зачастую снобы сами не осознают, что они являются самими что ни на есть закоренелыми снобами. Примером может служить уже описанный выше эпизод с мистером Горошком, а также образ миссис Скрыгинс, которая считает себя безупречной во всех отношениях и никак не снобом: «Я поручусь, что в нашем безнравственном и вульгарном мире она и не слышала такого слова, как «сноб». И, о звезды и подвязки! Как бы она возмутилась, если б услышала, что она, она, величественная, как Минерва, она, непорочная, как Диана (без склонности этой языческой богини к охоте, неприличной для знатной дамы), – что она тоже сноб!» [4, с. 341]. Также выбранная маска сноба позволяет снять вполне ожидаемые нападки со стороны читателей «Ты и сам – отъявленный сноб. Прикидываясь, будто изображаешь снобов, ты копируешь только собственную безобразную рожу, любуясь ею тщеславно и тупо, напоподобие Нарцисса» [4, с. 335] и вызывает их большее доверие. Связав обоих персонажей, оба образа одним именем «мистер Сноб», автор словно подтверждает своё высказывание о том, что все снобы, что они есть повсеместно, даже в кратере Везувия можно. «Я видел снобов в красных фраках и охотничьих сапогах, скачущими верхом по римской Кампанье, слышал их брань и известный всем жаргон в галереях Ватикана и под мрачными арками Колизея. Одного сноба я встретил на верблюде среди пустыни и на пикнике у пирамиды Хеопса» [4, с. 417]. «Все английское общество заражено проклятым предрассудком сребролюбия, что мы низкопоклонничаем, льстим и заискиваем у одних, а других презираем и дерем перед ними нос – все мы, снизу доверху, от низших и до высших»

[4, с. 512]. Выбрав сложную авторскую маску и представляя в произведении два различных взгляда на снобизм, У.М. Теккерей получил возможность не высказывать своего однозначного мнения на этот счет. Он приглашает читателя к дискуссии. Каждый, кто знакомится с произведением, в соответствии со своими взглядами, системой ценностей, жизненным опытом будет склоняться к той или иной точке зрения. Теккерей же, иронизируя, намекая, высмеивая, сталкивая противоположные взгляды, заставляет читателя задуматься, порой засомневаться, так ли уж неоспоримы его суждения, так ли единственно правильна его позиция.

**Заключение.** Тема снобизма, которая красной линией проходит через все творчество У. Теккерея, наиболее полно представлена в его очерках о снобах. И дело даже не в том, что в данном произведении мы знакомимся с множеством снобов всех рангов и сословий и встречаем множество определений понятия «снобизм», а в том, что автор с присущим ему мастерством и неизменным принципом реально и без прикрас отображает действительность, выбирает сложную авторскую маску, представленную в произведении двумя образами. Данная маска позволяет читателю взглянуть на проблему снобизма с различных сторон, увидеть разные точки зрения, а порой и засомневаться в своих суждениях о людях и снобах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Осьмухина, О.Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830-х гг. [Электронный ресурс] / О.Ю. Осьмухина // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/avtorskaya-mask-a-v-russkoi-proze-1760-1830-kh-gg>. – Дата доступа: 3.05.2015.
2. Осьмухина, О.Ю. Традиция авторской маски в русской сатирической прозе 1920-х гг. (на материале новеллистики М.Зощенко и М.Волкова) / О.Ю. Осьмухина // Вестн. Томского ун-та. Филология. – 2009. – № 324 (июль). – С. 41–49.
3. Осьмухина, О.Ю. Маска как средство самопрезентации авторской личности в социальном измерении [Электронный ресурс] / О.Ю. Осьмухина. – Режим доступа: [www.apdavydov.com/resources/seminars/1/osmuhina.doc](http://www.apdavydov.com/resources/seminars/1/osmuhina.doc). – Дата доступа: 13.01.2016.
4. Теккерей, У. Записки Барри Линдона. Роман. Книга снобов. Очерки / У. Теккерей ; пер. с англ., под общ. ред. А. Аникста, М. Лорие, М. Урнова // Собрание сочинений : в 12 т. – М. : Худож. лит., 1975. – Т. 3. – 544 с.
5. Selected Letters of William Makepeace Thackeray / ed. by E.F. Harden. – New-York : New-York University Press, 1996. – 416 p.
6. Ray, G.N. Thackeray. The Uses of Adversity 1811–1846 / G.N. Ray. – London : Oxford University Press, 1955. – 601 p.
7. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – М. : Сов. энцикл. ; СПб. : Фонд Ленингр. галерея, 1993. – 1628 с.
8. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь современного русского языка / Д.Н. Ушаков. – М. : Аделант, 2013. – 800 с.
9. Merriam-Webster Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/snob>. – Date of access: 07.09.2016.
10. Dictionary.com [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.dictionary.com/browse/snob>. – Date of access: 07.09.2016.
11. Национальная энциклопедическая служба. Психология НЭС. Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vocabulary.ru/termin/snobizm.html> – Дата доступа: 07.09.2016

Поступила 10.05.2017

#### AUTHORIAL MASK IN “THE BOOK OF SNOBS” BY W.M. THACKERAY

N. SHYSHKOVA

*This article deals with the authorial mask in “The book of snobs, written by one of them” by W.M. Thackeray. It is noted that the authorial mask is presented by two characters, who have the same name – Mr. Snob, but absolutely different understanding of snobbery. The reasons why W. Thackeray has chosen such a mask are analyzed. Among them his principle to show the problem fully and from different points of view, to invite a discussion without voicing his own opinion, to underline that snobbery is common to all people without exception. Different chapters of the book are analyzed. Examples and citations are provided.*

**Keywords:** *authorial mask, narrator, snobs, snobbery.*

УДК 821.411.16\*02.09+22.01-221+82.0

**ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ К АНАЛИЗУ БИБЛЕЙСКОГО ТЕКСТА  
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БИБЛЕИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

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

*Библия, выступая в качестве «осевого» архетекста европейской и – шире – иудейско-христианской культуры, является одним из самых реинтерпретируемых текстов. Подходы к нему в целом коррелируют с основными подходами к анализу художественного текста в целом и отражают их историческую динамику и взаимообусловленность, что и является основным предметом анализа в данной статье: от религиозного метода экзегезы и герменевтики священного текста к культурно-историческому литературоведческому подходу, основанному И. Г. Гердером и И. В. Гёте, затем – к историко-критическому и историко-генетическому методам, которые сменили основанная В. Дильтеем школа «Истории духа» (Geistesgeschichte) и возникший в ее рамках метод «анализа форм», или жанров (Formgeschichte, Gattungsforschung), созданный Г. Гункелем (H. Gunkel). Лишь к середине XX в., когда под влиянием русской «формальной школы» начала века возникли «Интерпретации произведения» (Werkinterpretation) и «Новой критики» (The New Criticism), а также школа структурализма, был обоснован подход к художественному произведению (в том числе и к книгам Библии) как органичному единству формы и содержания, как к целостной вселенной. Обосновывается как наиболее приемлемый подход к исследованию библейского текста синтез культурно-исторического анализа, герменевтического метода, структурного анализа и метода целостной интерпретации текста.*

**Ключевые слова:** Библия, библеистика, герменевтика, литературоведение, культурно-историческая школа, школа «Истории духа», метод «анализа форм», школа «Интерпретации произведения», школа «Новой критики», структурный анализ, метод целостной интерпретации текста.

**Введение.** Одним из основополагающих претекстов европейской литературы (и культуры в целом) является Библия. Точнее, она выступает как «осевой» архетекст – древний текст, особо выделенный аксиологически, обладающий высокой степенью реинтерпретируемости, референтности и цитируемости, художественно значимый и выполняющий текстопорождающую функцию. Библейский канон, сформировавшийся на протяжении двух тысяч лет, записывавшийся с XIII в. до н. э. по II в. н. э., выбрал в себя лучшие образцы древнееврейской и раннехристианской поэзии и прозы (на библейском иврите и греческом койне). В Библии нет лишь драмы в чистом виде, но представлены различные образцы эпоса и лирики, прежде в Ветхом Завете. Именно по поводу последнего С. С. Аверинцев отмечает, что «канон оказался построенным как маленькая литературная «вселенная», включающая самые разные тексты – однако в прямом или косвенном, изначальном или вторичном соотношении с религиозной идеей» [1, с. 271]. В своем художественном аспекте библейские тексты долгое время воспринимались и переживались лишь интуитивно, но не осознавались рационально. Осмысление их огромного эстетического потенциала, восприятие и изучение их как литературных текстов, возникших в определенном историко-культурном контексте, постепенно началось лишь в эпоху Нового времени, но лишь в Новейшее время обрело полную легитимность. При этом эволюция принципов анализа библейских текстов наглядно отражает динамику подходов к пониманию и интерпретации художественного текста в целом. *Цель данного исследования* – проследить эволюцию подходов к анализу библейского текста, их корреляцию с принципами литературоведческого анализа и обосновать наиболее приемлемую стратегию анализа библейских текстов, прежде всего лирических книг (Книга Псалмов, Книга Плача, Песнь Песней, Книга Экклесиаста).

**Генезис и эволюция культурно-исторического, филологического, историко-критического, историко-генетического и эволюционистского подходов к библейским текстам.** Несомненно, ни один текст в мировой культуре не обладает таким богословско-комментаторским и научно-исследовательским метатекстом, как Библия. Безусловно, долгое время библейские тексты были объектом сугубо религиозной интерпретации, опыт которой, разумеется, не был отменен с возникновением научного подхода к Библии. Более того, научный подход испытал воздействие экзегезы и герменевтики Священного Писания, а богословие получило новую подпитку благодаря библеистике (особенно очевидно это на современном этапе). По мере становления библеистики (начиная с XVI–XVIII вв.) и затем ее развития в XIX–XX вв. сложилась огромная научно-исследовательская литература о Библии. Для анализа библейских текстов (в том числе и литературоведческого) необходимо знание тех смыслов, которые видит в них религиозная традиция, – и вложенных в них изначально, и «вчитанных» экзегетами (так или иначе эти смыслы влияют на восприятие книг Библии в ту или иную эпоху; точно так же для подлинного

понимания творчества Данте, Мильтона, Толстого или Достоевского необходимо знать особенности их религиозно-философских взглядов). С самого начала возникновения еврейской и христианской экзегезы (первая оформляется в эпоху Второго Храма, в VI в. до н. э. – I в. н. э., вторая – в эпоху Поздней Античности, во II–V вв.) формируются историко-аллегорический и герменевтический подходы к Священному Писанию: первый связан с видением в текстах истории народа Израиля и исторической аллегории его судьбы (еврейская экзегеза), а также «прообразование» истории Христа и Христианской Церкви (христианская экзегеза), а второй – с обнаружением скрытых, имплицитно присутствующих в тексте смыслов (метод мидраша в еврейской традиции и аналогичный метод в христианской традиции). На базе второго метода формируются сугубо аллегорический и мистико-символический подходы к Писанию (оба восходят к Филону Александрийскому). В христианской культуре Поздней Античности это выразилось в становлении на рубеже II–III вв. двух основных школ толкования Писания – Александрийской, связанной с именем Оригена, и Антиохийской, связанной с именем Аполлинария Лаодикийского (см. подробнее: [17, с. 512–532]; [18, с. 164–194]).

Уже в древнейших комментариях, зафиксированных на письме в Талмуде (II–VII вв.), а затем в раввинистических комментариях, особенно у Раши (XI в., Северная Франция) и Авраама Ибн Эзры (XII в., мусульманская Испания), есть элементы филологического анализа в подходе к библейским текстам: компаративное сопоставление слов близких языков (иврита, арамейского и арабского), внимание к форме и композиции библейских книг, понимание, что важны не только выраженные в них смыслы, но и то, как это выражено. Мидрашистский подход (мидраш – жанр и способ герменевтики священного текста в еврейской традиции) оказал влияние на Оригена (это особенно очевидно в его Гекспале (букв. с греч. «Шесть столбцов»), где сопоставляются оригинал и пять переводов на различные языки текста Ветхого Завета) и Аполлинария Лаодикийского, а также на выдающегося христианского экзегета, филолога и переводчика, создателя Вульгаты Иеронима Блаженного, что особенно очевидно в его комментарии на Книгу Экклесиаста (см. подробнее: [16]). Есть элементы филологического анализа и в комментариях великих каппадокийцев – Григория Нисского, Григория Назианзина.

На новом витке интерес к текстологическому анализу Ветхого Завета пробуждается в эпоху Реформации и раннего Нового времени. Элементы культурно-исторического метода и филологического подхода очевидны в работах выдающегося немецкого гебраиста Иоганна Рейхлина, в комментариях и проповедях Мартина Лютера, в его отношении к библейской поэзии, особенно к Псалмам и принципам их перевода. Культурно-исторический и филологический подходы еще более очевидны в работах Гуго Гроция и Баруха (Бенедикта) Спинозы, впервые открыто высказавшего на основе тщательного анализа текста Пятикнижия и некоторых противоречий в нем мысль о том, что Моисей не мог быть автором всего текста, и что окончательная его редакция сложилась гораздо позже жизни пророка (впервые сходную мысль, но в завуалированной форме высказал Авраам Ибн Эзра). Однако по-настоящему культурно-исторический и филологический (литературоведческий) подходы к Библии складываются благодаря И. Г. Гердеру и И. В. Гёте в 70-е гг. XVIII в. Именно они впервые в европейской культуре увидели в ней не только Священное Писание, но и плод духовных и эстетических усилий еврейского народа, результат его творчества, свершавшегося в конкретной истории (как известно, именно Гердер явился основоположником исторического подхода к культуре, литературе, искусству). Будучи крупными библеистами своего времени, Гердер и Гёте посвятили отдельные работы особенностям древнееврейской поэзии. При этом важную роль сыграли сочинения Гердера «Соломоновы Песни любви, старейшие и прекраснейшие на Востоке» («Salomon's Lieder der Liebe, die ältesten und schönsten aus den Morgenlande», 1778) и «О духе древнееврейской поэзии» («Vom Geist der hebräischen Poesie», 1782–1783), а также корпус востоковедческих исследований Гёте, приложенный к его сборнику «Западно-восточный диван» («West-östlicher Divan», 1819), прежде всего заметки «Еврей», «Ветхозаветное» [8, с. 141–143], очерк «Израиль в пустыне» [8, с. 257–282]. Больше всего Гердера и Гёте интересовала Песнь Песней как один из величайших шедевров библейской и мировой поэзии: оба создали свои переложения библейской книги (см.: [38]) и дали ее интерпретации (см.: [6]). При этом важно, что в Песни Песней, помимо аллегорических и мистических смыслов, они видят песнь торжествующей земной любви (подобная интерпретация особенно характерна для Гёте). Гердер испытывает особый интерес к поэтике Псалмов и впервые предпринимает попытку их эквиритмических переводов.

Оба великих немецких писателя и мыслителя восприняли наказ «северного мага» И. Гамана о том, что именно язык поэзии является изначальным языком человечества, и подлинные образцы «естественной» («наивной») поэзии нужно искать в народных песнях и древнейшей поэзии, в том числе библейской. Для Гердера и Гёте Библия представляет собой, помимо органичной составляющей мировой литературы, еще и своеобразную художественную «праформу» и – шире – духовно-символическую модель мироздания, через которую человек постигает мир и самого себя. В «Поэзии и правде» Гёте говорит, что именно «Библия, превышавшая богатством содержания любую другую книгу, давала обильнейший материал для раздумий и множество поводов для суждений о делах человеческих...» [7, с. 232].

В «Статьях и примечаниях к лучшему уразумению «Западно-восточного дивана» он определяет Библию как «второй мир» и предлагает читать и изучать ее книга за книгой – в целостности и одновременно в уникальности каждой из них: «...рассматриваемая книга за книгой, Книга Книг явит нам, зачем дана она нам – затем, чтобы приступали мы к ней, словно ко второму миру, чтобы мы на примере ее и заблуждались, и просвещались, и обретали внутренний лад» [8, с. 143]. Выдающийся российский германист А. В. Михайлов справедливо отмечает: «Библия – настольная книга и Гёте, и его современников... <...> это самая первая и близкая из книг, какие приходилось и приходится читать, осмысливать, непрестанно обдумывать. Кроме того, это самая универсальная книга, которая для Гёте и его современников хронологически предшествует всему тому распадению единого знания (или единой пра-поэзии) на поэзию и не-поэзию, на поэзию и философию, на поэзию и науку, какое наблюдается во всей культурной истории. А в то же время эпоха Гёте (начиная с Гамана и Гердера) впервые способна оценить все те поэтические начала, которые содержатся в Библии. В результате Библия для Гёте служит универсальной мерой для оценки всего того, что существует в культурной истории, и если все явления искусства, изобразительного и поэтического, Гёте в конечном счете сопоставляет с греческим искусством как их идеальной мерой, то Библия оказывается еще более общей, глубокой и предполагающей само собою мерой всего совершающегося в жизни, истории, культуре» [14, с. 768]. При всей верности этой мысли заметим, что Библия для Гёте является также и эстетической мерой, а библейская поэзия ценна сама по себе и служит эталоном поэтического искусства, особенно когда необходимо передать динамику духа и текучесть формы, о чем красноречиво свидетельствует программное стихотворение «Песнь и изваяние» («Lied und Gebilde») из «Западно-восточного дивана». Важно, что Гёте видит в каждой библейской книге подлинную поэзию, органичное единство формы и содержания и предлагает именно так воспринимать ее.

Однако впоследствии в немецкой и европейской библеистике возобладали так называемый историко-критический метод, который предложил немецкий ученый В. М. Л. де Ветте в 1817 г. в предисловии к первому изданию своей книги «Lehrbuch der historisch-kritischen Einleitung in die Bibel» («Пособие по историко-критическому введению в Библию»; см.: [47, с. 132]). Как справедливо замечает израильский исследователь Меир Вайс, «библейскую литературу стали считать историческим этапом мировой литературы, письменным документом древности, а ее изучение мыслилось как изучение гомеровской поэзии. И здесь, и там ставились одинаковые вопросы и давались одинаковые решения» [4, с. 42]. М. Вайс имеет в виду прежде всего отношение к библейским книгам не как к уникальным целостным произведениям, но поиски их источников, в том числе фольклорных, изучение Библии прежде всего как исторического памятника. Подобный подход увенчался (под прямым влиянием позитивизма, эволюционизма, социологии) созданием школы Юлиуса Вельгаузена и его «документальной гипотезы», или «теории источников», согласно которой текст Пятикнижия явился результатом контаминации (или даже компилирования) четырех источников, относящихся к различным эпохам (см.: [5]). Тем самым текст Торы «лишался» присущей ему целостности и единства стиля. Как известно, при всей значительности открытий, связанных с библейской историей, концепция Вельгаузена ныне признана не во всем состоятельной (см. подробнее: [30]; [15, с. 61–67]). В любом случае, она совершенно не помогает понять духовно-этическую и эстетическую силу великого текста как единого произведения, а именно в этом качестве Пятикнижие существует и воспринимается культурой, в том числе и художественной, уже более двух тысяч лет. Известный библеист А. Бенцэн утверждал, что все здание истории религии Израиля, возведенное Вельгаузеном, покоится на характерном для XIX в. соединении позитивизма и эволюционизма (см.: [22, с. 19]). Еще раньше немецкий исследователь Й. Е. Педерсен писал об изучении Библии: «В XIX в. исследования подвергались влиянию спекулятивных теорий, будь то философия Гегеля или теория эволюции. Теоретические выводы лишь в небольшой степени проистекали из понимания внутренней структуры древней культуры. Они привносились извне... и все это благодаря непропорциональному выпячиванию тех аспектов истории, которые соответствовали взглядам европейских протестантов того времени» [50, с. 180]. В конце XIX в. историко-критический метод в отношении к Библии (и литературе в целом) трансформировался – под влиянием позитивизма и эволюционизма – в историко-генетический и эволюционистский, ставящий своей целью выявление источников и влияний, стадий эволюции, рассматривающий библейские тексты с точки зрения социального и политического детерминизма. И если ранее немецкие библеисты под влиянием философии Гегеля верили, что пророки создали высокий дух народа Израиля и определили его судьбу, то в начале XX в. тот же Й. Е. Педерсен, представитель социологической школы в библеистике, полагает, что никакой духовной веры как творения пророков в Древнем Израиле не было совсем: наоборот – пророки произросли на почве народных верований (см.: [50, с. 174–180]). Под влиянием социологии и антропологии еврейская религия изучалась с точки зрения сравнения с другими семитскими религиями, а древнееврейская литература – в сравнении с другими семитскими литературами, но без всякого признания уникальных черт религии Древнего Израиля и индивидуальных особенностей библейской поэзии. На этой же почве и на волне расцвета фольклористики возникает фольклорный под-

ход к библейской поэзии, понимание ее как выражения внеиндивидуального творчества народа в определенную эпоху.

**Формирование школы «Истории духа» (*Geistesgeschichte*) и метода «анализа форм», или жанров (*Formgeschichte, Gattungsforschung*).** В конце XIX в. возникла оппозиция историко-генетическому методу в подходе к литературе и искусству и, соответственно, к Библии. Одним из первых против него выступил Вильгельм Дильтей, в 1883 г. заявивший, что гуманитарные науки должны быть освобождены от подчинения естественнонаучным методам. Гуманитарные науки исследуют сложные и неповторимые творения человеческого духа и духовные отношения, которые невозможно объяснять строго рационалистически и с точки зрения причинно-следственных связей. В. Дильтей утверждал: «Природу мы можем объяснить, жизнь духа мы понимаем» [35, с. 144]. Эту мысль поясняет и развивает выдающийся американский литературовед Рене Уэллек: «Ученый «объясняет», ищет причины, гуманитарий «понимает», входит в ум другого человека. Дильтей позднее изменил свой психологический подход. Понимание, возражает он, означает не только вхождение в ум другого человека, но и интерпретацию самовыражения этого человека, форм и обликов в традиции памятников и документов, то, что он обозначает гегельянским термином «дух объективизма». Здесь – источник немецкой «истории духа» (*Geistesgeschichte*), которая должна покоиться на понятии «духа времени» (*Zeitgeist*) и выявлять разницу между эпохами и человеческими отношениями, а также понятиями в разные эпохи» [68, с. XXVI] (см. также: [70, с. 426–436]). Так возникает школа *Geistesgeschichte* – «История духа», или «История идей», применительно к литературе – «История литературы как история духа» (*Literaturgeschichte als Geistesgeschichte*; см.: [66]), объясняющая художественное произведение прежде всего с точки зрения социальных и духовных процессов того или иного времени, выраженных в тексте проблем и духовно-философских идей, свойственных времени. При этом терялась собственно художественная сторона произведения. Как справедливо замечает М. Вайс, «школа «Истории идей»... стала жертвой тех же опасностей, которые угрожали самому историческому методу. Она тоже утонула в историзме, пренебрегнув самим предметом исследования – собственно поэзией, изучая ее посредством чуждых поэзии категорий и не сумев оценить литературный феномен в его подлинно литературной перспективе» [4, с. 16]. В возникшей в недрах школы «Истории духа» школе библеистики, основанной на методе анализа форм, или жанров (*Formgeschichte, Gattungsforschung*), создателем и страстным апологетом которой был Герман Гункель, также возобладали историко-социологический подход с той лишь разницей, что решающее значение приписывалось не идеям великих личностей, но верованиям и обычаям древнего общества. Библейские тексты понимались как плод коллективного творчества народа, как следствие устойчивых литературных форм и жанров, традиционно-типических формул и стилей, не имеющих индивидуального авторства, порожденных фольклором.

Герман Гункель (Hermann Gunkel, 1862–1932), немецкий историк и библеист, считается отцом современного изучения библейской литературы, и его подход по-прежнему оказывает влияние на библеистов. Он настаивал на необходимости сравнительного изучения Библии в контексте духовно-религиозной культуры Древнего Востока, что, с его точки зрения, еще больше позволит увидеть уникальность религии Древнего Израиля: «Общий итог сравнительного изучения сведется, конечно, не к тому, что исчезнет своеобразие Израиля и его религии, но к тому, что именно эта религия еще яснее засияет в своем удивительном величии. Все яснее будет для нас, что Бог, в Которого мы верим, был к этому народу ближе, чем к какому-либо другому до него и рядом с ним, что великим религиозным вождям Израиля открывались фундаментальные истины религии, которые человечество уже не сможет забыть, не теряя себя. Ибо будет проходить и то впечатление, которое нередко создавалось прежде, – будто эта религия в своем начале была примитивна. Мы все больше будем понимать, насколько длинную, необозримую историю имело позади себя человечество, прежде чем могла появиться такая религия. И, быть может, когда-нибудь придет час, когда Христианская община осознает, что это исследование способно служить ей: служить тем, что оно по-новому сделает привлекательными и дорогими сокровища Библии, и тем, что все яснее предстанет перед ней удивительная картина истории библейской истины» (цит. по: [13, с. 76]). Это замечательное побуждение ослаблялось скептицизмом Гункеля в отношении подлинности исторических событий, описанных в Книгах Бытия и Исхода: они представлялись ему только плодом легенд, развивающихся по собственным законам, что опровергнуто открытиями библейской археологии в XX в. В плане сравнительного изучения религий большое значение для библеистики имели классические труды Гункеля «Творение и Хаос в начале времен и в конце: религиозно-историческое исследование *Быт 1* и *Откр 12*» («Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit: Eine religionsgeschichtliche Untersuchung über *Gen 1* und *Ap Joh 12*», 1895), «Книга Бытия» («Genesis», 1901), «Израиль и Вавилония: влияние Вавилонии на израильскую религию» («Israel und Babylonien: der Einfluss Babyloniens auf die israelitische Religion», 1903).

В подходе к библейским текстам Гункель исходил прежде всего из того, что необходимо установить «место в жизни» (*Sitz im Leben*), т. е. «жизненный контекст», того или иного библейского произведе-

дения. По мнению исследователя, тому, что записано в Библии, предшествовала долгая письменная традиция, восходящая к еще более древней устной. Поэтому важно определить «жизненный контекст» этих древних пратекстов, или прототекстов. Для этого Гункель разработал методику различения жанров, которые служили бы показателями *Sitz im Leben* того или иного библейского текста, что и стало началом метода *Gattungsforschung* и школы библеистики *Formgeschichte*. Свой метод Гункель применил прежде всего к анализу Псалтири: «Избранные Псалмы» («Ausgewählte Psalmen», 1904), «Псалмы» («Die Psalmen», 1926), «Введение в Псалмы: Жанры религиозной лирики Израиля» («Einleitung in die Psalmen: Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels», 1933). Однако при всех заслугах немецкого исследователя в его работах обнаруживается непонимание самой природы поэзии, в том числе библейской. Так, в книге «Введение в Псалмы» Гункель пишет о некоторых особенностях древнееврейской поэзии: «Древний Израиль был силен своей идеологией и глубиной эмоций, но был меньше, чем греки, одарен в области логического мышления. Так что структура еврейского стиха привела к тому, что еврейская поэзия писалась короткими предложениями, порой даже в два-три слова. Поэт соединял, нанизывал эти предложения без союзных или иных слов, которые указывали бы на логическую их связь. Еврейский поэт скажет: “Господь – пастырь мой; я ни в чем не буду нуждаться”. Грек бы здесь, без сомнения, разъяснил, что второе суждение вытекает из первого: “Господь – пастырь мой, поэтому я ни в чем не буду нуждаться”» [41, с. 1] (русский перевод цит. по: [4, с. 58]). Такому пониманию библейской поэзии историком и библеистом М. Вайс справедливо противопоставляет понимание швейцарского литературоведа Эмиля Штайгера, крупнейшего представителя школы «Интерпретации текста» (см.: [61–63]): «Представляется, что в лирической поэзии язык поступается многим, что он приобрел в своем развитии, возвращаясь от гипотаксиса к паратаксису, от употребления союзов к употреблению наречий, от причинных союзов к временным, – то есть всем тем, что ведет к большей логической ясности» [61, с. 37]. В качестве примера (словно бы специально в опровержение мнения Гункеля) исследователь приводит строки великой древнегреческой поэтессы Сапфо: «Луна и Плеяды скрылись, / Давно наступила полночь, / Проходит, проходит время, – / А я все одна в постели» (перевод В. Вересаева). Далее Э. Штайгер пишет: «Как влюбленный не объясняет, почему он любит, так в поэзии не приводят аргументы и доказательства. И так же, как поэзия не нуждается в обоснованиях, так она не пытается логически объяснить таинственные и неясные выражения. Пока настроение слушателя созвучно настроению говорящего, у этого слушателя есть ключ к пониманию слов поэта, а это лучше, чем выстроенные аргументы и логика» [61, с. 50].

К сожалению, Г. Гункель не мог понять, что невозможно «алгеброй поверить гармонию», что поэзия несводима к рациональному смыслу слов и фраз, что для нее не менее, а даже более предмета, темы, идеи важна магия слова и ритма, для нее важны не предметность и не отражение, но метафоричность мышления и полет творческого воображения, что она мыслит художественными образами. По его мнению, интерпретатора Священного Писания (а это непременно должен быть человек трезвый, умеренный и логически мыслящий) ставит в тупик и затрудняет интерпретацию «пылкость характера евреев», их «экстравагантные выражения», свойственные им «всплески энтузиазма» (см.: [41, с. 1]). Безусловно, подобные заявления свидетельствуют о непонимании Гункелем самой природы поэзии вообще и библейской поэзии в частности. К сожалению, устаревший метод анализа форм все еще является преобладающим в библейских исследованиях, хотя он, по справедливому замечанию М. Вайса, «есть внешний подход к библейскому тексту, рассматривающий этот текст как факт истории, а не произведение искусства. Он исходит из предвзятых мнений об истории форм религиозного выражения и накладывает их на текст с намерением его интерпретировать. Полученные от такой интерпретации выводы используются для создания гипотетической истории литературы» [4, с. 65]. Кроме того, само понимание формы и жанра Гункелем и его последователями отличается схематизмом: это не «органическая форма», которая и есть содержание, через которую единственно раскрывается содержание, но форма внешняя, механическая, абстрактная. Согласно Гункелю, «определенная языковая форма» является только одним из трех основных показателей жанра; два других – «определенный набор идей и настроений» и «место в жизни»; именно последнее определяет содержание и форму произведения, создает контекст, необходимый для его понимания (см.: [41, с. 22–23]). Таким образом, жанр понимается как некий устойчивый и неизменный тип, который возник еще на этапе устного творчества и передавался по традиции, оказывая затем влияние на литературное творчество. Гункель полагает, что «в древности сила привычки была гораздо больше, чем в современном мире, а кроме того, религиозная литература, как и все связанное с религией... очень консервативна» [41, с. 23]. В силу этого библейский автор «находился в зависимости от тех литературных форм, жанров, в которых он был воспитан и которые ему представлялись естественным способом выражения собственных мыслей и чувств» [40, с. XXXV]. Таким образом, Гункель отказывает библейским авторам в какой бы то ни было индивидуальности, что не приемлется современной библеистикой (достаточно внимательно вчитаться в книги великих пророков, чтобы увидеть, что каждый из них обладает своим неповторимым стилем): «...история древнееврейской литературы... очень мало связана с личностью авторов... и в большей мере – с литературным типом, который лежит гораздо глубже, чем личное

творчество. Поэтому история древнееврейской литературы есть история литературных типов, бывших употребительными в Израиле» [39, с. 59]. Метод Гункеля был справедливо определен более поздними исследователями как «литературно-социологический» [65, с. 5]), основанный на положении, что «каждый жанр представляет “социологические данные”» [46, с. 3].

**Становление школ «Интерпретации текста», «Новой критики» и метода целостного анализа художественного текста.** Постепенное преодоление метода *Gattungsforschung* связано с принципиально новым пониманием формы, которое выдвинули в начале XX в. русские «формалисты», и с возникновением затем школ «Интерпретации текста» и «Новой критики», а также структурализма и постструктурализма. Русская «Формальная школа» (ОПОЯЗ – содружество молодых филологов, возникшее на занятиях пушкинского семинара профессора С. А. Венгерова, и прежде всего В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов; сотрудники Государственного института истории искусств – В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, Б. В. Томашевский, С. И. Бернштейн, Б. М. Энгельгардт; члены Московского лингвистического кружка, в особенности Р. О. Якобсон и Г. О. Винокур) обозначила, по словам В. Л. Махлина, «“смену парадигмы” в европейской культуре в “вековое десятилетие” (Е. Замятин) 1914–1923 гг.» и была одним из ее порождений» [12, кол. 1148]. Исследователь подчеркивает, что эта школа «есть специфически российское явление», которое впоследствии «было «экспортировано» на Запад, составив важный ингредиент западного структурализма... и постструктурализма 1960-х гг. и позднее» [12, кол. 1148]. При этом, однако, русская «Формальная школа» учла опыт литературы и искусства западноевропейского декаданса и начинающегося модернизма с их приоритетом формы в искусстве и в споре с историко-генетическим методом и школой *Geistesgeschichte* обосновала примат художественной формы, каждый элемент которой значим для выражения не существующего вне формы содержания произведения искусства, а также нетождественность поэтического языка языку конвенциональному. Программными в этом отношении стали работы «Искусство как прием» (1917) В. Б. Шкловского и «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) Б. М. Эйхенбаума. Русские «формалисты» утвердили понимание поэзии прежде всего как «искусства слова» и необходимость соответствующей ее интерпретации (см.: [20–21]; [64]), а также оказали влияние на становление в 20-е гг. XX в. школы «Органической критики» в нескольких вариантах: швейцарско-немецкая школа «Интерпретации произведения [текста]» (*Werkinterpretation*; см.: [29]; [34]; [61]), англо-американская школа «Новой критики» (*The New Criticism*; термин впервые употребил в 1941 г. знаменитый американский поэт и критик Джон Кроу Рэнсом [52]; см. также: [69]), французская школа «Толкования текста» (*Explication de texte*; см.: [24]) и др. Представители этих школ противостояли сугубо историческим, социологическим и философским интерпретациям литературного произведения и художественного произведения вообще. «Отцом» «Новой критики» называют Айвора Армстронга Ричардса, который считал идеальными чтение и интерпретацию произведения без каких-либо знаний о времени и условиях его создания и даже без знания имени автора (работа «Принципы литературной критики» – «Principles of Literary Criticism», 1924; см.: [53]). Как известно, он раздавал своим студентам неизвестные им произведения без названий и имен авторов, а затем из их толкований устанавливал, насколько по-разному разные читатели понимают один и тот же текст. Из этого А. А. Ричардс сделал вывод, что литературное произведение творится тогда, когда оно воспринимается читателем (см.: [54]). (Это открывало особый соблазн – абсолютно произвольно, субъективно интерпретировать и тексты Библии.)

Однако в основном сторонники «Новой критики» не отрицают полностью историко-биографического подхода, важности для правильного понимания произведения истории его создания, знания социокультурного контекста. Они просто уверены, что эти знания, помогая избежать излишнего произвола в интерпретации текста, не дают ключей к уяснению художественной природы текста, к глубинному его постижению, коренящемуся в каждой «клеточке» поэтического «организма», в его целостности. В этом они словно бы следуют словам Гёте: «Понять – значит развить слова другого человека изнутри себя» (письмо к Конте от 25 сентября 1825 г.; цит. по: [36, с. 97]), а также еще одному его высказыванию: «Gehalt bringt die Form mit, und Form ist nie ohne Gehalt» («Содержание определяет форму, форма не существует без содержания»). Художественное произведение представляет собой нерасторжимое единство внешнего и внутреннего, целостный космос; его форма несет в себе все его смыслы; оно все содержит в себе и достойно интерпретации само по себе. Глубинная и всесторонняя интерпретация текста стала краеугольным камнем изучения литературы. Э. Штайгер пишет: «Только тот исполнит свою обязанность по отношению к литературному произведению, кто объяснит его, не глядя ни направо, ни налево, более того, не интересуясь ни тем, что было прежде, ни тем, что было после, только такой исследователь удержится от нарушения суверенности литературоведческих штудий» [62, с. 10] (см. также: [34, с. 147]). Но он же задает риторический вопрос: «Кто чистосердечно отвергнет помощь, которую предлагает ему биограф или филолог-позитивист? Ни один даже литературный комментатор не откажется от этого всего – тем более ученый. Нравится нам это или нет, искусство интерпретации покоится на всем том знании, которое литературоведение приобрело за последние сто лет» [62, с. 18] (см. также: [34, с. 154]). В одной из

более поздних работ Е. Штайгер утверждает: «Всякий, кто более или менее серьезно занимается прошлым, знает, как трудно даже простой текст понять так, как его замыслил автор. Какими же точными должны быть знания об условиях жизни, культурных и политических факторах, чтобы не подменить истинное сопереживание простым капризом! Следовательно, адекватная интерпретация должна проистекать из тщательного исторического исследования. Чем лучше я знаю время, к которому принадлежит литературное произведение, тем меньше вероятность, что я впаду в заблуждение» [63, с. 135].

Тем не менее историческое исследование – только подготовка к подлинной интерпретации. «Интерпретация, напоминает В. Кайзер, занимается самим текстом, ее предмет – поэтический аспект, и она направлена на совершенно иные предметы, чем историческое исследование... В этом также наш ответ на необоснованные требования перейти от нашего времени к тому, когда был написан интерпретируемый текст. Такое требование не может быть исполнено и даже теоретически оправдано. Нельзя от нас требовать, чтобы мы стали современниками тех, кто жил в годы написания литературного произведения, но мы можем быть современниками этого произведения как такового. Исторический аспект произведения есть часть его художественности, и он обеспечивает этому произведению долголетие» [45, с. 51–52]. Ему вторит Е. Штайгер: «Первое представление о значении текста, как его воспринимает комментатор, и проверка истинности этого понимания – эти два процесса образуют герменевтический круг. Биографические и филологические исследования могут служить только для подтверждения того, нахожусь ли я на правильном пути с точки зрения времени и места. Они не позволяют мне встать лицом к лицу с произведением искусства в его самобытности. ...Я должен доказать, что произведение внутренне гармонично; предмет моего толкования – это его особый и неповторимый стиль» [62, с. 186]. То же утверждает французский литературовед Р. Пикар: «...первейшая обязанность литературного критика – сосредоточить все свое внимание на литературном произведении, которое я почитаю самодостаточным, законченным и совершенным... Я верю в изучение литературы изнутри, в то, что необходимо исследовать ее внутренние, органические свойства. Конечно, было бы ошибкой пренебрегать средой и социальными условиями: не следует игнорировать историческое значение текста, но и не надо с ним обязательно соглашаться. Критик должен всегда возвращаться к самому произведению и той литературной вселенной, к которой оно принадлежит, хотя и представляет собой автономное и ценное само по себе целое... критика начинается и кончается толкованием текста, *explication de texte*» [51, с. 106].

Представителям школы «Интерпретации текста» близко то понимание поэзии, которое дал М. Хайдеггер в своих «Объяснениях к поэзии Гёльдерлина»: поэзия есть «установление бытия посредством слова» («*worthafte Stiftung des Seins*») [42, с. 43]. И в другом сочинении: «Поэт действительно тоже пользуется словами, но не так, как просто говорящий или пишущий. Последние должны исчерпывать слова до конца, а поэт дает своим словам реальное существование и постоянство» [43, с. 36]. Н. Фрай утверждает, что литературное произведение не является «комментарием к жизни и действительности», но является «самой жизнью и действительностью, заключенной в системе словесных связей... обитающей в собственной вселенной» [37, с. 24]. Именно поэтому поэзия несводима к словарному смыслу слов конвенционального языка (для поэтического слова важно не номинативное, не денотативное, но прежде всего коннотативное значение); ее невозможно пересказать: поэтическое произведение существует в уникальной системе взаимосвязанных элементов, из которых ни один не является незначимым. П. Бёкман утверждает: «...для поэтических форм характерно, что они заключают в себе действительное содержание, которое можно считать только формой» [25, с. 12]. Это значит, что глубинные смыслы произведения не могут существовать вне слов текста, следующих в определенном порядке, вне ритмомелодики, вне эвфонии: это не внешние художественные приемы, но само содержание текста. Только глубокое погружение в текст, вникание в каждую его единицу, а затем воссоединение полученных смыслов в единстве целого, могут обеспечить приближение к подлинному пониманию художественного феномена. При этом, напоминает В. Кайзер, «такая интерпретация не означает разъяснения сочинения путем перехода от общего к частному и наоборот; она означает истолкование, основанное на понимании всех формальных элементов, которые вместе создают единое целое» [45, с. 51–52]. Й. Германд предложил для подобной целостной интерпретации термин «синтетическое интерпретирование» (см.: [44]).

Одним из истоков и образцов подобного подхода к литературному произведению были герменевтика Священного Писания. Неслучайно Э. Штайгер говорит: «Герменевтика давно уже нас научила, что мы должны разъяснять целое на основе деталей, а детали – в свете нашего понимания целого. Таков герменевтический *круг*, и мы не станем говорить, что это замкнутый круг, из которого мы не можем вырваться, – мы лишь должны ступать по нему с осторожностью и пониманием» [62, с. 11] (см. также: [34, с. 144]). Методы «органической критики» оказались весьма продуктивными для современной библеистики, ведь сама Библия – это сложно устроенное целое, где значима и обладает уникальностью каждая часть, каждая книга, а в каждой книге смысл целого открывается через понимание каждого слова, наделенного своим ореолом смыслов, своим звучанием, своим ритмом, вне которых иным становится смысл. Показательно, что независимо от школ «Интерпретации текста» и «Новой критики», основываясь на

герменевтических методах мидраша и еврейской раввинистической традиции (см.: [23]), М. Бубер и Ф. Розенцвейг предложили метод углубленного чтения и целостной интерпретации текста Библии. Согласно Буберу, «поэзия... сообщает нам ту истину, которую можно выразить только словами этого произведения и только в предлагаемом виде. Так что всякая парафраза крадет из поэтического произведения его смысл» [28, с. 118]. В первую очередь Бубер говорит о недопустимости замены парафразой слов Писания, ибо на этом пути утрачивается его подлинная целостность, а значит – и смысл: «Нигде... мы не можем извлечь из рудников Писания «содержания»; содержание являет себя через неотъемлемую от него форму... нигде не можем мы найти нечто первоначальное, что выразилось в определенной форме, но могло бы выразиться и иначе. В Писании каждое слово является действительным высказыванием; и перед лицом этого факта “форма” и “содержание” появляются в результате псевдоанализа. Так послание, которое пользуется непрямым языком, не может быть сведено к примечанию или комментарию. Послание превосходит форму, определяет ее, видоизменяет ее, преобразуется ею, без всякой, однако, деформации» [26, с. 56–57] (см. также: [27, с. 1095–1096]). Этот принцип в высшей степени был осуществлен в переводе Библии на немецкий язык, выполненном совместно Бубером и Розенцвейгом (см.: [33]), а после смерти друга завершено одним Бубером. Им самостоятельно переведены многие книги, в том числе Псалмы. Последний том, открывающийся Книгой Иова, вышел в Кёльне в 1962 г., а полное, критически переработанное Бубером издание в четырех томах – в Гейдельберге в 1976–1979 гг. М. Вайс пишет: «Метод интерпретации, равноценный методу, который применяли все сторонники тщательного чтения, мы находим в переводе Библии Бубера и Розенцвейга на немецкий. Эта позиция нашла также отражение в теоретических работах и толкованиях Бубера и Розенцвейга, в их выступлениях против какого бы то ни было отделения содержания от формы, в их серьезном внимании к каждому отдельному слову, которым они вслед за мудрецами мишнаитского и талмудического периода приписывали важное значение. Такие слова независимо от того, встречаются ли они в одном тексте или в разных, определяются как *Leitwörter* или *Motivwörter*, то есть “ключевые слова”» [4, с. 47–48]. Как утверждает израильский исследователь, именно следуя Буберу он создал термин «целостная интерпретация» «для описания того метода, который нам представляется подходящим для постижения и изучения поэтических частей Библии» [4, с. 39]. Еще в 1957 г. на II Всемирном конгрессе по иудаике в Иерусалиме М. Вайс предложил изучать библейскую поэзию, используя методы школ «Новой критики» и «Интерпретации текста». Одним из первых сторонников целостной филологической (прежде всего литературоведческой) интерпретации Библии был также Л. А. Шёкель, который на III Конгрессе Международной организации по изучению Ветхого Завета (Оксфорд, 1959) выступил с докладом «Стилистический анализ пророческих книг» (см.: [57]), в котором показал значение поэтической образности и техники, а также звуковой инструментовки и эвфонии для понимания подлинной сути проповеди письменных пророков. Далее Л. А. Шёкель применил свой метод стилистического анализа к пророческим и повествовательным книгам Библии (например, к Книге Судей), а также к Псалмам [60] и резюмировал свои наблюдения над историей изучения Библии как литературного памятника в «Руководстве по древнееврейской поэтике» (1963) [58] (см. также: [56]; [59]). За ним последовал его ученик Л. Кринецки в своих многочисленных статьях о поэтике Псалмов, в обширном комментарии к Песни Песней, опубликованном в 1969 г. [49], и в защищенной затем в 1971 г. докторской диссертации на эту же тему с показательным названием: «Песнь Песней: Комментарий к форме и содержанию ветхозаветного собрания любовных песен» [48]. И хотя Л. А. Шёкель в докладе на Эдинбургском конгрессе по Ветхому Завету (август 1974 г.) сказал по поводу литературного изучения Библии, что «современное положение дел едва ли можно признать... удовлетворительным», что «налицо недостаточные интерес и доверие, и они только иногда уступают натиску уже установившихся привычек» (цит. по: [4, с. 52–53]), тот подход, о котором ратовали еще Гердер и Гёте, стал постепенно утверждаться в библеистике. Показательно, что в 1976 г. Д. Робертсон в дополнении к Библейской энциклопедии на английском языке заявил, что установка на изучение Библии как литературного произведения стала общепринятой среди библеистов (см.: [55]).

Проблему целостного исследования Библии и отдельных библейских книг в русле современного литературоведения поставил израильский исследователь Меир Вайс в написанной на иврите книге *HaMiqrā Kidemuto* (Иерусалим, 1962), изданной затем в английском переводе [67] и по-русски [4]. В этой книге обширные фрагменты посвящены прежде всего целостному анализу отдельных Псалмов – в единстве плана содержания (означаемого) и плана выражения (означающего). Критикуя метод «анализа форм», М. Вайс не стремится умалить важность архетипических литературных моделей и напоминает о выводе Эрнста Курциуса, сделанном на основе изучения средневековой европейской литературы: «Поэт не может творить, не имея перед собой некоторой обобщенной схемы. Составляющими этой схемы являются литературный жанр, метрические и строфические формы» [32, с. 391]. Развивая мысль Э. Курциуса, утверждающего, что формализованные поэтические конструкции исполняют роль «клапанов для органа», что «в руках мастера технические приемы становятся весьма сильным средством выражения» и тогда «ремесло становится искусством и растворяется в нем» [32, с. 391], М. Вайс пишет:

«Своеобразная и существенная черта поэтического произведения – его структура – представляет собой конечный продукт трудной борьбы поэта за возможность выявить свою индивидуальность через формы, жанры, темы или *топосы* своего времени (или выявить себя вопреки им). Даже если поэтическое произведение и состояло бы целиком из заимствованных элементов, своеобразная их комбинация составила бы особое и уникальное художественное создание – нечто единое, подлежащее затем отдельному и особому толкованию. Именно такое толкование является задачей целостной интерпретации» [4, с. 75]. С этим мнением невозможно не согласиться. Следует отметить, что подобная черта – индивидуальное варьирование готовых форм и формул и самовыражение поэта через них – характерна для поэтики барокко, испытывавшего пристальный интерес к библейской поэзии и ощущавшего внутреннее родство с библейской поэтикой. Подчеркнем, что литературоведческий подход к Библии, соединяющий в себе культурно-исторический анализ и целостный анализ текста, ничуть не противоречит высокому статусу Библии как сакрального текста, но, наоборот, помогает выявить нюансы духовно-этических смыслов, понять причину особого воздействия библейского текста на читателей и поэтов постбиблейской эпохи. Очень близким методу целостного анализа текста является метод структурного анализа, предложенный структуралистами Р. О. Якобсоном [21] и Ю. М. Лотманом [11], выявляющий значимость всех структурных элементов текста – фонетического, лексического, грамматического, синтаксического – и выводящий на новый уровень понимания его как художественного целого. Этот метод впервые применил к библейскому тексту, основываясь на структуралистской поэтике Романа Якобсона, американский библеист А. М. Купер в своей диссертации по библейской поэтике [31]. Ученый заявляет, что литературоведение никогда не сможет занять должного места в библеистике, пока оно остается лишь приложением к исторической критике, и что нужно стремиться понять именно литературную специфику библейских текстов, их художественную природу.

Представляется чрезвычайно продуктивным тот подход к анализу художественного текста, который предложен известным российским и белорусским германистом А. А. Гугниным и который, на наш взгляд, синтезирует методы культурно-исторического и целостного анализа текста: «...“текст” / “произведение” имеет в себе словно бы две стороны: одна – это то, что сказал (намеревался сказать, хотел сказать) данный, конкретный, единственный автор этого текста, другая же – это то, что говорит нам сам текст, который мы читаем сегодня (или завтра), то, что мы хотим (можем, способны) вычитать из текста» [10, с. 210–211]. Исследователь справедливо полагает, что «художественный текст *всегда может ответить за себя сам*» (курсив автора. – Г. С.), что он «всегда содержит в себе все необходимые ответы», что это – «огромная, неисчерпаемая Вселенная, сотворенная писателем» [10, с. 11]. Оговоримся только, что знание контекста творчества данного автора, контекста данной национальной литературы, историко-культурного контекста, в котором создавалось произведение, помогает, с нашей точки зрения, быстрее найти если не все необходимые ответы, то хотя бы их существеннейшую часть и что иногда это знание совершенно необходимо в качестве «предзнания», чтобы не пойти по пути заведомо ложной интерпретации. Это «предзнание» особенно необходимо переводчику, ибо каждый перевод – безусловная интерпретация (поэтому при анализе текста на иностранном языке, думается, всегда нужно привлекать имеющиеся переводы для сопоставления). В наибольшей же степени нам хотелось бы следовать следующей замечательной установке А. А. Гугнина: «Я глубоко убежден в том, что настоящее литературоведение невозможно без самой простой и обыкновенной любви к чтению, без наивного восторга перед творением художника, его фантазией, его мудростью или наивностью, его непритязательностью или изощренностью. Профессионалы нередко утрачивают эту непосредственность чтения, едва ли не с первых же строк начинают “анализировать” текст. С одной стороны, это вполне естественно, и этого трудно избежать. Но все же нужно стремиться каким-то образом сохранять в себе некоторую наивность, первоначальную свежесть восприятия художественного произведения при первом чтении – простое удовольствие (радость) от текста, что является, на мой взгляд, одним из важнейших условий продуктивного научного анализа» [10, с. 211]. Такой же свежести восприятия, радости от общения с ней требует библейская поэзия – требует отношения к ней как к поэзии.

**Заключение.** Пройдя достаточно длительный путь эволюции, литературоведение пришло к выводу о необходимости анализа произведения в нерасторжимом единстве формы и содержания, исходя из множественности заложенных в тексте прочтений и невозможности абсолютно объективного установления тех смыслов, которые были вложены в него автором. Тем не менее знание авторского замысла, изучение историко-культурного и биографического контекстов текста помогает выбрать более объективный ракурс интерпретации. Вместе с появлением школ «Новой критики» и «Интерпретации текста», а также методов структурного и целостного анализа текста, стало ясно, что в таком же ракурсе могут успешно интерпретироваться библейские тексты, являющиеся в своем большинстве образцами древней профессиональной литературы. Наиболее продуктивным в подходе к Библии, особенно к ее стихотворным (лирическим и лиро-эпическим) фрагментам и книгам, представляется синтез «органического» (целостного), структурного, герменевтического и культурно-исторического анализа текста. При этом важно также помнить установку М. М. Бахтина, утверждавшего, что любой текст «живет, только соприкасаясь с дру-

гим текстом (контекстом)» [2, с. 364], «на границе» и в диалоге с другими текстами. Текст, понимаемый как произведение, по словам В. С. Библера, интерпретирующего и развивающего концепцию Бахтина, «живет контекстами... все его содержание только в нем, и все его содержание – вне его, только на его границах, в его небытии как текста» [3, с. 76]. Думается, именно на этом пути можно лучше уяснить интертекстуальную связь европейской литературы с Библией, роль великой Книги как «осевого» архтекста, более глубоко исследовать пути и формы взаимодействия с ним писателей Нового и Новейшего времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Древнееврейская литература / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 9 т. / редкол. : Г. П. Бердников (отв. ред.), Ю. Б. Виппер (зам. гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1983. – Т. 1. – С. 271–302.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочарова; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
3. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / В. С. Библер. – М. : Прогресс, 1991. – 176 с.
4. Вайс, М. Библия и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации / М. Вайс. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры ; Гешарим, 2001. – 445 с.
5. Вельгаузен, Ю. Введение в историю Израиля / Ю. Вельгаузен ; пер. с нем. Н. С. Никольского. – СПб., 1909. – 432 с. (2-е изд. – М. : Либроком, 2012. – 432 с.).
6. Гердер, И. Г. Песни любви: библейская книга / И. Г. Гердер ; пер. А. Эфроса // Песнь Песней. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Око, 2001. – С. 246–271.
7. Гёте, И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гёте ; пер. Н. Ман // Собр. соч. : в 10 т. / под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. – М. : Худож. лит., 1976. – Т. 3. – 718 с.
8. Гёте, И. В. Статьи и примечания к лучшему уразумению «Западно-восточного дивана» / И. В. Гёте ; пер. А. В. Михайлова // Западно-восточный диван / И. В. Гёте ; изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов ; отв. ред. И. С. Брагинский. – М. : Наука, 1988. – С. 137–345.
9. Гиршман, М. Еврейская и христианская интерпретации Библии в Поздней Античности / М. Гиршман. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры ; Гешарим, 2002. – 177 с.
10. Гугнин, А. А. Введение в анализ поэтического текста / А. А. Гугнин // Проблемы истории литературы. – Вып. 17 / отв. ред. д-р филол. наук, проф. А. А. Гугнин. – М. ; Новополюк : МГОПУ ; ПГУ, 2003. – С. 200–227.
11. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение : Ленингр. отд., 1972. – 271 с.
12. Махлин, В. М. Формальная школа / В. М. Махлин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Ст. 1148–1150.
13. Мень, А. Библиологический словарь : в 3 т. / А. Мень. – СПб. : Фонд имени А. Мень, 2002.
14. Михайлов, А. В. Примечания / А. В. Михайлов // Западно-восточный диван / И. В. Гёте ; изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов ; отв. ред. И. С. Брагинский. – М. : Наука, 1988. – С. 709–878.
15. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : Выш. шк., 2015. – 685 с.
16. Синило, Г. В. Особенности комментаторского метода Иеронима Блаженного (на примере Комментария на Книгу Экклезиаства) / Г. В. Синило // Скрижали. – Сер. «Ветхозаветные исследования». – Вып. 5. / сост. и гл. ред. В. В. Акимов. – Минск : Ковчег, 2013. – С. 6–58.
17. Синило, Г. В. Песнь Песней в контексте мировой культуры : в 2 кн. / Г. В. Синило. – Минск : Экономпресс, 2012. – Кн. 1 : Поэтика Песни Песней и ее религиозные интерпретации. – 680 с.
18. Синило, Г. В. Экклезиаств и его рецепция в мировой культуре : в 2 ч. / Г. В. Синило. – Минск : БГУ, 2012. – Ч. 1 : Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации. – 220 с.
19. Уэллек, Р. Теория литературы : пер. с англ. / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 325 с.
20. Эрлих, В. Русский формализм: история и теория / В. Эрлих. – СПб. : Академ. проект, 1996. – 352 с.
21. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон ; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
22. Bentzen, A. Introduction of the Old Testament : vol. 1–2 / A. Bentzen. – Copenhagen : Gads Forlag, 1957. – 564 p.
23. Bland, K. P. The Rabbinic Method and Literary Criticism / K. P. Bland // Literary Interpretations of Biblical Narratives / ed. K. R. Gros [et al.]. – Nashville, 1974. – P. 16–23.
24. Blechman, W. Probleme der Explication Française / W. Blechman // Germanisch-Romanische Monatsschrift. – 1957. – S. 383–392.
25. Böckmann, P. Formgeschichte der deutschen Dichtung / P. Böckmann. – Hamburg, 1949. – Bd. 1.
26. Buber, M. Die Sprache der Botschaft / M. Buber // Die Schrift und ihre Verdeutschung / M. Buber, F. Rosenzweig, 1936. – S. 56–57.
27. Buber, M. Werke : in 3 Bd. / M. Buber. – Heidelberg : Kösel; München : Lambert Schneider, 1962–1964. – Bd. 2 : Schriften zur Bibel. – 1237 S.
28. Buber, M. The Word that in Spoken / M. Buber // The Knowledge of Man / M. Buber; transl. by M. Friedman. – N. Y., 1965. – 174 p. – P. 36–89.
29. Burger, H. O. Methodische Probleme der Interpretation / H. O. Burger // Germanisch-Romanische Monatsschrift. – 1950–1951. – Bd. XXXII. – S. 81–92.

30. Cassuto, U. The Documentary Hypothesis and the Composition of the Pentateuch / U. Cassuto ; transl. by I. Abrahams. – Jerusalem : Shalem Press, 1961. – 142 p. (2th ed. – Jerusalem ; N. Y. : Shalem Press, 2006. – 142 p.).
31. Cooper A. M. Biblical Poetics – A Linguistic Approach : Diss. / A. M. Cooper. – New Haven : Yale University, 1976. – 380 p.
32. Curtius, E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E. R. Curtius. – Bern, 1948. – 608 S.
33. Die Schrift: zu verdeutschen unternommen von M. Buber gemeinsam mit F. Rosenzweig : Bd. I–XV. – Berlin: Schneider ; Schocken, 1925–1937. – 2967 S. (См. также: Die Schrift / zu verdeutschen unternommen von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. – [Electronical resource]. – Frankfurt am Main : Univ.-Bibliothek, 2014. – URL: Universitätsbibliothek JCS Frankfurt am Main; дата обращения: 21.07.2017).
34. Die Werkinterpretation / hrsg. von H. Enders. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. – 394 S. (Wege der Forschung. – Bd. XXXVI).
35. Dilthey, W. Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie / W. Dilthey // Gesammelte Schriften / hrsg. von G. Misch – Leipzig ; Berlin : Vandenhoeck & Ruprecht, 1924. – Bd. V. – S. 139–240.
36. Friedrich, K. Dichtung und die Methoden ihrer Deutung / K. Friedrich // Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457–1957 : in 2 Bd. – Freiburg, 1957. – Bd. 2. – S. 86–109.
37. Frey, N. Anatomy of Criticism / N. Frey. – Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1957. – 404 p.
38. Goethe, J. W. Das Hohelied Salomons / J. W. Goethe / Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens : Müncher Ausgabe / hrsg. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H. G. Göpfert, N. Miller und G. Sauder. – München : btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, 2006. – Bd. 1.2 : Der Junge Goethe: 1757–1775 / hrsg. von G. Sauder. – S. 449–455.
39. Gunkel, H. Die israelitische Literatur / H. Gunkel. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. – 60 S.
40. Gunkel, H. Die Propheten als Schriftsteller und Dichter / H. Gunkel // Die grossen Propheten / übersetz. und hrsg. von H. Schmidt; mit Einleitung von H. Gunkel. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1923. – S. III –XXXVIII.
41. Gunkel, H. Einleitung in die Psalmen: Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels / H. Gunkel. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. – 464 S.
42. Heidegger, M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung / M. Heidegger. – Frankfurt a. M. : Klostermann, 1981. – 192 S.
43. Heidegger, M. Holzwege / M. Heidegger. – Frankfurt a. M. : Klostermann, 1959. – 345 S.
44. Hermand, J. Syntetisches Interpretieren – Zur Methodik der Literaturwissenschaft / J. Hermand. – München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1969. – 268 S.
45. Kayser, W. Die Vortragsreise / W. Kayser. – Bern : Francke Verlag, 1958. – 304 S.
46. Koch, K. The Growth of the Biblical Tradition: The Form-Critical Method / K. Koch; transl. by S. M. Cupitt. – N. Y. : Charles Scribner's Sons, 1969. – 233 p.
47. Kraus, H. J. Geschichte der historisch-kritischen Erforschung des Alten Testament von der Reformation bis zur Gegenwart / H. J. Kraus. – Neukirchen-Vluyn : Neukirchener Verlag, 1988. – 620 S.
48. Krinetzki, L. Das Hohelied: Kommentar zur Gestalt und Gehalt einer alttestamentlichen Liebesliedersammlung : Diss. habil. / L. Krinetzki. – Regensburg : Pustet, 1971. – 380 S. (См. также: Krinetzki, G. (L.). Kommentar zum Hohelied: Bildsprache und theologische Botschaft / G. (L.) Krinetzki. – Frankfurt a. M. ; Bern ; Lang, 1981. – 310 S.).
49. Krinetzki, L. Das Hohelied: Kommentar zur Gestalt und Kerygma eines alttestamentlichen Liebesliedes / L. Krinetzki. – Düsseldorf : Patmos, 1964. – 324 S.
50. Pedersen, J. E. Die Auffassung vom Alten Testament / J. E. Pedersen // Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft. – 1931. – Bd. XLIX. – P. 161–181.
51. Picard, R. Critical Trends in France / R. Picard // The Critical Moment – Essays on the Nature of Literature. – London : Faber & Faber, 1963. – P. 719 –720.
52. Ransom, J. C. The New Criticism / J. C. Ransom. – Norfolk (Connecticut) : New Directions, 1941. – 339 p.
53. Richards, I. A. Prinzipien der Literaturkritik / I. A. Richards. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1972. – 348 S.
54. Richards, I. A. Practical Criticism / I. A. Richards. – London : Kegan Paul, Trench, Trubner, 1930. – 405 p.
55. Robertson, R. Literature, the Bible as / R. Robertson // Interpreter's Dictionary of the Bible. – Suppl. Vol. – P. 547–551.
56. Schökel, L. A. Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk / L. A. Schökel ; übers. von K. Bergner. – Köln : J. P. Bachem, 1971. – 535 S.
57. Schökel, L. A. Die stilistische Analyse bei den Propheten / L. A. Schökel // Suppl. to Vetus Testamentum. – 1960. – Vol. VII. – P. 154–164.
58. Schökel, L. A. Estudios de poética hebrea / L. A. Schökel. – Barcelona : Juan Flors, 1963. – 549 p.
59. Schökel, L. A. Hermeneutical Problems of a Literary Study of the Bible / L. A. Schökel // Supplements to Vetus Testamentum. – 1975. – Vol. XXVIII. – P. 1–15.
60. Schökel, L. A. The Poetic Structure of Psalms 42–43; Psalm 42–43 – a Response to Ridderbos and Kessler / L. A. Schökel // Journal of the Study of the Old Testament. – 1976. – № 1. – P. 4–11; 61–65.
61. Staiger, E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – Zürich : Atlantis Verlag, 1946. – 273 S. (5. unveränd. Aufl. – 1967).
62. Staiger, E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller / E. Staiger. – Zürich : Max Nihans Verlag, 1939. – 203 S. (3. Aufl. – Zürich : Atlantis, 1963).
63. Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik / E. Staiger. – 3. Aufl. – Zürich : Atlantis Verlag, 1956. – 256 S. (1. Aufl. – 1946).

64. Steiner, P. Russian formalism: A metapoetics / P. Steiner. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 1984. – 277 p. (См. также: Geneva ; Lausanne : Sdvg Press, 2014. – 247 p.).
65. Tucker, G. M. Form Criticism of the Old Testament / G. M. Tucker. – Philadelphia : Fortress, 1973. – 96 p.
66. Viëtor, K. Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte / K. Viëtor // Publication of the Modern Language Association of America. – 1945. – Vol. LX. – P. 899–916. (См. также: Viëtor, K. Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: Ein Rückblick / K. Viëtor. – Bern : Francke Verlag, 1967. – 35 S.).
67. Weiss, M. The Bible from Within: The Method of Total Interpretation / M. Weiss. – Jerusalem : The Magnes Press ; The Hebrew University, 1984. – 476 p.
68. Wellek, R. Poetics, Interpretation, and Criticism / R. Wellek // The Modern Language Review. – 1974. – Vol. LXIX. – P. xxi–xxxii.
69. Wellek, R. The New Criticism: Pro and Contra / R. Wellek // Critical Inquiry. – 1976. – Vol. IV. – P. 611–624.
70. Wellek, R. Wilhelm Diltheys Poetik und literarische Theorie / R. Wellek // Merkur. – 1960. – Vol. XIV. – P. 426–436.

Поступила 10.04.2017

## THE EVOLUTION OF APPROACHES TO THE ANALYSIS OF THE BIBLICAL TEXT IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF BIBLE AND LITERATURE STUDIES

G. SINILO

*The Bible, as the «axial» archetext of European and – more widely – Judeo-Christian – culture, is one of the most reinterpreted texts. Approaches to it correlate with the main approaches to the analysis of the artistic text as a whole and reflect their historical dynamics and interdependences. That is precisely the subject of analysis in this paper: from the religious method of exegesis and hermeneutics of the sacred text to the cultural and historical literary approach based on J. G. Herder and J. W. Goethe, then to the historically-critical and also historically-genetic methods, which were replaced by the «The History of the Spirit» (Geistesgeschichte) school founded by W. Dilthey and the method of «Form Criticism», or genre criticism, born out of it (Formgeschichte, Gattungsforschung) and created by H. Gunkel. Only by the middle of the 20<sup>th</sup> century, when the schools of «Work Interpretation» (Werkinterpretation), «The New Criticism», and the school of structuralism appeared under the influence of the Russian «Formal School», did the approach to the work of art (including the Bible) as an organic unity of form and content, as an integral universe, finally emerge. In this paper, the synthesis of cultural and historical analysis, of the hermeneutic method, structural analysis and the method of total interpretation of the text is seen as the most acceptable approach to the study of the biblical text.*

**Keywords:** *The Bible, The Bible Studies, hermeneutics, literary criticism, cultural and historical school, the school of «The History of the Spirit» (Geistesgeschichte), the method of «Form Criticism» (Formgeschichte), the school of «Work Interpretation» (Werkinterpretation), the school of «The New Criticism» structural analysis, the method of total interpretation of the text.*

УДК 821.411.16'02.09-141+821.112.2.09«16»-1

**БИБЛЕЙСКАЯ КНИГА ПЛАЧА  
КАК ОДИН ИЗ АРХТЕКСТОВ ПОЭЗИИ МАРТИНА ОПИЦА**

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

*Исследуется библейская архетекстуальность, связанная с Книгой Плача (Плачем Иеремии) в поэзии немецкого поэта XVII в. Мартина Опица (Martin Opitz), заложившего фундамент немецкой национальной поэзии, сказавшего новое слово в жанре переложения (парафразы) библейских текстов. Впервые рассматривается поэтика религиозно-философской поэмы М. Опица «Песни-плачи Иеремии» («Die Klag-Lieder Jeremiae», 1626), в которых немецкий поэт через призму библейской книги осмысливает трагедию Германии в годы Тридцатилетней войны, с помощью близкой ему религиозно-этической концепции Книги Плача ищет выхода из социального и духовного кризиса. Мотивы Книги Плача звучат также и в других произведениях М. Опица, в которых, как и в его переложении Плача, очевиден синтез ученого классицизма и барокко. Установлено, что под влиянием библейской поэтики в поэзии М. Опица усиливаются черты барокко. Опиц создает первую на немецком языке иеремиаду – лирическую поэму-плач и одновременно поэму-проповедь, оплакивающую страдания родины и предлагающие признание вины, истинное покаяние и верность Богу как путь изменения судьбы.*

**Ключевые слова:** Библия, Книга Плача (Плач Иеремии), лирическая траурная поэма, переложение (парафраза), иеремиада, немецкая поэзия XVII в., классицизм, барокко, религиозно-философская поэма, М. Опиц.

**Введение.** Среди великих книг, рожденных мировой культурой, есть немногие, имеющие совершенно особый статус: они становятся «ядром», вокруг которого выстраивает себя та или иная культура, или «осью», вокруг которой «вращаются» ее генеральные смыслы и рождаются новые тексты. Чаще всего такую роль выполняют Священные Писания, связанные с обширными культурными ареалами, перешагивающими границы сугубо национальных культур: Веды – для культуры индуизма, Трипитака – для буддийской культуры, Коран – для мусульманского мира, Библия – для иудейско-христианской культуры. Такого рода текст может быть определен как «осевой» архетекст – древний текст, стоящий у истоков определенной культуры (текст-в-начале), обладающий для нее особой аксиологической и художественной значимостью, повышенной степенью реинтерпретируемости, реферируемости, цитируемости. «Осевой» архетекст выполняет активную текстопорождающую функцию и является своего рода культурным «кодом», необходимым для понимания той или иной культуры, для «дешифровки» порожденных ею литературных произведений. Архетекстуальную роль выполняют для каждой литературы ее древние тексты, признанные образцовыми (например, «Песнь о Нибелунгах» – для немецкой культуры, «Слово о полку Игоревом» – для русской, «Калевала» – для финской и т. п.). Однако для всей европейской литературы наиболее значимыми архетекстами являются гомеровский эпос (и в целом античная литература как единый текст) и Библия. При этом роль Библии как «осевого» архетекста значительнее и шире: именно она определила религиозные и духовно-этические основания европейской культуры, а также значительно повлияла и продолжает влиять на ее художественные поиски. Роль библейской эстетики и поэтики оказывается не менее значимой, чем эллинская, особенно в трагические, переломные эпохи, такие как XVII век (прежде всего барокко), конец XVIII – первая треть XIX в. (поздний сентиментализм, преромантизм, романтизм), рубеж XIX–XX вв. (особенно неоромантизм, символизм и экспрессионизм).

Как известно, для многих культур освоение Библии, ее адаптация на родном языке сыграли важнейшую роль в становлении письменности и национальной литературной традиции. В преддверии Нового времени – в эпоху Реформации – это особенно очевидно на примере Германии, где перевод Библии, выполненный М. Лютером с оригинала (с древнееврейского и древнегреческого языков), заложил фундамент немецкого литературного языка и дал первые образцы религиозно-философской поэзии и прозы на немецком языке. Перевод Лютера, а также его талантливые переложения Псалмов, создали прецедент более свободного обращения с библейским текстом, собственного творчества на его основе. В XVII в., в эпоху Тридцатилетней войны, происходит – вопреки национальной катастрофе и благодаря поискам выхода из нее – становление подлинной немецкой поэзии, и большую роль в этом сыграла Библия, явившаяся не только духовной опорой, но и эстетическим эталоном для немецких поэтов. Особенно важную роль сыграли лирические книги Библии – Псалтирь, Плач Иеремии, Песнь Песней, Книга Экклесиаста, и не только как архе-, но и как архитексты, определившие жанровые и стилиевые поиски немецких поэтов эпохи барокко. Это демонстрирует уже творчество Мартина Опица (1597–1639), великого реформатора

немецкой поэзии, на протяжении своего двадцатилетнего творческого пути пребывавшего в интенсивном диалоге с Библией, создавшего многочисленные переложения Псалмов и – впервые на немецком языке – целостные переложения Песни Песней и Плача Иеремии.

Книга Плача, приписываемая религиозной традицией Иеремии, была одной из самых востребованных библейских книг для немецких поэтов XVII в., особенно в годы Тридцатилетней войны. Она воспринималась как вневременная парадигма скорби, через которую поэты Нового времени выражали собственную боль и боль своего народа, чувство вины и покаяния, но одновременно и надежду на обретение мира и возрождение Германии. *Кинот* (Плачи) – так называется эта книга в Танахе, оригинальном тексте Ветхого Завета, ибо она состоит из серии плачей и представляет собой религиозно-философскую траурную поэму, оплакивающую разрушение Иерусалима и Храма вавилонским царем Навуходоносором в 586 г. до н. э. (библеисты датируют поэму VI – началом V в. до н. э.). С огромной художественной силой в Книге Плача, именуемой также по первому слову – горестному восклицанию *Эйха* («О горе!»), выражено страдание в связи с гибелью города, предстающего как женщина-вдова, потерявшая своих детей, в связи с гибелью многих людей и угоном столь же многих в плен. Кроме того, силу поэме придает представленная в ней религиозно-этическая концепция: вражеское нашествие понимается как следствие внутренней вины, недостаточной верности Богу, как справедливое наказание Божье. Однако это же дает надежду на возрождение: истинное покаяние и неизменная верность Богу помогут изменить судьбу, вернуться из плена, возродить Иерусалим и Храм. В библейской поэме поразительно соединение предельного натурализма в описании страданий и сложной метафорики, повышенной экспрессивности, эмоциональности и строгой сдержанности, лаконизма формы. В оригинале отдельные песни написаны трехстишиями и двустышиями и украшены алфавитным акростихом (см. подробнее: [4]). Шедевр библейской поэзии неслучайно вызвал массу подражаний в европейской поэзии и обработок в музыке Нового времени и стал основой жанра *трена*, или *иеремиады*, – плача от имени Иеремии или в духе Иеремии в связи с различными общественными бедствиями или личными страданиями (см. подробнее: [4]).

*Целью* данной работы является установление архетекстуальной роли Плача Иеремии в поэзии М. Опица и определение своеобразия поэтики его переложения библейской книги, не становившейся объектом самостоятельного исследования ни в немецком, ни в российском, ни в белорусском литературоведении.

**Основная часть.** Мартин Опиц, совершивший настоящий переворот в немецкой культуре, доказавший возможность существования поэзии высокого гражданского пафоса и глубокого философского звучания на немецком языке, сознательно проецирует переломные моменты библейской истории, и прежде всего ситуацию вавилонского нашествия, разрушения Иерусалима, а затем Вавилонского пленения на современное ему состояние Германии. Так, в одном из самых значительных своих произведений – монументальной лирической поэме «Слово утешения среди бедствий войны» (букв. – «Поэма-утешение в превратностях войны»: «Trost-Gedicht in der Widerwertigkeit des Kriegs», 1620–1621; опубл. в 1633) поэт призывает возвыситься духом над мерзостями жизни, найти опору в собственной душе и в вере, внутри себя обрести истинный Храм Божий, как обрели его иудеи, оказавшиеся в Вавилонском плену и сохранившие верность Завету с Единым Богом:

Разрушит враг твой дом, твой замок уничтожит,  
Но мужество твое он обстрелять не может.  
Он Храм опустошит, разрушит. Что с того?  
Твоя душа – приют для Бога твоего.

(Перевод Л. Гинзбурга) [3, с. 46]

Закономерно М. Опиц первым из немецких поэтов обратился к целостному переложению Плача Иеремии, стремясь в диалоге с библейским текстом осмыслить трагическую ситуацию родины, обрести духовную опору. Сначала он сделал это на латинском языке, которым владел виртуозно. Его «Planctus Ieremiae» преследовал цель донести до европейских читателей правду о страданиях Германии (не стоит забывать, что латынь в Европе XVII в. по-прежнему оставалась языком международного общения). Затем Опиц создал переложение библейского Плача на немецком языке, демонстрируя его богатейшие возможности, в том числе и в освоении Священного Писания, в соревновании с ним. Одновременно это демонстрация возможностей введенной им новой, силлабо-тонической системы стихосложения. Переложение М. Опица, созданное в 1626 г., носит название «Die Klag-Lieder Jeremiae» («Жалобные песни [песни-плачи] Иеремии»). В этом немецкий поэт следует за лютеровским переводом, где книга названа «Die Klagelieder Jeremias». Поэма состоит из пяти частей – в соответствии с количеством глав библейской книги. Каждая из первых четырех частей именуется «Песней-плачем» с соответствующим порядковым номером («Das erste Klag-Lied», «Das andere Klag-Lied», «Das dritte Klag-Lied» и т. д.), а последняя, пятая, называется «Молитва пророка Иеремии» («Deß Propheten Jeremias Gebett»), что особенно подчеркивает личностный характер как библейской книги, так и переложения Опица. Входя в образ Иеремии, он гово-

рит не только от имени библейского пророка, но и от своего собственного имени о своем времени, о своей боли из-за страданий родины.

Поэма Опица, написанная четким шестистопным ямбом, уравновешенность и симметричность которого подчеркивается цезурой после третьей стопы и парной рифмовкой (при этом рифма используется очень полнозвучная), гораздо объемнее библейского текста. Немецкий поэт в целом достаточно точно следует логике развертывания образов в Книге Плача, но практически каждый из них детализирует, дополняет своей энциклопедической эрудицией, иногда их по-своему адаптирует и поясняет. Сравним два первых библейских стиха (два поэтических трехстишия) Книги Плача, написанной тоническим стихом с преобладанием схемы 3+2 (элегический размер, именуемый *кина* – «плач»), с обязательной цезурой (в оригинале и переводе она графически отмечена большим пробелом), и начало переложения Опица:

Ах, осталась пустынной	столица, полная людом,
Стала, словно вдова,	госпожа народов,
Правительница областей	отдана в работу!
Безутешно плачет в ночи,	на щеках ее слезы,
Нет утешителя ей	среди всех ее любивших,
Предали друзья ее,	стали врагами.

(Плач 1:1–2; здесь и далее перевод И. Дьяконова и Л. Когана) [2, с. 23]

Wie steht die waise Statt, wie steht sie so verlassen,  
Sieht einer Witwen gleich, ist leer auff allen Gassen?  
Muß dann der Völcker Lust, der Stätte Zier und Schein,  
Der Länder Königinn, muß die jetzt zinßbar sein?  
Wie weint sie, wann die Nacht, die Amme der Gestirne,  
Den stillen Weltkreiß deckt? wie macht sie ihr Gehirne  
Vom Heulen wüst' und matt, wie fleust der Threnen Bach  
Die bleichen Wangen ab, weil ja ihr Ungemach  
Kein Mensch nit trösten wil? hat dann der Freundschaftt Orden  
So gar den Meineid lieb? sind alle treuloß worden? [7, с. 244]

(Как стоит сиротливая столица [город], как стоит она, такая покинутая, / Подобная одной из вдов, пустая во всех переулках? / Должна ли народов улада, городов краса и свет, / Стран царица, должна ли теперь данницей быть? / Как плачет она, когда ночь, кормилица созвездий, / Тихое мироздание накрывает? Как мозг ее / От рыданий [воя] спутан и изможден, как струится слез ручей / По бледным щекам, когда ее горе / Ни один человек не хочет утешить? / Почему друзья [союзники] / Так клятвопреступление полюбили? Почему они все неверными стали? – *Здесь и далее подстрочный перевод наш.* – Г. С.)

Как очевидно, немецкий поэт стремится усилить экспрессивность библейского текста, сделать его более красочным (отсюда большее количество эпитетов и метафор), более глубоко изобразить психологическое состояние женщины-вдовы, в образе которой предстает оскверненный врагами город. В немецком языке, как и на иврите, слово «город» – *die Stadt* – женского рода, что позволяет сохранить и развить библейскую метафорику. Сравним начало поэмы в очень точном еврейском религиозном переводе Д. Йосифона: «Как одиноко сидит столица, (некогда) многолюдная, стала подобна вдове» [9, с. 177]. При этом важно употребление в оригинале глагола «сидит» (שבה) <йашва> [9, с. 177]), ибо в знак траура, согласно иудейской традиции, снимают обувь и садятся на землю. Сравним в переводе М. Лютера: «Wie liegt die Stadt so verlassen, die voll Volks war!» [6, с. 786] («Как лежит город, столь покинутый, который прежде был полон народа!»). Употребление Опицем глагола *steht* («стоит») несколько приглушает трагизм библейского текста, а благодаря развернутой детализации теряются присущие ему лаконичность, суровость и особая экспрессивность. Прочитанный фрагмент уже позволяет увидеть, как в стиле Опица соединяются черты барокко и классицизма: первые проявляются в нагнетании метафор и одновременно конкретности и натуралистичности в изображении страданий, вторые – в логичности развертывания мысли, в стройности и упорядоченности синтаксиса, в рациональности структуры текста.

Именно Опиц впервые использует особый прием синтаксической организации стиха: краткие энергичные полустихия запечатлевают конкретные бедствия и, подобно мозаике, образуют целостную картину: «Die Thore stehen leer, die Priester sind in Noth, / Die Jungfrau krencken sich, und sie ist selbst halb todt» [7, с. 244] («Ворота стоят пустые, священники в нужде, / Девушки обесчещены, и сама она [Иерусалим] наполовину мертва»). Впоследствии этот прием воспримут и разовьют барочные поэты (например, А. Грифиус в сонете «Слезы Отечества»). Резонно предположить, что этот прием возник в немецкой поэзии под прямым влиянием поэзии библейской, и прежде всего Книги Плача. Сравним: «Пусты врата столицы, священники ее стонут, / Посрамлены ее девы, и самой ей горько» (Плач 1:4) [2, с. 23]. Далее в жалобе героини, обращенной к Богу, Опиц смягчает черты натурализма и со страстью поэта-проповедника разворачивает монолог, представляющий покаяние в грехах.

Тенденция некоторого смягчения библейского текста еще очевиднее проявляется во «Второй жалобе» – и прежде всего за счет детализации и спокойной, почти эпической интонации. Особенно это касается начала второй главы Книги Плача, где звучат горькие упреки Богу, допустившему столь страшные бедствия. Сравним библейский текст и соответствующие ему строки переложения Опица:

<i>Ах, Господь объял туманом Сбросил венец Израиля Не вспомнил о Своем подножьи</i>	<i>дочь Сиона во гневе! с небес на землю, в день гнева.</i>
<i>Безжалостно поглотил Господь Ниспроверг в Своем гневе Царя ее и князей</i>	<i>Иаковлевы жилища, укрепления Иудеи, осквернил, швырнул на землю.</i>
<i>Во гневе Своем срубил Он Отвел назад десницу Возжег в Иакове пламя,</i>	<i>рог Израиля, пред лицом супостата, что все вокруг пожирает.</i>
<i>Гнет Он лук Свой, как враг, Погубил, словно супостат, В шатре дочери Сиона</i>	<i>меч в Его деснице. все, что радовало очи. ярость пролил, как пламя.</i>
<i>Действует Господь, как враг: Все крепости его поглотил, Умножил в Иудее (Плач 2:1–5) [2, с. 27–28]</i>	<i>поглотил Он Израиль, рассеял его укрепления, плач и стенанья.</i>

Wie kömpt es, daß der Herr von allem Ort' und Ecken  
Die Tochter Zion doch hat wollen überdecken  
Mit seinem starcken Grimm? Er hat die Herrligkeit  
Und Ansehn Israels, den Ruhm der alten Zeit,  
Vom Himmel abgestürzt, daß sie nun ewig büsse;  
Er hat gar nie gedacht deß Schemels seiner Füße  
Am Tage seines Zorns. Der Herr hat umbgekehrt  
Deß Jacobs Wohnungen; hat biß in Grundt verheert  
Der Tochter Juda Landt, hat ihre Wäll und Festen,  
Darauff sie sich verließ, geschleiff't mit Strumpff und Aesten;  
Der starcken Mauren Schutz gemacht der Erden gleich,  
Entweihet und geschmäht ihr weites Königreich,  
An ihren Fürsten auch ingleichen sich gerochen.  
In tausend Stück hat er dem Israel zerbrochen  
Sein Horn und gantze Macht, vor heissem Grimm entbrand,  
Hat, als der Feind ankam, die Hülf' und gute Hand  
Gezogen hinter sich, hat Feuer angestecket  
In Jacob rings umbher und einen Brandt erwecket,  
Erwecket einen Brandt, der nichts läst unverzehrt,  
Der als ein wildes Thier sich hin und wider kehrt  
Und bringet alles hin; hat seinen schnellen Bogen,  
Wie ärgste Feinde thun, sehr schädlich angezogen;  
Hat seine rechte Hand zu streiten gantz geschickt  
Nach Widersacher Art, erwürget und zerstückt,  
Was mit Ergetzlichkeit und Anmuth war zu schauen  
In Zions schönem Zelt, er hat sie weggehauen,  
Der Augen beste Lust, er hat weit außgestreckt  
Sein Wüten als die Glut, so Lufft und Wolcken deckt.  
Der Herr war wie ein Feind; hat Israels Palläste  
Und sie darzu vertilgt, zerstöret ihre Feste,  
Der Tochter Juda Hertz' auch hoch und sehr verletzt  
Biß auff den letzten Gradt und sie in Leyd gesetzt. [7, с. 247–248]

(Как случилось, что Господь от всех краев и концов / Дочь Цион захотел накрыть / Своей сильной яростью? Он великолепие / И красоту Израиля, славу древних времен, / С неба низверг, чтобы она вечно каялась; / Он не вспомнил о Своем подножьи / В день Своего гнева. / Господь опрокинул / Жилища Иакова; до основания опустошил / Страну [землю] дочери Иуды, ее валы и укрепления, / На которые она полагалась, снес до основания; / Мощные стены сравнял с землей, / Осквернил и опозорил все ее царство, / Как и ее князей. / На тысячу кусков разломал Он Израиль / Его рог и всю силу, / Жаркой яростью воспламеняясь, / Когда враг пришел, помощь и добрую руку / Отвел назад, зажег огонь / В Иакове кругом и пробудил пожар, / Пробудил пожар, который пожирает все, / Который, как дикий зверь, рыщет там и

сям / И все уносит прочь; Свой быстрый лук, / Как делают злейшие враги, губительно натянул; / Свою правую руку для наказания занес, / Как делает враг [сатана], душит и кромсает, / Что доставляло наслаждение и привлекало / В Цион прекрасном шатре, Он вырубил, / Очей высшую радость, Он широко распростер / Свою ярость, как пламя, покрывающее воздух и облака. / Господь был как враг; / Дворцы Израиля / И ее самоё поглотил, разрушил ее праздники, / Дочери Иуды сердце глубоко изранил, / До последнего предела, и ввергнул ее в страдания.)

Показательно, что в отличие от русских переводов в переложении Опица, также в отдельных фрагментах чрезвычайно близкого переводу, лучше сохраняется метафорика библейского текста, связанная с образом «дочери Сион», ведь на иврите *Цийон* (Сион) – слово женского рода, поэтому в Книге Плача, как и в пророческих книгах, Иерусалим и народ Израиля предстают в образе *צִיּוֹן* [9, с. 178] <*бам-Цийон*> – «дочери Сион» (т. е. дочери Божьей, носящей имя Сион) или «девы Сион». В этом немецкий поэт следует не только оригиналу, но и Лютеровской Библии, где фигурирует именно «дочь Цион» (*die Tochter Zion* [6, с. 787]). Опиц расширяет эту метафорику, представляя Иерусалим и Иудею в целом в образе «дочери Иуды» (подобного образа нет в Библии). Парадоксально: в целом картина, нарисованная Опицем, более красочна. Поэт более детально изображает страдания, в еще большей степени гиперболизирует и метафоризирует библейские образы, но именно суровость интонации, лаконичность, предельная напряженность, экспрессивность придают особую силу библейскому тексту. Так, например, далее в Книге Плача читаем:

<i>Его шатер разорен, как сад, Позабыть заставил в Сионе Царя и священника (Плач 2:6) [2, с. 28]</i>	<i>погубил Он место соборья празднство и субботу, посрамил во гневе.</i>
--	--

В переложении Опица этому трехстишию соответствуют шесть ямбических шестистопных стихов, и уже сам гораздо больший стиховой объем, соединяющийся с гораздо большей, чем в иврите, длиной слова создает большую пространственность, развернутость поэтического высказывания. К этому прибавляется красочная детализация библейских метафор за счет введения дополнительных сравнений. Так, действия Бога, позволившего врагам разрушить Иерусалим и Храм, метафорически уподобляемые Саду Господню, Опиц сравнивает с действиями свирепого зверя, рыщущего по саду, подкапывающего деревья и кусты, губящего плоды:

*Wie wann ein grimmes Thier in einen Garten reisset,  
Wühlt Stämm' und Stauden umb und alle Frucht zerbeisset,  
So macht es jetzt der Herr mit seinen Zelten auß;  
Er hat die Hand gelegt an sein selbst eignes Hauß,  
Sich Zions Feyertag und Sabbath lassen enden,  
Die König' in dem Zorn und ihre Priester schenden. [7, с. 248]*

(Как свирепый зверь рыщет в саду, / Подкапывает деревья и кусты кругом и перекусывает все плоды, / Так поступает сейчас Господь со Своими шатрами; / Он возложил руку на Свой собственный дом, / Заставил закончиться для Цион праздник и Субботу, / Царей в гневе и ее священников посрамил.)

Немецкий поэт бережно сохраняет все библейские образы, но при этом практически всегда детализирует и разясняет их со страстью ученого поэта-классициста и дополняет красочными и часто натуралистически-конкретными метафорами в духе барокко (последнему в целом очень близка метафорически-натуралистическая образность Плача). Так, от имени женщины, в образе которой предстают Иерусалим, Сион, Иудея, библейский автор говорит:

<i>Лишилась от слез я зренья, Наземь пролил Он мою печень, Дети грудные без чувств (Плач 2:11) [2, с. 29]</i>	<i>нутро мое воспалилось, дочь моего народа погибла. лежат на площадях столицы.</i>
---	---

У Опица этому трехстишию соответствует следующий фрагмент:

*Mein' Augen beyde sind wie blutroth, daß man meint  
Es sey ein rohes Fleisch, sie sind fast außgeweinet,  
Daß mir das Eingeweyd' hiervon zerbersten wil  
Und daß die Leber mir für meine Füße fiel',  
Als ich die Traurigkeit und Jammer sah' umbfassen  
Die Tochter meines Volcks, als Seugling' auff den Gassen  
Und Kinder wegen Speis' und Tranck verschmachtet sind. [7, с. 248]*

(Мои оба глаза кроваво-красны, так что можно подумать, / Что это сырое мясо, они почти выпла-  
каны, / Так что разрываются мои внутренности / И печень моя изливается под ноги, / Когда я вижу объ-  
ятых скорбью и горем / Дочерей моего народа, когда грудные младенцы на улицах / И дети без пищи и  
питья умирают.)

Можно утверждать, что именно под воздействием библейской поэтики усиливаются барочные  
черты поэтики самого Опица и не только в его переложении Плача, но и в его поэзии вообще, особенно  
когда он пишет о страданиях Германии. В целом это, однако, уживается с рационалистическим взглядом  
на действительность и на природу поэзии, с логичностью и ясностью стиля.

В «Третьей песне-плаче», как и в третьей главе Плача Иереми, от своего имени говорит пророк  
или некий муж – объятый горестью очевидец бедствий родной страны. Несомненно, сам Опиц ощущает  
себя таковым и, входя в образ библейского лирического героя, оплакивает страдания родины, видя в них,  
как и автор Книги Плача, следствие справедливого Божьего гнева, и принимает на себя эти страдания:  
«Er hat mein Fleisch und Haut verwelckt und alt gemacht, / Zerschlagen mein Gebein und gantz mich  
hingebrecht» [7, с. 250] («Он заставил увянуть и сделал старой мою плоть и кожу, / Разбил мои кости и  
привел туда [во тьму]»). Однако из бездны отчаяния, как и в Книге Плача, рождается надежда, связанная  
с упованием на милость Бога:

Der Herr der ist mein Theil, spricht meine Seel in mir,  
Drumb will ich auch auff ihn mich lassen für und für.  
Der Herr ist freundlich dem, der hertzlich auff ihn baut;  
Er ist der Seelen Trost, die nach ihm fragt und schauet.  
Es ist ein köstlichs Ding in aller Noth und Pein  
Vertrauen auff den Herrn und recht gedultig sein. [7, с. 251]

(Господь – мой удел, говорит моя душа во мне, / Поэтому я хочу на Него надеяться вновь и вновь. /  
Господь дружествен тому, кто сердцем на Него полагается; / Он – утешение души, которая Его вопрошает и  
созерцает. / Драгоценнейшая вещь – во всех бедах и муках / Надеяться на Господа и быть терпеливым.)

Как истинный поэт-проповедник, Опиц более детально разворачивает аргументацию тезиса о  
необходимости смирения и терпения, об уповании на непреходящую любовь Бога. Неуловимо слово  
библейского автора, логике развертывания мысли которого довольно точно следует немецкий поэт, пере-  
текает у последнего в горькие размышления о бедственном состоянии его народа:

Wir sind durch deinen Grimm Koth, Wust und Unflat worden  
Für dieser gantzen Welt und aller Völcker Orden.  
Sie sperren auff ihr Maul, so viel der Feinde sind;  
Uns plaget Noth und Angst, die Bach der Thränen rinnt  
Mir strömig Tag und Nacht, im Fall ich solche Schmerzen  
Der Tochter meines Volcks mir neme recht zu Hertzen. [7, с. 252]

(Мы стали из-за Твоей ярости грязью, мусором и нечистотами / Для всего этого мира и всех наро-  
дов. / Они широко разинули свои рты, многие стали врагами; / Нас мучают нужда и страх, ручей слез бе-  
жит / У меня потоком день и ночь, потому что я боль / Дочери моего народа принимаю близко к сердцу.)

В ткань опицевского переложения органично вплетаются мотивы Псалмов, в частности знамени-  
того Псалма 130/129-го («Из глубин я воззвал к Тебе, Господи...»), хотя и в Книге Плача есть мотив взы-  
вания к Богу «из глубин», из самой преисподней:

Удален на дно преисподней,	возглашу Твое, Господи, имя!
Услышь мой голос, не отвращай	слуха от моей молитвы.
Как воззову к Тебе, будешь рядом,	скажешь: «Не бойся!»

(Плач 3:55–56) [2, с. 34]

У Опица читаем:

...Doch rief ich gleichwol noch, Herr, auß dem tieffen Grunde  
Auff deinen Namen zu, und du hast auff der Stunde  
Mein Flehen angehört. O meines Lebens Liecht,  
Verstopffe ja dein Ohr für meinem Seufftzen nicht:  
Komm, nahe dich zu mir, komm wann ich sehnlich ruffe,  
Sprich zu mir: Sey getrost, erharre mein und hoffe.  
Herr, rette meine Seel' und führ ihr Recht hinauß;  
Sey meines Lebens Schutz, sonst ist es mit ihm auß. [7, с. 252]

(...И все же я воззвал, Господь, из глубокой бездны / К имени Твоему, и Ты в тот час / Мою моль-  
бу услышал. О свет моей жизни, / Не закрывай Твое ухо перед моими вздохами: / Приди, приблизься ко

мне, приди, когда я страстно взываю, / Скажи мне: Будь верен, терпеливо жди Меня и надейся. / Господь, спаси мою душу и выведи Своей десницей отсюда; / Будь моей жизни защитой, иначе она прекратится.)

Как очевидно, М. Опиц, поэт эпохи напряженных мистических исканий, хотя и менее склонный к мистицизму, чем поэты чистого барокко, вкладывает в свое переложение Плача страстную мольбу души, жаждущей приближения к Богу, единения с Ним. Этот аспект сознательно усилен поэтом XVII в. в сравнении с библейским текстом.

В «Четвертой песне-плаче», как и в четвертой главе Книги Плача, вновь разворачивается впечатляющая картина страданий народа Божьего, парадоксально соединяющая метафорическое видение мира и натуралистичность изображения (черта, чрезвычайно характерная для поэтики барокко). При этом горькую констатирующую интонацию автора Плача («Ах, потемнело золото, червонное потеряло цвет свой! / Драгоценные камни рассыпаны на всех перекрестках. / Блестящие сыны Сиона, что на вес золота были, / Ах, ценятся что глиняный горшок, гончара изделье!» – *Плач 4:1–2* [2, с. 35]) Опиц заменяет риторическими вопросами и по-своему осмысливает библейские метафоры:

Wie hat das schöne Gold so häßlich können werden?  
 Wie tunckel sieht es auß? Wie ligt doch auff der Erden  
 Der Bau deß Heylighumbs? Wie sind doch weit und breit  
 Die Marmor deß Pallasts zerbrochen umbgestreut?  
 Wie kömpt es immermehr, daß Zions edle Kinder  
 Als irrnde Töpffe sind, die jederman nicht minder  
 Dann Gold zuvor geschätzt? Jetzt sind sie Koth und Wust. [7, с. 253]

(Как могло прекрасное золото стать столь ужасным? / Почему оно выглядит тусклым? Как лежит на земле / Строеение святости? Как далеко и широко / Мрамор разрушенного дворца разбросан? / Как случилось, что Сиона благородные дети – / Как глиняные горшки, а их каждый не меньше / Золота раньше ценил? Теперь они – грязь и мусор.)

С одной стороны, Опиц в некоторой степени «логизирует» библейские метафоры, рационально их поясняет и адаптирует для немецкого читателя, с другой – усиливает натуралистичность отдельных метафор и привносит в них новые смыслы, связанные с библейским контекстом, демонстрирует хорошее знание библейской истории и географии. Особенно показательно сопоставление следующих фрагментов:

<i>Гортань и язык младенца</i>	слиплись от жажды,
<i>Выпрашивают дети хлеба –</i>	никто им не отломит.

<i>Даже пировавшие в роскоши</i>	на улицах гибнут,
<i>Взращенные на пурпуре</i>	радуются отбросам.

(*Плач 4:4–5*) [2, с. 36]

Der Seugling stirbet schon und fängt kaum an zu leben,  
 Die Zunge bleibt ihm für Durst am Gaumen kleben,  
 Die Kinder heischen Brod und niemand bricht es nicht.  
 Den vormahls Speiß unnd Tranck, so weit der Sonnen Liecht  
 Die grosse Rundt bestralt, zu ihrem reichen Tische  
 Ward mit Gefahr gesucht, den kaum genungsamb Fische,  
 Die grosse Mittelsee und Nilus hat geschickt,  
 Die gehn jetzt schwächtigt her; den Purpur ward gestickt  
 Zu Tyrus und Sidon am Palestiner Strande,  
 Die liegen jetzt im Koth und sind ihr' eigne Schande. [7, с. 253]

(Младенец уже умирает и вряд ли начнет жить, / Язык у него от жажды прилип к нёбу, / Дети выпрашивают хлеба, и никто им его не отламывает. / Те, для которых раньше еду и питье со всей земли, / Озаренной солнечным светом, к их богатому столу / С опасностью изыскивали, которым достаточно рыбы / Великое Средиземное море и Нил посылали, / Идут теперь истощенные; / Те, которые в пурпур были одеты / Из Тира и Сидона на палестинском берегу, / Лежат теперь в грязи и являют собой позор.)

Совершенно очевидно, что Опиц расширяет краткий библейский текст, как истинный поэт-эрудит дополняет его историческими деталями, связанными с библейской историей и географией, со знанием реалий жизни Древнего Ближнего Востока. С одной стороны, это смягчает напряженность, суровость и лапидарность библейского стиля, с другой – придает тексту переложения большую красочность и информативность в сравнении с библейским. Поэт-эрудит стремится не только дать поучение своим читателям, но и расширить его знания. Отсюда – апелляция ко многим историко-культурным реалиям, фигурирующим в Библии в целом, и стремление их пояснить.

Однако, безусловно, морально-этическое поучение, обращенное к современникам через новое прочтение древнего текста, – важнейшая задача Опица. Прежде всего ему важно акцентировать внутреннюю вину немцев (и главным образом власть имущих и служителей враждующих Церквей) за то, что происходит в Германии, как автор Плача акцентирует вину своего народа и его духовных лидеров за постигшие его бедствия. В Книге Плача читаем:

<b>Кроткие женщины сами</b> В пищу себе, когда гибла	чад своих варили дочь моего народа.
<b>Лил свой гнев Господь,</b> Возжег огонь в Сионе,	свою ярость довел до предела, спалил его до основания.
<b>...Нечестье его священников,</b> Что праведников кровь	грехи пророков тому причиной, в нем проливали.
<b>Они бродят по улицам, слепые,</b> Так что невозможно (Плач 4:36–37) [2, с. 36–37]	испачканы кровью, к одеждам их прикоснуться.

Согласно законам Торы, кровь делает человека ритуально нечистым, и особенно страшно, если на руках и одежде человека кровь невинных. Библейский автор смело и дерзко говорит о вине и духовной слепоте именно тех, кто несет ответственность за духовное состояние всего народа. У Опица в сходном месте читаем:

Die Mütter, derer Hertz' auß Liebe sonst zerbrochen,  
Die musten (ach der Angst) ihr' eigne Kinder kochen  
Zu stillen ihren Bauch in solcher grossen Noth  
Der Tochter meines Volcks. Der Herr, der starcke Gott,  
Hat seinen Grimm vollbracht, hat gantz und gar zusammen  
Geschüttet über uns deß heissen Zornes Flammen,  
Hat eine wilde Glut in Zion angesteckt,  
Daß nun ihr Grund und sie den wüsten Boden deckt.  
...Daß aber diß geschehn, ist der Propheten Mangel  
Und grobe Missethat; der Priester Laster macht,  
Daß Gott sie hefftig strafft, die so viel umgebracht  
Ohn alle Schuld und Recht; sie giengen wie die Blinden  
In ihrer Hoffart her, befleckt mit Blut und Sünden  
Und rührten jener Kleid auch nicht auß Hochmuth an... [7, с. 253–254]

(Матери, чьи сердца любовью были разбиты, / Вынуждены были (о ужас!) своих собственных детей варить, / Чтобы свои желудки насытить в великой нужде / Дочери моего народа. Господь, сильный Бог, / Свою ярость осуществил, снова и целиком / Излил на нас жаркого гнева пламя, / Разжег страшный пожар у Цион, / Чтобы ее основание и ее самоё сделать пустынной землей. / ...В том, что это случилось, пророков изьян / И прегрешение; священников пороки привели к тому, / Что Бог их жестоко наказывает, тех, кто столь многих погубили / Без всякой вины и права; они идут, как слепые, / В своем высокомерии, запятнанные кровью и грехами, / И не прикасаются к той одежде из презрения...)

Сравнение данных фрагментов позволяет говорить, что во многих местах своего переложения Опиц тяготеет к практически точному, но более детализированному переводу. Картины страданий и позора сменяются надеждой и утешением: Господь вернет Свою милость тем, кто был стоек в страданиях и верен Ему, и накажет врагов Иудеи. И вновь сопоставим два фрагмента:

<b>Явится конец наказанью:</b> А твое нечестье Он накажет, (Плач 4:22) [2, с. 38]	Иудея, тебя Он больше не изгонит! дочь Эдома, обнажит твои прегрешенья.
O Tochter Zion, wol, dein Creutze hat ein Ende; Er wird dich Feinden nicht mehr lieffern in die Hände. Ietzt aber, Edoms Kind, liegt seine Straff' auff dir; Es wird nun deine Schuld entdecken, als wie mir. [7, с. 255]	

(О дочь Цион, твоей муке [кресту] придет конец; / Он больше не отдаст тебя в руки врагов. / Но теперь, дитя Эдома, на тебе лежит Его наказание; / Будет твоя вина открыта, как и моя.)

Двум стихам (четырем полустихиям) оригинала соответствуют четыре строки Опица (как всегда, стиховой объем у него больше в несколько раз). При этом вновь подчеркнем, что у немецкого поэта, как и в древнееврейском оригинале, звучит выражение «дочь Сион» (*bat Цийон, Tochter Zion*), абсолютно

соответствующее женскому образу в Плаче и у пророков и чаще всего не передающееся адекватно в русских переводах, где героиня превращается в «дочь Сиона». Сравним в Синодальном переводе: «Дщерь Сиона! Наказание за беззаконие твое кончилось...» (Плач 4:22). Однако в лютеровском переводе, с которым, безусловно, был хорошо знаком и на который опирался Опиц, метафора передана очень точно: «Aber deine Schuld ist abgetan, du Tochter Zion...» (Klag 4:22) [6, с. 790]. В равной степени ему были знакомы греческий и латинский переводы, где метафорика оригинала бережно сохранена: *θηυατερ Σιων* [8, с. 765], *filia Sion* [5, с. 1254]. В русском же переводе И. М. Дьяконова и Л. Е. Когана имя *Иудея*, вероятно, и понадобилось, чтобы сохранить женский образ. И хотя в оригинале сказано, что Господь больше не изгонит свою дочь – Сион, Опиц расширяет этот смысл: Он больше никогда не отдаст Свою дочь Цион в руки врагов. Безусловно, поэт, который видел назначение поэтического слова в том, чтобы быть духовной опорой и утешением людям, транслирует эту идею и через свое переложение Плача, тем более что и для древнего автора чрезвычайно важны мысли о надежде и слова утешения своему народу.

В наибольшей степени надежда на возвращение милости Божьей и избавление от страданий звучит в пятой части поэмы (как и в пятой главе Книги Плача), где, входя в образ библейского пророка, немецкий поэт более всего говорит от своего имени, о своем страшном времени, о своей родине, о своем народе:

O Herr, bedencke doch, Herr, nim dir doch zu Herten  
 Das Leyd, so uns betrifft, schau' unsre Schmach und Schmerzen  
 Mit Vatteraugen an, sieh' unser güld'nes Land,  
 Das Milch und Honig trug, ist nun in frembder Hand  
 Und unsre Häuser auch; wir sind zu Waisen worden  
 Und unsre Mütter sind im armen Widwen Orden,  
 Sie haben keinen Mann, wir keine Vätter nicht...  
 <...>  
 Herr, bring' uns doch nun heim und nim uns wider an;  
 Verjüng' uns widerumb, beschenck uns mit den Jahren,  
 Die also glücklich sind, als jene vormals waren... [6, с. 256]

(О Господи, вспомни же, Господи, прими к Своему сердцу / Страдание, что нас постигло, взгляни на наши позор и боль / Отцовскими глазами, посмотри – наша золотая страна, приносившая молоко и мед, сейчас в чужих руках / И наши дома тоже; мы стали сиротами, / И наши матери в толпе бедных вдов, / У них нет мужей, а у нас нет отцов... <...> / Господь, верни нас домой и прими снова к Себе; / Обнови нас снова, одари нас годами / Такими же счастливыми, как те, что были раньше...)

Прочитываемым фрагментам в Книге Плача соответствуют следующие строки:

Вспомни, Господи, что с нами стало, Надел наш перешел к чужакам, Будто сироты мы, без отца, <...> Неужели навек нас забудешь, Верни нас к Себе – и вернемся, (Плач 5:1–3, 20–21) [2, с. 38]	посмотри, взгляни на позор наш! дома наши – к чужестранцам. и матери наши, как вдовы.  навсегда покинешь? обнови наши дни, как прежде!
---	---

Вновь совершенно очевидна манера обращения немецкого поэта с библейским текстом: он расширяет его изнутри, детализирует, поясняет; текст теряет при этом присущую ему лаконичность и суровость, особую экспрессию, но обретает большую эмоциональность и вызывает ощущение полноты и завершенности нарисованной картины.

Трагические мотивы Книги Плача пронизывают всю поэзию Опица, соединяясь со стоическим пафосом (впрочем, достаточно явно присутствующим и в самой библейской поэме) и со страстной надеждой на преодоление беды, искупление вины и возвращение милости Божьей, что можно также считать продолжением мыслей древнего автора. Так, в стихотворении «Жалоба», говоря о страданиях Германии, прежде всего о страданиях невинных, поэт с горечью усматривает в этом вину и самой Германии, предельно разобщенной, погрязшей в преступной войне, утратившей подлинную веру:

Вглядись в толпу сирот: что горше их печали?  
 Не только от меча отцы несчастных пали:  
 Кто смерти избежал, не тронутый в бою,  
 В бараке для чумных окончил жизнь свою.  
  
 Да, самый воздух наш таит в себе отраву!  
 Болезнь и мор вершат повальную расправу,  
 Терзают нашу плоть, из сердца кровь сосут.  
 Увы! Ни меч, ни щит от них нас не спасут.

Злодейская война растлила мысль и чувство.  
 Так вера выдохлась, в грязи гниет искусство,  
 Законы попораны, оплеваны права,  
 Честь обесчещена, и совесть в нас мертва.  
 (Перевод Л. Гинзбурга) [3, с. 41–42]

С особой силой страшные картины бедствий рисуются в «Поэме-утешении в превратностях войны» («Trost-Gedicht in der Widerwertigkeit des Kriegs»). Конкретность в изображении бедствий соседствует здесь с символикой, в том числе и библейской; интонации скорби, слезной жалобы – с интонациями гнева, стыда, вины; отчаяние – с надеждой. В целом можно утверждать, что и здесь в качестве генерального архетекста выступает Книга Плача. В предуведомлении к первой книге, которое одновременно является ее кратким содержанием, Опиц пишет:

Der Poet hat hier der beredten Leute Gebrauch nicht nachfolgen können, welche dessen Unfall, den sie trösten wollen, auff das beste als möglich verkleinern; sondern er beklaget weitleufig in diesem ersten Buche den jetzigen unglückseligen böhmischen Krieg, der größer und mehr bekannt ist, als daß er mit scheinbaren Worten möge geringer gemacht und mit Stillschweigen verdeckt werden. Darneben beweiset er, es geschehe diß alles nicht ohn sonderbare Schickung Gottes, und setzet die Ursachen, warumb er seiner Kirchen solches Creutz und Trübsal zusende [7, с. 270].

(Поэт здесь не может следовать обычаю красноречивых людей, которые считают за лучшее по возможности преуменьшить то несчастье, в котором они хотят утешить; но он оплакивает многоречиво в этой первой книге нынешнюю несчастную богемскую войну, которая настолько велика и знаменита, что он не мог бы преуменьшить ее мнимыми словами и скрыть молчанием. При этом он доказывает, что все это произошло не без особого предопределения Божьего, и указывает причины, почему Он послал своим Церквам такие муки и скорбь.)

Это предуведомление недвусмысленно говорит о том, что, как и автор Плача, Опиц видит в трагедии Германии прежде всего ее собственную вину и справедливое наказание Божье:

Gott, Gott treibt dieses Werck, daß grossen Zornes Brunst  
 Und Rache greiff uns an, und solches nicht umbsonst.  
 Wir alle sind befleckt mit Schanden und mit Sünden  
 Von Adams Zeiten her, nicht einer ist zu finden  
 Der sonder Boßheit sey. Wir sind auß Gottes Huld  
 Entfallen durch uns selbst umb unsrer Laster Schuld. [7, с. 275]

(Бог, Бог наслал это бедствие, великого гнева жар / И возмездие настигли нас, и недаром. / Мы все запятнаны позором и грехами / Со времен Адама, не найти ни одного, / Кто не делал бы зла. Мы сами утратили Божью милость / Под тяжестью собственной вины.)

Поэт неоднократно говорит о собственной вине немцев в постигших их бедствиях, но больше всего хочет утешать свой народ, вселять в него надежду:

Deß schweren Krieges Last, den Teutschland jetzt empfindet,  
 Und daß Gott nicht umbsonst so hefftig angezündet  
 Den Eyffer seiner Macht, auch wo in solcher Pein  
 Trost herzuholen ist, sol mein Gedichte seyn.  
 Diß hab ich mir anjetzt zuschreiben vorgenommen... [7, с. 270]

(Груз тяжкой войны, которую сейчас переживает Германия, / И то, что Бог недаром так жестоко воспламенил / Свой гнев, а также где в таких страданиях / Найти утешение, – все это должно стать моими стихами. / Именно об этом я намерен сейчас писать...)

Если античные поэты обращались к музе, то Опиц, также с почтением относившийся к античной традиции и опиравшийся на образцы античной поэзии, все же чаще – и особенно в главном своем произведении – обращается с просьбой о вдохновении, об особом, порой жестоком огне, который воспламенил бы его сердце, к Богу:

Ich bitte, wollest mir geneigt zu Hülffe kommen,  
 Du höchster Trost der Welt, du Zuversicht in Noth,  
 Du Geist von Gott gesand, ja selber wahrer Gott  
 Gib meiner Zungen doch mit deiner Glut zu brennen,  
 Regiere meine Faust, laß meine Jugend rennen  
 Durch diese wüste Bahn, durch dieses neue Feld,  
 Darauff noch keiner hat für mir den Fuß gestellt. [7, с. 270]

(Я прошу, если можешь, приди мне на помощь, / О высшее Утешение мира, о Вера в беде, / О Дух, посланный Богом, да, Сам истинный Бог, / Дай моему языку Твоим пламенем гореть, / Направь мою руку, дай моей юности мчаться / По этому дикому пути, по этому новому полю, / На которое еще никто не ступал до меня.)

Говоря о новом пути, Опиц имеет в виду, что он первым открывает в немецкой поэзии тему войны, первым пишет о трагедии Отчизны – и в очень молодом возрасте: когда он начал свою «Поэму-Утешение», ему было чуть более двадцати лет. В этом смысле ему очень близок пророк Иеремия, в девятнадцать лет призванный к пророческому служению, равно как близки его чувствительность, обостренное восприятие страдания и острое чувство сострадания. Немецкий поэт очень непосредственно выражает свое отношение к происходящему, предельное душевное потрясение, влияющее и на физическое состояние, например:

Mein Haar das steigt empor, mein Hertze zittert mir,  
Nem ich mir diese Zeit in meinen Sinnen für.  
<...> ...Mir schütteret Haar und Haut,  
Wann daß ich dencken wil, was ich nur angeschaut. [7, с. 272]

(Мои волосы встают дыбом, мое сердце дрожит во мне, / Как только я вспоминаю об этом времени. / <...> ...У меня шевелятся волосы и дрожь по коже, / Когда я пытаюсь осмыслить то, что я вижу.)

Изображение бедствий Германии, как и в Плаче Иеремии, отличается жесткостью, порой натуралистичностью, и одновременно обобщенностью образов:

...Das Feld steht ohne Feld,  
Der Acker fraget nun nach keinem grossen Bauen,  
Mit Leichen zugesät; er fragt nach keinem Tauern,  
Nach keinem Düngen nicht. Was sonst der Regen thut,  
Wird jetzt genug gethan durch faistes Menschenblut.  
<...> ...Wie manche schöne Statt,  
Die sonst das gantze Land durch Pracht gezieret hat,  
Ist jetzund Asch unnd Staub? Die Mauren sind verheeret,  
Die Kirchen hingelegt, die Häuser umbgekehret. [7, с. 272]

(...поле стоит без поля, / Пашня не просит о возделывании, / Засеянная трупами; она не просит ни росы, / Ни удобрения. Что раньше делал дождь, / Теперь достаточно сделано жирной человеческой кровью. / <...> Как многие прекрасные города, / Которые прежде были украшением страны, / Стали теперь пеплом и пылью? Крепости разбиты, / Церкви уничтожены, дома разрушены.)

Неслучайно в нарисованную поэтом картину бедствий органично вписываются топосы Экклесиаста – «прах», «пыль», «тщета». Опиц с большой горечью, просто и афористично объясняет своему народу, что в этой кровавой войне, развязанной «во имя Божье», именно Бог и потерян, потеряно подлинное христианство, а истинное не может быть связано со служением суете и тщете, с насилием и кровью:

Der Zweck der Christenheit muß Gottes Name seyn,  
Nicht Eytelkeit der Welt, nicht eusserlicher Schein  
Und gleissend Heucheley; wir müssen kundbar machen,  
Daß Christen Noth und Tod verhöhen und verlachen;  
Wir müssen lassen sehn gantz richtig, klar und frey,  
Daß die Religion kein Räubermantel sey,  
Kein falscher Umbhang nicht. Was macht doch ihr Tyrannen?  
Was hilft, was nutzt euch das Martern, das Verbannen,  
Schwerd, Feuer, Galgen, Radt? Gezwungen Werck zerbricht,  
Gewalt macht keinen fromm, macht keinen Christen nicht. [7, с. 280]

(Целью христианства должно быть Божье Имя, / Не суетность мира, не внешний блеск / И лицемерие; мы должны сделать общеизвестным, / Что христиане презирают нужду и смерть и смеются над ними; / Мы должны увидеть совсем ясно, отчетливо и свободно, / Что религия не может быть ни в одеянии разбойника, / Ни в фальшивой мантии. Что же делаете вы, тираны? / Чем помогают, зачем нужны вам пытки, изгнания, / Меч, огонь, виселица, колесо? Разбейте орудия принуждения, / Насилие не делает праведным, не делает христианином.)

Временами поэма Опица напоминает пророческую проповедь, но более всего ему близки горькие интонации Плача Иеремии. Неслучайно немецкий поэт вспоминает о трагедии Иерусалима («So ward Jerusalem geleget auff die Erden, / Die Gott sonst liebe Statt, sein außerwehltes Hauß...») [7, с. 272] – «Так был

Иерусалим низвергнут на землю, / Богом некогда любимый город, Его избранный дом...») и уподобляет ей трагедию своей страны, утверждая, что такова природа человека: ему свойственно бесконечно грешить, отступая от Бога, изменяя не только Ему, но и самому себе. Однако поэт-проповедник, воспитатель своего народа призывает, как и автор Книги Плача, к искреннему покаянию – не только на словах, но и на деле, приводя образцы такого покаяния из Писания – например, покаяния Давида после греха с Бат-Шевой (Вирсавией) и устранения ее мужа Урии (Опиц приводит покаянную молитву Давида, стилистика которой продиктована стилистикой Псалмов; см.: [7, с. 279]). Поэт напоминает о том, что милость Божья гораздо больше Его гнева, а самый гнев обрушивается на людей только для того, чтобы они отворотились от зла, вернулись к Богу. В любом случае нужно принять происходящее как справедливое наказание Божье, честно признать свою вину:

Sein Grimm ist nicht so groß, als seine Gütigkeit.  
Wir können nicht vorbey und müssen alle sagen,  
Er gebe billich uns das schwere Joch zu tragen;  
Er straffe billich uns durch Feuer, Krieg und Schwert,  
Weil wir auch uns von ihm zum Bösen abgekehrt. [7, с. 276]

(Его ярость никогда не бывает столь велика, как Его милость. / Мы не можем молчать и все должны сказать, / Что Он справедливо возложил на нас тяжкое ярмо; / Что Он справедливо наказал нас огнем, войной и мечом, / Потому что мы отвернулись от Него и выбрали зло.)

Опиц призывает вопреки внешнему разрушению святынь воздвигнуть подлинный Храм Божий в собственной душе и обрести опору в Боге, быть верным Ему и себе (в поэме ярко выражены стоические идеи):

Der Feind hat dir dein Schloß, dein Hauß hinweg gerissen:  
Fleuch in der Mannheit Burg, die wird er nicht beschiessen.  
Er hat den Tempel dir verwüstet auß und auß:  
Gott schleust sich nirgend ein, sey du sein reines Hauß. [7, с. 272]

(Враг разрушил твой замок, твой дом: / Воздвигни из мужества крепость, которую он не обстреляет. / Он Храм твой опустошит вновь и вновь: / Бог не может быть ни в чем заключен, будь ты Его чистым домом.)

Именно эти строки цитировались в начале статьи в афористичном переводе Л. Гинзбурга.

**Заключение.** Таким образом, Книга Плача является для Опица одним из важнейших претекстов – архе- и архитектоническим, определяющим проблемное поле, жанровую специфику и стилистику его религиозно-философской и гражданской поэзии. Библиейская архитектоничность, связанная с Книгой Плача, проявляется у Опица эксплицитно – в созданном им переложении – и имплицитно, в виде аллюзий и цитат, введения в свой текст отдельных топосов и мотивов в поэме «Слово утешения среди бедствий войны», в стихотворении «Жалоба» и других произведениях. Целостное переложение Плача, выполненное М. Опицем, задавало генеральную парадигму осмысления страданий и вины Германии через призму библейского слова, соединило библейскую топику и стилистику с немецкой силлабо-тонической поэзией, создателем которой и был Опиц. В его подходе к библейскому тексту очевидно стремление его «логизировать» и рационализировать, объяснять различного рода культурно-исторические реалии. Но страсть поэта-проповедника, поэта-пророка придает подлинную силу переложению Опица, делая его блестящим образцом не только религиозно-философской, но и гражданской лирики. Впервые в немецкой литературе М. Опиц создает жанр поэмы-иеремиады, являющейся одновременно поэмой-проповедью, органично синтезирующей черты «ученого» классицизма и метафорику барокко. Именно ученичество у Библии, влияние ее поэтики обусловило усиление барочных черт в поэзии создателя Первой Силезской школы поэтов. Вслед за ним к теме страданий Германии, к проблеме вины и покаяния, к топике и стилистике Плача Иеремии будут обращаться другие немецкие поэты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические : Синодальный перевод.
2. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклезиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И. М. Дьяконова, Л. Е. Когана при участии Л. В. Маневича. – М. : РГГУ, 1998. – 343 с. – (Памятники мировой культуры).
3. Немецкая поэзия XVII века / пер., сост., предисл. и примеч. Л. Гинзбурга. – М. : Худож. лит., 1976. – 208 с.
4. Синило, Г. В. Книга Плача (Плач Иеремии) в контексте мировой культуры / Г. В. Синило // Скрижали. – Сер. «Ветхозаветные исследования» / сост. и гл. ред. архимандрит Сергей (Акимов). – Минск : Ковчег, 2017. – Вып. 13. – С. 7–70.
5. Biblia Sacra Vulgata / praep. R. Gryson. – 4., verbr. Aufl. – Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1994. – 1980 S.

6. Die Bibel: nach der Übersetzung Martin Luther, mit Apokryphen. – Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. – 1082+382 S.
7. Opitz, M. Weltliche und geistliche Dichtung / M. Opitz. – Berlin ; Stuttgart, 1889. – Режим доступа: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Opitz,+Martin/Gedichte/Geistliche>. – Дата доступа: 20.07.2016.
8. Η Παλαια Διαθηκη κατα τους ό = Septuaginta / ed. A. Rahlfs. – Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1979. – 1184+941 S.
9. כתובים = Кетувим [Писания] : иврит. текст с парал. рус. пер. / пер. под ред. Д. Йосифона. – Иерусалим : Мосад арав Кук, 1978. – 394 с.

Поступила 02.05.2017

**THE BIBLICAL BOOK OF LAMENTATIONS  
AS ONE OF THE ARCHETEXTS OF THE POETRY BY MARTIN OPITZ**

**G. SINILO**

*The paper is devoted to the research of biblical archetextuality connected with The Book of Lamentation (Lamentations of Jeremiah) in the poetry of the 17<sup>th</sup> century German poet Martin Opitz, the founder of German national poetry, who reformed the genre of paraphrase of the biblical texts. The poetics of M. Opitz's religious and philosophical poem «The Songs of Lamentation of Jeremiah» (Die Klag-Lieder Jeremiae, 1626), in which the German poet gives his understanding of the tragedy of Germany in the Thirty Years' War in the context of the Bible, is represented for the first time. He is also seeking the way of save from the social and spiritual crisis with the help of the religious and ethical concept of the Book of Lamentations. The motives of the Lamentations of Jeremiah can be also found in M. Opitz's other works, in which, like in his paraphrase of the Lamentations, the synthesis of Classicism and Baroque is evident. It is proved that the features of Baroque are strengthened in M. Opitz's poetry under the influence of the biblical poetics. For the first time in the German language Opitz created Jeremiad – a lyrical poem-lamentation and at the same time a poem-sermon that mourns the sufferings of the homeland and offered the confession of guilt, true repentance and faithfulness to God as the way of changing destiny.*

**Keywords:** *The Bible, The Book of Lamentations (Lamentations of Jeremiah), lyrical poem-lamentation, paraphrase, Jeremiad, German poetry of the 17<sup>th</sup> century, Classicism, Baroque, religious and philosophical poem, M. Opitz.*

УДК 821(4).09

## МОТИВ ПАЛОМНИЧЕСТВА В РОМАНЕ ГЕРМАНА ГЕССЕ «СИДДХАРТХА»

В.Н. САПЕГА

(Полоцкий государственный университет)

vitalinasapega@gmail.com

*Рассматривается художественная реализация восточной темы в романе Г. Гессе «Сиддхартха» («Siddhartha», 1922) через анализ мотива паломничества. Показано, что данный мотив трактуется в качестве путешествия Сиддхартхи к истокам своей души, к своему истинному внутреннему «я». Паломничество главного героя как процесс духовного самосовершенствования включает в себя как вынужденное, так и намеренное чувство одиночества Сиддхартхи. Целью духовных поисков героя является достижение состояния просветления, обретение внутренней целостности посредством гармонизации полярности своей личности и внешнего бытия. Раскрывается влияние мировоззрения индуизма и различных философских течений Китая на роман Г. Гессе «Сиддхартха».*

**Ключевые слова:** мотив паломничества, мотив одиночества, принцип двоемирия и единства мира, индуизм, дзэн-буддизм, даосизм, инь и ян, художественные средства.

**Введение.** В творчестве немецкоязычного писателя Германа Гессе (Hermann Hesse, 1877–1962) прослеживается значительное влияние философии Востока. Гессе вырос в семье pietистов-миссионеров и в восточных религиях видел не только экзотическую мудрость, но и способ мышления, который повлиял на его собственное мировоззрение. Интерес к Востоку в семье Гессе, освоение древнеиндийских и древнекитайских текстов, путешествие в такие страны Востока, как Малайзия, Суматра и Шри-Ланка поспособствовали глубокому проникновению писателя в восточное мировосприятие. Герман Гессе использовал формы и принципы восточного мышления в создании ментально-духовной модели мира и художественной реальности своих произведений, которые благодаря этому исполнены сложной символикой.

Гессе, таким образом, еще в начале XX века почувствовал, что философия, как и религия, не имеет национальных и культурных границ, и художественно воплотил это осознание. В обращении к религии и философии Востока немецко-швейцарский писатель видел способ остановить нравственную деградацию западного общества. Своей жизнью и творчеством Гессе показал пример плодотворного взаимодействия культурно-философских идей Запада и Востока. Для его творчества характерен ярко выраженный автобиографизм.

При рассмотрении влияния восточной философии на творчество Германа Гессе большинство литературоведов (Бернхард Целлер (Bernhard Zeller) [1], Е.Г. Мюнстер [2], Н.В. Рожкова [3], Т.В. Терехова [4] и др.) ссылаются только на такие биографические факты писателя, как поездка в Индию (хотя в самой Индии он не был) и на дедушку Гессе, индолога-переводчика Германа Гундерта. Таким образом, раскрывается влияние на творчество писателя мировоззрения индуизма. Однако самому Гессе были ближе принципы разносторонних философских течений Китая, подтверждение чему мы находим в исследованиях Г. Баумана (G. Baumann) [5], Э. Ноймана (E. Neumann) [6], Э. Хильшера (E. Hilscher) [7], Ф. Лютцендорфа (F. Lützkendorf) [8], Г. Майера (G. Mayer) [9], Р. Панвица (R. Pannwitz) [10], А. Хсия (A. Hsia) [11], З. Унсельда (S. Unselde) [12], Г. Коллера (G. Koller) [13], О.Б. Золотухиной [14], Н.В. Кузнецовой [15], Р.Г. Каралашвили [16] и др.

**Основная часть.** Формы художественного воплощения восточной темы в творчестве Германа Гессе весьма разнообразны. Одной из определяющих форм является мотив паломничества, который по-разному раскрывается в романах писателя. В романе «Сиддхартха» паломничество трактуется скорее не как реальное путешествие героя в конкретном географическом пространстве, а как путешествие в самого себя, в глубины своего внутреннего «я».

Роман Гессе «Сиддхартха» во всей полноте вобрал в себя реализацию как индийского мировосприятия, так и разностороннего китайского мировоззрения. Несмотря на то, что этот роман принято называть «индийской поэмой» «Сиддхартха» в большей степени является воплощением китайской мудрости. Роман разделен на две части, первая из которых отражает индийскую религию, а вторая – различные направления китайской и освобождение от индийского мышления. Сам Гессе в письме к Стефану Цвейгу отмечал: «Мой святой облачен в индийские одежды, но его мудрость ближе к Лао-Цзы, чем к Готаме» [17, с. 402].

С первых страниц романа мы узнаем, что главный герой Сиддхартха, сын брахмана<sup>1</sup>, вырос среди девственной природы, вдали от цивилизации с ее разрушающими соблазнами. Сиддхартха в совершен-

<sup>1</sup> Брахман – член высшей индуистской касты, ведущей свое происхождение от древнего сословия (варны) жрецов [17, с. 402].

стве овладел всеми религиозными служениями индуизма: священными омовениями и жертвоприношениями, искусством наблюдения и медитации, беззвучному произношению священного (индуистского и буддистского) слога «ом» и умению чувствовать в себе атман, т.е. свое индивидуальное духовное начало, душу всего сущего.

Сиддхартха обучился изысканным манерам, овладел светской речью, приобрел красивый внешний вид. Все любили его: отец, мать, дочери брахманов, его друг Говинда. Однако самого себя юный брахман не радовал. Религиозные действия казались ему бесполезными. Сиддхартха почувствовал, что знания, которые он получил от своего отца и других наставников, исчерпали себя. Ни знания, ни священные служения не раскрывают для Сиддхартхи одной единственно важной вещи в жизни – что есть атман, истинное «я». Для изображения внутреннего смятения и разногласия юноши, его жажды отыскать единственную истину Гессе прибегает к использованию риторических вопросов и восклицаний: «Und wo war Atman zu finden, wo wohnte Er, wo schlug Sein ewiges Herz, wo anders als im eigenen Ich, im Innersten, im Unzerstörbaren, das ein jeder in sich trug? Aber wo, wo war dies Ich, dies Innerste, dies Letzte?» [18, S. 7] // «А где найти атман, где Он обитает, где бьется его сердце, где, как не в собственном «я», в сокровеннейшей глубине, в несокрушимом, которое всяк носит в себе? Но где, где заключено это «я», это сокровеннейшее, это последнее?» [17, с. 9], «Ihn mußte man finden, den Urquell im eigenen Ich, ihn mußte man zu eigen haben! Alles andre war Suchen, war Umweg, war Verirrung» [18, S. 8] // «Вот его-то и надо найти, первозданный источник в собственном «я», им-то и надо овладеть! Все остальное – исканье, окольный путь, ошибка» [17, с. 10]. Многие стихи священных книг (Упанишады, Ригведа, Самаведа и др.) говорят об этом сокровеннейшем. Мудрые брахманы владеют знанием о том, что душа человека – это весь мир. Но герой не встречал ни одного, кто бы жил этим знанием, претворил бы его в явь, отыскал свой атман.

Юный брахман решает покинуть родной дом и отправиться на поиски истины в паломничество вместе с аскетами-саманами, отшельниками, кто странствует в полном одиночестве. Его верный друг Говинда следует за Сиддхартхой. Изображенный писателем отказ от светлого мира отцов, от любого рода привязанностей является одним из главных принципов философии дзэн-буддизма.

Главный герой три года находится у саман. Он в совершенстве овладевает всем формами аскетизма: носит бедную накидку, постится (употребляет только сырую пищу один раз в день), занимается добровольным самоистязанием (намеренным причинением боли), останавливает дыхание и успокаивает сердцебиение. Цель Сиддхартхи у саман – это освобождение от самости через медитацию, через переселение из своего «я» в другие обличия (животных, растений, камней). Сиддхартха стремится победить свое «я», уничтожить его, заглушив в своем сердце всевозможные желания и страсти. Юный самана презирает мирские заботы, людей обыденного склада ума. Однако через некоторое время Сиддхартха приходит к выводу, что все способы аскетизма – это обман, бегство от самого себя, а цель человеческой жизни – найти себя, свое «я». Кроме того, юноша осознает, что учение (в данном случае саман) затмевает истинный свет на пути самопознания, мешает слушать свою внутреннюю суть.

Тем временем до друзей Сиддхартхи и Говинды доходит слух о Возвышенном, о Готаме Будде, о том, кто достиг просветления, кто «habe in sich das Leid der Welt überwunden und das Rad der Wiedergeburt zum Stehen gebracht» [18, S. 18] // «преодолел в себе страданье мира и остановил колесо перерождений» [17, с.18], «hatte Nirwana erreicht und kehrte nie mehr in den Kreislauf zurück, tauchte nie mehr in den trüben Strom der Gestaltungen unter» [18, S. 19] // «достиг нирваны и уже не возвращался более в круговорот, не погружался в мутный поток перерождений» [17, с. 19]. Сиддхартха покидает саман вместе со своим другом в жажде услышать знание из уст Просветленного.

Главный герой без труда узнает Возвышенного, весь внешний вид Будды говорит о его святости; изнутри Просветленного струится свет, который чувствует каждый: «sein Gesicht und sein Schritt, sein still gesenkter Blick, seine still herabhängende Hand, und noch jeder Finger an seiner still herabhängenden Hand sprach Friede, sprach Vollkommenheit, suchte nicht, ahmte nicht nach, atmete sanft in einer unverwelklichen Ruhe, in einem unverwelklichen Licht, einem unantastbaren Frieden. Dieser Mann war heilig» [18, S. 24] // «его лицо, его поступь, и безмятежно устремленный долу взор, и безмятежно опущенная рука, и даже любой из пальцев его безмятежно опущенной руки говорили об умиротворенности, говорили о совершенстве – он никому не подражал, никого не искал, мирно дышал невозмутимым покоем, неугасимым светом, высочайшей умиротворенностью. Этот человек был святым» [17, с. 23].

Готаме Будда проповедовал свое знание о Четырех Истинах и восьмеричной дороге, открывшееся ему в момент просветления. Сиддхартха вступает в разговор с Возвышенным и говорит о неоспоримом великолепии его учения, а именно об одном из принципов концепции инь и ян, согласно которой мир един, и все происходящее взаимосвязано, принадлежит к общему закону причинности, становления и умирания. Однако юный самана указывает и на недостаток проповеди Будды – для достижения нирваны необходимо преодолеть все мирское. Сиддхартха придерживается мнения, что путь к просветлению у каждого индивидуален и неповторим. Следовать чьему-то учению – неверно. Герой желает оставить всевозможных учителей и отыскать свой собственный путь. Здесь мы видим отражение принципа философии

ских направлений Китая, а именно даосизма и дзэн-буддизма, согласно которым, авторитетные знания и всевозможные учения мешают достижению Дао (нахождению своего подлинного «я»).

Образ друга главного героя Говинды в романе «Сиддхартха», так же, как и в других произведениях Гессе, олицетворяет одну из ипостасей личности героя Сиддхартхи и самого писателя. Говинда остается с Возвышенным, желая всю жизнь следовать его учению. Это указывает нам на то, что часть души самого Сиддхартхи остается с Буддой, т.е. целью юного самана является достичь просветления по примеру Готамы Будды, приблизиться к Возвышенному, избрав при этом свою индивидуальную тропу.

Сиддхартхе открываются новые осознания, вместе с которыми он пробуждается. Так, герой приходит к пониманию, что ранее он отвергал многообразие, ища единства, и воспринимал мир как иллюзию, что было неверным: «Blau war Blau, Fluß war Fluß, und wenn auch im Blau und Fluß in Siddhartha das Eine und Göttliche verborgen lebte, so war es doch eben des Göttlichen Art und Sinn, hier Gelb, hier Blau, dort Himmel, dort Wald und hier Siddhartha zu sein. Sinn und Wesen waren nicht irgendwo hinter den Dingen, sie waren in ihnen, in allem» [18, S. 32–33] // «Синь была синью, река была рекою, и даже если в сини и реке внутри Сиддхартхи сокрыто живое единое и божественное, так ведь лад и смысл божественного как раз в том и заключается, чтобы здесь быть желтизною, а здесь синью, там небесами, там лесом, а здесь – Сиддхартхой. Смысл и сущность не прятались где-то за вещами, они были внутри их, внутри всего» [17, с. 30]. Теперь юный монах-подвижник желает искать истину не по ту сторону реальности, а в материальном мире; познать не только мир идей, как прежде, но и уделять такое же внимание чувственным восприятиям. Герой приближается к открытию своей новой сути, темного и женского начала (инь). Поэтому не случайным является сон, в котором Говинда (как олицетворение главного героя) превращается в женщину, и Сиддхартха припадает к ее груди.

Сиддхартха держит свой путь в город. Долго герой был в одиночестве, и вот теперь он желает примкнуть к обычным людям, почувствовать себя полноценным членом общества. Путь его пролегает через реку, через которую Сиддхартху переправляет перевозчик. Перевозчик обучился мудрости созерцания реки, и он говорит юному подвижнику, что тот еще вернется к реке, так как «alles kommt wieder!» [18, S. 40] // «все возвращается!» [17, с. 34].

Позже на другом берегу реки герой встречает женщину, которая пытается его соблазнить, но пока что Сиддхартха не позволяет взять верх своим природным инстинктам. Данная встреча является символом новой стороны жизни, которую Сиддхартха начинает в городе – жизнь чувственного опыта.

Кроме того, при входе в сам город, юный самана также встречает прекрасную женщину – знаменитую куртизанку Камалу. Сиддхартха восхищается ее внешней земной красотой. Он ставит своей целью – научиться искусству любви у прекрасной Камалы. Ради этой женщины Сиддхартха принимает ухоженный вид: остригает волосы, сбривает бороду. Камала дарит самане чистое белое одеяние и дает ему первые уроки чувственного наслаждения – уроки поцелуев.

И вот Сиддхартха уже не нищий самана, он городской житель. В нем впервые просыпается земное чувство – гордость, ведь ему больше не придется просить милостыню. Герой понимает, что городская жизнь среди обычных людей намного проще, так как здесь преследуются только мелкие ближние цели: как заработать денег на еду да одежду. В такой мирской среде Сиддхартха сможет обрести спокойный сон, ему не придется больше жить в постоянном беспокойстве, безнадежно преодолевая трудности на пути к истине, к самости.

Камала помогает Сиддхартхе устроиться на работу к купцу Камасвами. Купец становится символом будущего сластолюбца Сиддхартхи. Живя в доме купца, герой продолжает придерживаться поста, первое время его не соблазняют обильные трапезы. Работа для таких людей, как Камасвами, для обывателей – это смысл жизни, для Сиддхартхи – игра, содержание которой не волнует его сердце, оставляет его равнодушным. Главное для юноши – познать любовь Камалы.

Сиддхартха с интересом и любопытством как сторонний наблюдатель следит за жизнью бюргеров, ведет свою своеобразную игру, не замечая при этом, что постепенно сам становится участником этой игры. Иногда герой чувствует предостережение своего внутреннего голоса, который говорит ему об опасности всецело погрузиться в мир чувственных кратковременных наслаждений и потерять божественный след, свое истинное предназначение.

Между тем прекрасная Камала одаривает Сиддхартху всеми своими знаниями в искусстве любви: в любовных играх и утехах. Она символизирует темную сторону (инь) главного героя, его природные инстинкты. Тем не менее юноша не любит Камалу. Сиддхартха остается одиночкой, в глубине души преданным своей изначальной задаче – поиску своего «я» и познанию истинной природы вещей.

Вскоре читатель узнает, что постепенно, незаметно для самого главного героя, его полностью поглотила сансара мирской жизни. При этом для изображения опасности сансары, разрушающей силы, с которой она окутывает Сиддхартху, Гессе прибегает к использованию сравнения: «Langsam, wie Feuchtigkeit in den absterbenden Baumstrunk dringt, ihn langsam füllt und faulen macht, war Welt und Trägheit in Siddharthas Seele gedrungen, langsam füllte sie seine Seele, machte sie schwer, machte sie müde, schläferte

sie ein» [18, S. 59–60] // «Мало-помалу – подобно влаге, которая, проникая в омертвевший древесный пень, мало-помалу насыщает его и вызывает гниение, – мирская леность проникла в душу Сиддхартхи, мало-помалу напитала ее, наполнила тяжелой усталостью, усыпила» [17, с. 50]. Сиддхартха стал очень богатым и знатным человеком, приобрел собственный дом, сад и прислугу. Герой познал власть, сладострастие, чревоугодие – научился вкушать изысканную, качественно приготовленную на огне пищу и вино, отчего его кожа стала вялой и дряблой. Однако Сиддхартха по-прежнему смотрел на городских жителей с насмешкой и презрением, с каким самана относится к мирянам. Герой чувствовал себя отличным от бюргеров, ставил себя выше, так как он не перенял у них ту важность, которую они придают своим заботам и делам. Тем не менее он заимствовал у них не только черты пресыщенного недовольства, хандры и лености, но и боязливость перед потерей своего имущества, за что Сиддхартха презирал и ненавидел себя.

Главный герой замечает, что его внутренний голос, некогда направлявший его к высоким духовным целям, стал совсем слабым, почти беззвучным: «Jenes hohe, helle Wachsein, welches er einst, auf der Höhe seiner Jugend, erlebt hatte, in den Tagen nach Gotamas Predigt, nach der Trennung von Govinda, jene gespannte Erwartung, jenes stolze Alleinstehen ohne Lehren und ohne Lehrer, jene geschmeidige Bereitschaft, die göttliche Stimme im eigenen Herzen zu hören, war allmählich Erinnerung geworden, war vergänglich gewesen; fern und leise rauschte die heilige Quelle, die einst nahe gewesen war, die einst in ihm selber gerauscht hatte» [18, S. 59] // «То высокое и светлое чувство пробуждения, какое он изведal когда-то, на вершине юности, в дни после проповеди Готамы, после разлуки с Говиндой, то напряженное ожидание, то гордое одиночество без наставлений и без наставников, та покорная готовность слушать божественный голос в собственном своем сердце стали мало-помалу воспоминаниями, оказались преходящи; далеко и тихо журчал священный источник, который был когда-то совсем близко, журчал когда-то в нем самом» [17, с. 49].

Сиддхартха утратил равнодушие по отношению к забывчивым плательщикам, радость от раздаривания и одалживания денег нуждающимся, доброжелательность к нищим людям. Богатство стало для героя уже не игрой, а стяжательством; собственность превратилась для Сиддхартхи в оковы. Поэтому главный герой с большим пристрастием и азартом играет в кости на деньги и драгоценности. Он становится опасным игроком, делая очень большие ставки. Герой полюбил страх, который он, играя, испытывал каждый раз перед потерей своего материального состояния. Чувство страха – это единственное, что разжигало его охолодевшие чувства, приносило ему подобие счастья среди этой пресной жизни. Каждый раз, ощущая отвращение к самому себе, Сиддхартха снова начинал играть, пить вино и накапливать новое богатство. Сансара бессмысленных страстей состарила героя, сделала его больным.

Герой видит усталость на прекрасном лице Камалы и зарождение старости. Сиддхартха с ужасом и испугом осознает, что как к ней, так и к нему самому приближается увядание и смерть. Он жаждет освободиться от бессмысленного круговорота сансары: «Wie wenn einer, der allzuviel gegessen oder getrunken hat, es unter Qualen wieder erbricht und doch der Erleichterung froh ist, so wünschte sich der Schlaflose, in einem ungeheuren Schwall von Ekel sich dieser Genüsse, dieser Gewohnheiten, dieses ganzen sinnlosen Lebens und seiner selbst zu entledigen» [18, S. 63] // «Подобно тому как человек, не в меру много съевший или выпивший, в муках извергает все это из себя, радуясь облегчению, так Сиддхартха, лежа без сна, терзаясь чудовищным омерзением, мечтал отринуть эти улады, эти привычки, всю эту бессмысленную жизнь и самого себя» [17, с. 53]. Употребленное автором сравнение указывает, насколько сильные муки испытывает главный герой, как тяжело ему осознавать, что он погряз в презираемых им страстях, суетных бесполезных делах. Кроме того, Сиддхартха понимает, что его жизнь была еще более бессмысленной и смешной, чем жизнь обывателей, так как он не жил делами и мечтами этих людей, а был все же лишь сторонним наблюдателем, одиноком среди толпы людей: «Alle diese Jahre hatte er, ohne es selbst zu wissen, sich bemüht und danach gesehnt, ein Mensch wie diese vielen zu werden, wie diese Kinder, und dabei war sein Leben viel elender und ärmer gewesen als das ihre, denn ihre Ziele waren nicht die seinen, noch ihre Sorgen, diese ganze Welt der Kamaswami-Menschen war ihm ja nur ein Spiel gewesen, ein Tanz, dem man zusieht, eine Komödie» [18, S. 65] // «Долгие эти годы он, сам того не ведая, стремился стать таким же, как это множество окружающих, как эти дети, а притом жизнь его была куда более жалкой и нищей, чем их жизнь, ведь ни целей их, ни забот он не разделял, весь этот мир людей, подобных Камасвами, был для него только игрой, танцем, которым любуются со стороны, комедией» [17, с. 55]. Сиддхартха чувствует, что и его отношения с Камалой потеряли все великолепие, красоту и очарование. Он находится в смятении: стоит ли все время жить только ради чувственных наслаждений, любовных улад. Герой приходит к заключению, что эта игра не должна быть вечной. Внутренний монолог героя Гессе передает при помощи риторических вопросов и восклицаний: «Spielten sie nicht ein Spiel ohne Ende? War es notwendig, dafür zu leben? Nein, es war nicht notwendig! Dieses Spiel hieß Sansara, ein Spiel für Kinder, ein Spiel, vielleicht hold zu spielen, einmal, zweimal, zehnmahl - aber immer und immer wieder?» [18, S. 65] // «Не играют ли они в игру, которой нет конца? Надобно ли жить ради этого? Нет, не надобно! Эта игра зовется сансарой, игрою для детей, быть может, она и стоит того, чтобы сыграть в нее один, два, десять раз – но ведь не бесконечно, вновь и вновь?» [17, с. 55].

Сиддхартха видит сон, в котором певчая птичка Камалы, живущая в клетке, умерла, и он выбросил ее вон. Данный сон обозначает, что все светлое и прекрасное, что было в душе героя, умерло, он выбросил это как певчую птичку. В итоге Сиддхартха решает вернуть свой прежний внутренний божественный след. Он бросает свои владения, богатства, Камалу и уходит. Первый день, проведенный без пищи, вызывает теперь у него голод: Сиддхартха давно не постился. Камасвами думает, что на его верного помощника напали разбойники и разыскивает Сиддхартху, а Камала, все годы зная, что рано или поздно ее любимый возлюбленный оставит ее, выпускает птичку из клетки, что символизирует вновь обретенную свободу героя, вновь обретенный им путь. Кроме того, читателю становится известно, что Камала забеременела от Сиддхартхи.

Таким образом, в анализируемом нами романе мы видим воплощение очередного принципа даосизма – цивилизация и культура, все искусственное, что создано человеком, являются помехой на пути к просветлению, достижению Дао. Человек, избравший духовный путь, вынужден возвратиться к природе, чтобы достичь своего изначального состояния, т.е. отыскать свое «я».

С мыслями о самоубийстве Сиддхартха шагает в неизвестность. Он считает, что дорога в прежний светлый духовный мир для него закрыта. Герой приходит к лесной реке, через которую его некогда переправил в город перевозчик, и с чувством полного отвращения к себе Сиддхартха желает броситься в речной поток и утонуть. Однако неожиданно в душе героя рождается священный звук «ом», означающий «преображение» и «совершенство», после чего Сиддхартха пробуждается и осознает глупость своего желания покончить жизнь самоубийством. Герой погружается в крепкий и глубокий сон, который был ничем иным, как «ein langes, versunkenes Om-Sprechen gewesen, ein Om-Denken, ein Untertauchen und völliges Eingehen in Om, in das Namenlose, Vollendete» [18, S. 69] // «долгое, сосредоточенное повторение ом, мышление ом, погружение и полное растворение в ом, в безыменном, совершенном» [17, с. 58]. Он просыпается обновленным и полным сил, радостным и счастливым.

Сиддхартха встречает Говинду, друга своей молодости. Говинда удивлен, смятен и расстроен из-за того, что Сиддхартха оставил духовный путь саморазвития и стал богачом. Встреча с Говиндой показывает нам, каким был сам Сиддхартха в годы юности, какой затем неожиданный поворот приняла его жизнь, и кем он стал теперь: «In dies Priestertum, in diesen Hochmut, in diese Geistigkeit hinein hatte sein Ich sich verkrochen, dort saß es fest und wuchs, während er es mit Fasten und Buße zu töten meinte. Nun sah er es, und sah, daß die heimliche Stimme recht gehabt hatte, daß kein Lehrer ihn je hätte erlösen können. Darum hatte er in die Welt gehen müssen, sich an Lust und Macht, an Weib und Geld verlieren müssen, hatte ein Händler, ein Würfelspieler, Trinker und Habgieriger werden müssen, bis der Priester und Samana in ihm tot war. Darum hatte er weiter diese häßlichen Jahre ertragen müssen, den Ekel ertragen, die Leere, die Sinnlosigkeit eines öden und verlorenen Lebens, bis zum Ende, bis zur bitteren Verzweiflung, bis auch der Lüstling Siddhartha, der Habgierige Siddhartha sterben konnte» [18, S. 76–77] // «В это священное служенье, в это высокомерие, в эту одухотворенность схоронилось его «я», там оно сидело и росло, а он полагал, будто умерщвляет его постом и покаянием. Теперь-то он видел это, видел, что тайный голос был прав, что никакой наставник никогда не смог бы даровать ему избавленье. Поэтому он должен был уйти в мир, предаться усладам и власти, женщинам и деньгам, стать торговцем, игроком в кости, пьяницей и скрягой – куда не умрет в нем священнослужитель и самана. Поэтому он должен был терпеть эти ужасные годы, терпеть омерзение, пустоту, бессмысленность унылой и потерянной жизни – до конца, до горького отчаяния, куда не умрет и сластолюбец Сиддхартха, скряга Сиддхартха» [17, с. 64]. Герой приходит к выводу, что все случившееся с ним было неслучайным, как и неслучайно все в жизни. Сиддхартха хотел отыскать свое «я», но лишь затмевал его в юности одержимостью духовной цели, поэтому герою понадобилось пройти чувственный опыт, чтобы унять в себе гордость и слепое рвение. Теперь в Сиддхартхе умер также богач и сластолюбец, он рожден заново. Сиддхартха решает, что он больше не будет ни горделивым мудрецом, ни ненавидящим себя скрягой. В нем не умерла певчая птичка, она жива, в нем умерли лишь две его прежние ипостаси. От этого герой испытывает радость и безусловную любовь ко всем людям, ко всему окружающему миру, что прежде ему никогда не удавалось.

Сиддхартха понимает, что он должен был пройти через отчаяние, вызвавшее в нем мысль о самоубийстве, чтобы прийти к освобождению, к новому рождению, к новому озарению. С детства Сиддхартха слышал от своего отца и наставников, что мирские страсти, деньги губительны для души, но теперь герой прочувствовал это на своем собственном опыте. Таким образом, Сиддхартха познал как светлую сторону жизни (ян), так и темную (инь). Он осознал, что эти сути едины в человеке, их нужно принять и гармонизировать в себе, а не отрицать и подавлять одну из сторон.

Сиддхартха слышит свой внутренний голос, который призывает его остаться жить у реки. Герой снова встречает лодочника, и они начинают жить вместе в скромной хижине старца Васудевы. Главный герой обучается труду перевозчика: переправлять людей через реку, чинить лодку, а также выращивать плоды и собирать урожай. Васудева предстает перед читателем спокойным, гармоничным и мудрым человеком с лучезарной улыбкой. Вскоре и Сиддхартха становится таким же радостным и умиротворен-

ным. Много лет проводят друзья вместе, занимаются медитациями (принцип дзэн-буддизма и даосизма), слушают журчание реки и любят ее воды: «Oft saßen sie am Abend gemeinsam beim Ufer auf dem Baumstamm, schwiegen und hörten beide dem Wasser zu, welches für sie kein Wasser war, sondern die Stimme des Lebens, die Stimme des Seienden, des ewig Werdenden» [18, S. 84] // «Вечерами они часто сидели возле берега, на упавшем стволе, молчали, внимая реке, что была для них не рекою, а голосом жизни, голосом бытия, голосом вечного становления» [17, с. 69]. Старцы становятся настолько похожи друг на друга, что окружающие люди воспринимают их как двух братьев-мудрецов.

Сиддхартха по примеру Васудевы обучается мудрости у реки, она становится священной для героя. С помощью медитаций созерцания реки главный герой пришел к нескольким новым осознаниям. Во-первых, несмотря на то, что человек постоянно преобразовывает себя, меняет свой характер и интересы, привычки и пристрастия его внутреннее извечное «я» остается неизменным: «dies Wasser lief und lief, immerzu lief es, und war doch immer da, war immer und allezeit dasselbe und doch jeden Augenblick neu!» [18, S. 78] // «эта река бежала и бежала, бежала не останавливаясь и все-таки оставалась тут, на месте, всегда и во все времена была та же и все-таки каждую секунду другая, новая!» [17, с. 65]. Используемое писателем риторическое восклицание, повтор и олицетворение помогают передать эмоции героя (восторг, восхищение, радость), которые он испытывает от своего нового духовного пробуждения. Второй урок, который он получил от реки, – падение вниз, опускание на самое дно – полезное благостное дело, так как это позволяет человеку лучше разглядеть свет, который нельзя увидеть ясно и отчетливо, не познав тьму. Кроме того, благодаря реке, которая каждое мгновение находится повсюду и для нее есть только настоящий момент, Сиддхартха понял, что времени не существует: «Und als ich es gelernt hatte, da sah ich mein Leben an, und es war auch ein Fluß, und es war der Knabe Siddhartha vom Manne Siddhartha und vom Greis Siddhartha nur durch Schatten getrennt, nicht durch Wirkliches. Es waren auch Siddharthas frühere Geburten keine Vergangenheit, und sein Tod und seine Rückkehr zu Brahma keine Zukunft. Nichts war, nichts wird sein; alles ist, alles hat Wesen und Gegenwart» [18, S. 83] // «И когда я постиг это, то посмотрел на свою жизнь, и она тоже была рекою, и отрока Сиддхартху отделяла от мужчины Сиддхартхи и от старца Сиддхартхи лишь тень, а не реальность. И прежние рождения Сиддхартхи тоже не были прошлым, а смерть его и возвращение к Брахме не были грядущим. Ничего не было, ничего не будет, все живо здесь и сейчас» [17, с. 69]. Время на Земле, в данном воплощении, является иллюзией и обманом. Внутреннее «я» человека живет по вневременным законам, оноечно и неизменно. Также Сиддхартха узнает от реки о единстве всего сущего. При этом, сообщая читателю об очередном озарении Сиддхартхи, Гессе снова прибегает к использованию художественных средств: риторического обращения и вопроса, повтора, перечисления и многосоюзия: «Nicht wahr, o Freund, der Fluß hat viele Stimmen, sehr viele Stimmen? Hat er nicht die Stimme eines Königs, und eines Kriegers, und eines Stieres, und eines Nachtvogels, und einer Gebärenden, und eines Seufzenden, und noch tausend andere Stimmen?» [18, S. 83] // «Не правда ли, о друг мой, у реки множество, великое множество голосов? Это и голос царя, и воина, и быка, и ночной птицы, и роженицы, и воздыхателя, и еще тысяч иных голосов...» [17, с. 69].

Спустя годы к Сиддхартхе и Васудеве пришли странствующие монахи, последователи Будды, которые сообщили друзьям весть о приближающейся последней смерти Возвышенного. К нему стремилось прийти множество паломников. Камала со своим сыном Сиддхартхой также отправилась увидеть и проститься с Совершенным. Ее сын, капризный и избалованный мальчик, часто уставал в пути и просил об отдыхе. В одном из привалов, возле переправы, Камалу ужалила змея (в древнеиндийской мифологии змея Кундалини символизирует женское начало). Васудева принес женщину в свою хижину. Сиддхартха сразу же узнал свою прежнюю возлюбленную и своего сына, в котором увидел самого себя в детстве. Камала умирает. Ее смерть указывает читателю на полное освобождение Сиддхартхи от прежней бюргерской жизни, полной страданий и боли. Кроме того, Камала сравнивает Сиддхартху и Готаму: она желала увидеть Будду, но встретила Сиддхартху, что является не меньшим счастьем. Следовательно, мы видим, что главный герой приближается к Возвышенному: обретает мир, душевный покой и равновесие. Смерть Камалы, как и прежде река, приводит Сиддхартху к мысли об одновременности бытия, вечности каждого мгновения и несокрушимости жизни. Сиддхартха очень сильно полюбил своего сына: «Hatte er denn jemals an irgend etwas so sehr sein Herz verloren, hatte er je irgendeinen Menschen so geliebt, so blind, so leidend, so erfolglos und doch so glücklich?» [18, S. 93] // «Разве он когда-нибудь привязывался к чему-то вот так, всем сердцем, разве любил когда-нибудь другого человека вот так – слепо, мучительно, безысходно и все же счастливо?» [17, с. 77]. Риторический вопрос, перечисление, градация и антитеза показывают, насколько страстной была любовь Сиддхартхи, как она его мучила и терзала. Между тем Сиддхартха был невероятно счастлив и чувствовал себя как никогда богатым. Впервые в жизни ему удалось по-настоящему полюбить человека, своего сына, и так привязаться к нему. Однако трудность заключалась в том, что мальчик ненавидел и презирал своего отца. Сын был приучен к роскоши и богатству, а добрый и мягкий бедняк-отец не мог дать ему всего, чего желал мальчик. Он вел себя капризно и грубо по отношению к отцу, желал вернуться в свой прежний мир изобилия и богатства. Но Сиддхартха в душе

надеялся, что своей кротостью и теплом растопит лед в сердце своего сына, и он полюбит своего отца так же сильно, как и Сиддхартха любил его: «Weich stärker ist als Hart, Wasser stärker als Fels, Liebe stärker als Gewalt» [18, S. 91] // «мягкость сильнее строгости, вода сильнее камня, любовь сильнее принуждения» [17, с. 76]. Но, в конце концов, мальчик навсегда сбегает в город.

Разлука с сыном помогла Сиддхартхе новыми глазами посмотреть на обычных людей, на мирян. Их суетные дела, бессмысленные поступки больше не вызывали у героя смех и презрение. Он с пониманием, уважением и любовью стал относиться к жизни обывателей. Сиддхартха в их заботах и устремлениях увидел Брахман, живой бессмертный огонь. Он считал, что они даже превосходили его, постоянно сомневающегося Сиддхартху, в своей решительности и твердости намерений. Река подарила главному герою еще одно новое осознание: «es kam alles wieder, was nicht bis zu Ende gelitten und gelöst ward, es wurden immer wieder dieselben Leiden gelitten» [18, S. 101] // «все не выстраданное до конца, нерешенное возвращалось, снова и снова приходилось терпеть одни и те же муки» [17, с. 83]. Сиддхартха вспоминает, как и он, будучи отроком, покинул своего отца и больше никогда не вернулся, как он стремился отыскать свой собственный путь. И теперь Сиддхартха занял место своего отца. Герой исповедуется в своих страданиях и новых озарениях Васудеве. В этот момент Сиддхартха замечает, что старец вбирает в себя его речь подобно реке, божеству из самой вечности. Главный герой сравнивает Васудеву с богом, с человеком, достигшим в себе совершенства мира и единства, просветления. Сиддхартха понимает, что такое блаженное явление не длится долго, и в душе начинает прощаться с Васудевой.

После страстной исповеди героя мудрый старец предлагает Сиддхартхе посидеть возле реки и послушать ее. Герой по-новому воспринимает голос реки. Теперь он видит единство мира еще более отчетливо и полноценно, и все это единство выливается в один священный звук совершенства «ом». Улыбка Сиддхартхи приобретает такой же свет, как и улыбка Васудевы. Рана Сиддхартхи от неразделенной любви к сыну исчезает, герой преодолевает последнее страдание, достигает внутреннего единства и становится Совершенным: «Seine Wunde blühte, sein Leid strahlte, sein Ich war in die Einheit geflossen» [18, S. 104] // «Его рана распустилась цветком, его страдание сияло лучами, его «я» влилось в единство» [17, с. 85]. Васудева покидает Сиддхартху, и герой видит сияющую святую фигуру своего друга-перевозчика. Таким образом, образ Васудевы раскрывает еще одну сторону личности главного героя, а именно просветленного мудреца, который все время жил в душе Сиддхартхи и которого ему удалось, наконец, в себе открыть. Сиддхартха остается жить среди дикой природы в хижине лодочника, пребывая в одиночестве.

Последняя глава романа Германа Гессе рассказывает читателю о встрече Говинды и просветленного старца Сиддхартхи. Главный герой открывает своему другу знания, открывшиеся ему в моменты его духовных просветлений. Сиддхартха говорит Говинде о том, что искание, цель затмевает истину, препятствует познанию, так как взор ищущего устремлен вперед, в будущее, а истина всегда находится здесь и сейчас. Кроме того, главный герой высказывает мысль, что учителей не нужно искать – они вокруг нас. Так, например, в жизни самого Сиддхартхи было множество учителей: прекрасная куртизанка Камала, богатый купец Камасвами, игроки в кости, сам Говинда, перевозчик Васудева и даже река. Мудрость, по мнению Сиддхартхи, нельзя передать. Мудрость, облаченная в слова, всегда звучит глупо для слушающего. Передать словами можно лишь знание. Сиддхартха указывает на недостатки учения Будды: Готама делит мир на нирвану и сансару, иллюзию и истину, страдание и избавление. Однако мир не бывает односторонним. В человеке живут одновременно и грешник, и Будда, и многие другие ипостаси – в каждой личности заложено единство многообразия. А так как времени не существует, внутреннее «я» человека всегда остается неизменным и постоянно несет в себе это многообразие форм. Кроме того, Сиддхартха сообщает Говинде, что главное в жизни для него – это безусловная любовь ко всему живому: «Mir aber liegt einzig daran, die Welt lieben zu können, sie nicht zu verachten, sie und mich nicht zu hassen, sie und mich und alle Wesen mit Liebe und Bewunderung und Ehrfurcht betrachten zu können» [18, S. 112] // «Для меня же существенно только одно – умение любить мир, не презирать его, не испытывать ненависти к нему и к себе, умение смотреть на него, и на себя, и на все существа с любовью, с восторгом, с благоговением» [17, с. 91].

Говинда приходит к осознанию, что Сиддхартха подобен Готаме Будде, Сиддхартха также является святым, хоть его учение, в отличие от учения Готамы, звучит для Говинды нелепо и диковинно. Взгляд, движения и улыбка Сиддхартхи – все говорит о его просветленности: «dies Lächeln der Einheit über den strömenden Gestaltungen, dies Lächeln der Gleichzeitigkeit über den tausend Geburten und Toden, dies Lächeln Siddharthas war genau dasselbe, war genau das gleiche, stille, feine, undurchdringliche, vielleicht gütige, vielleicht spöttische, weise, tausendfältige Lächeln Gotamas, des Buddha, wie er selbst es hundertmal mit Ehrfurcht gesehen hatte. So, das wußte Govinda, lächelten die Vollendeten» [18, S. 115] // «улыбка единства над текучими воплощениями, улыбка одновременности поверх тысяч рождений и смертей, это улыбка Сиддхартхи была в точности та же самая, в точности такая же кроткая, тонкая, непроницаемая, не то добрая, не то насмешливая, мудрая, тысячеликая улыбка Готамы, Будды, какую он сам сотни раз благо-

говейно созерцал. Именно так – Говинда знал это – улыбались Совершенные» [17, с. 94]. На прощание Говинда целует лоб Сиддхартхи, и Говинду посещает видение, в котором ему открывается истина о единстве вневременного многообразия, заключенного в каждом отдельном человеке: «Er sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr, er sah statt dessen andre Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluß von Gesichtern, von Hunderten, von Tausenden, welche alle kamen und vergingen, und doch alle zugleich dazusein schienen, welche alle sich beständig veränderten und erneuerten, und welche doch alle Siddhartha waren» [18, S. 114] // «Он не видел лица своего друга Сиддхартхи, вместо этого ему виделись иные лица, множество, длинная череда, текущая река лиц, сотен, тысяч, все они появлялись и исчезали и, однако же, словно пребывали здесь все разом, постоянно менялись и возобновлялись, и, однако же, все были Сиддхартхой» [17, с. 93]. Сердце Говинды преисполняется величайшим чувством беззаветной любви и благоговения перед Сиддхартхой, а также перед всеми людьми и всем миром. Сиддхартхе удалось передать своему другу Говинде открывшиеся ему знания.

**Заключение.** Главный герой романа Германа Гессе «Сиддхартха» всю жизнь находится на пути самосовершенствования и познания истины. Он стремится отыскать свое внутреннее истинное «я», свой атман, совершая путешествие к истокам своей души. Его главная жизненная цель – достижение душевной гармонии и просветления. Такой путь, несомненно, приводит героя к непониманию со стороны общества и, как следствие, – к одиночеству. Во время своего паломничества Сиддхартха прибегает к священнослужениям индуизма, к формам аскетизма саман и духовным практикам и принципам дзэн-буддизма, даосизма и инь и ян. Герой познает не только духовную сторону жизни, но и мирскую, полную грехов и земных наслаждений.

С помощью созерцания реки к Сиддхартхе приходит множество духовных озарений: о единстве вневременного многообразия в каждом человеке, о неизменности и бессмертии внутреннего «я», о том, что главное в жизни – это безусловная любовь ко всему живому. Герой романа остается жить в одиночестве среди божественной природы и достигает просветления. Ему удается соединить в себе не только два полюса инь и ян, но и обрести тем самым гармонию и целостность. Герой также осознает в себе и в любом другом человеке множество различных лиц, образующих единство вневременного, что делает Сиддхартху Возвышенным, Буддой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Целлер, Б. Герман Гессе сам о себе / Бернхард Целлер ; пер. Е. Нечепорука. – Челябинск : Урал LTD, 1998. – 310 с.
2. Мюнстер, Е.Г. Гессе и психоанализ [Электронный ресурс] / Е.Г. Мюнстер // Hermann Hesse. – Режим доступа: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=psh>. – Дата доступа: 07.12.2016.
3. Рожкова, Н.В. Феноменология искусства в творчестве Германа Гессе [Электронный ресурс] / Н.В. Рожкова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-iskusstva-v-tvorchestve-germana-gesse>. – Дата доступа: 30.04.2017.
4. Терехова, Т.В. Проблематика и особенности поэтики раннего творчества Германа Гессе 1890-х – 1920-х годов [Электронный ресурс] / Т.В. Терехова // Библиотека диссертаций. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-mira/problematika-i-osobennosti-pojetiki-rannego-tvorchestva-germana-gesse-1890-h-1920-h.html>. – Дата доступа: 17.04.2017.
5. Baumann, G. Der archetypische Heilsweg. Hermann Hesse, C.G. und die Weltreligionen / G. Baumann. – Rheinfelden : Schäuble, 1990. – 110 S.
6. Neumann, E. Die Bedeutung der spätbürgerlichen Philosophie und der Tiefenpsychologie für Hermann Hesse bis zur Entstehung der Erzählung «Siddhartha» / E. Neumann // Wissenschaftliche Zeitschrift der Päd. Hochschule Potsdam. – 9.Jg. – 1965. – H. 1. – S. 79–92.
7. Hilscher, E. Poetische Weltbilder. Essays über H. Mann, T. Mann, H. Hesse, R. Musil, L. Feuchtwanger / E. Hilscher. – Berlin : Buchverlag der Morgen, 1977. – 246 S.
8. Lützkendorf, F. Hermann Hesse. Beziehungen zur Romantik und zum Osten / F. Lützkendorf. – Bergdorf, 1932. – 186 S.
9. Mayer, G. Die Begegnung des Christentums mit den asiatischen Religionen im Werk H. Hesses / G. Mayer. – Bonn : Röhrscheid, 1956. – 181 S.
10. Pannwitz, R. Hermann Hesses West-östliche Dichtung / R. Pannwitz. – Stuttgart : Jäckh, 1957. – 59 S.
11. Hsia, A. Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation. Mit zahlreichen Abbildungen / A. Hsia. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1974. – 339 S.
12. Unsel, S. Der ostasiatische Hintergrund zu Hermann Hesse Rut «Sein du selbst» / S. Unsel // Suche nach Einheit. Hermann Hesse und die Religionen. Hrsg. von W. Böhme. – Stuttgart u. Frankfurt a. M., 1978. – S. 38–54.
13. Koller, G. Kastalien und China. Bemerkungen zu Hermann Hesses Werk «Das Glasperlenspiel» / G. Koller // Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie. – Lettres. Jg. 1. H. 1. – Saarbrücken, 1952. – S. 5–18.
14. Золотухина, О.Б. Эволюция психологизма Германа Гессе / О.Б. Золотухина. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2007. – 163 с.

15. Кузнецова, Н.В. Восток в художественном мире Германа Гессе («Сиддхартха») / Н.В. Кузнецова // Проблемы истории литературы : сб. ст. / Ин-т славяноведения РАН, Моск. гос. открыт. пед. ун-т им. М.А. Шолохова, Полоцкий гос. ун-т ; отв. ред. А.А. Гугнин. – М., Новополюцк, 2008. – Вып. 20. – С. 267–286.
16. Каралашвили, Р.Г. Философские основы позднего творчества Г. Гессе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Р.Г. Каралашвили; Тбилис. гос. ун-т. – Тбилиси, 1971. – 32 с.
17. Гессе, Г. Собрание сочинений : в 8 т. / редкол.: Н.С. Павлова [и др.]. – М. : Прогресс – Литера, 1994. – Т. 3 : Сиддхартха / Н.С. Павлова [и др.]. – 1994. – С. 5–95.
18. Hesse, H. Siddhartha. Eine indische Dichtung / H. Hesse. – Berlin : Suhrkampf Verlag, 2014. – 116 S.

Поступила 29.05.2017.

## THE MOTIVE OF PILGRIMAGE IN HERMAN HESSE'S NOVEL «SIDDHARTHA»

V. SAPEGA

*The article considers the artistic realization of the eastern subject in H. Hesse's novel «Siddhartha» through the analysis of the pilgrimage motive. It's shown that the given motive is interpreted as Siddhartha's journey to the cradle of his soul, to his genuine inner self. The pilgrimage of the protagonist as a process of spiritual self-cultivation includes both the forced and the deliberate sense of Siddhartha's solitude. The aim of the protagonist's spiritual searching is to attain the state of enlightenment, to gain inner integrity by means of the harmonization of polarity of his personality and external being. The influence of the Hindu ideology and various Chinese philosophical currents upon H. Hesse's novel «Siddhartha» is revealed.*

**Keywords:** *the pilgrimage motive, the solitude motive, the principle of the double worldview and the world unity, Hinduism, Zen Buddhism, Taoism, yin and yang, the artistic means.*

УДК 821.111-32(73)

**ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ  
В США В РАССКАЗАХ А. БИРСА «ВСАДНИК В НЕБЕ» И У. МОРРОУ «ТРИ СОТНИ»**

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

*Рассмотрены основные характерные черты и антимилитаристские тенденции в изображении событий Гражданской войны в США в американской литературе второй половины XIX столетия. Показано, что произведения А. Бирса «Всадник в небе» и У. Морроу «Три сотни» отражают ужасы войны, представляют собой предельно реалистичное, критическое и одновременно ироничное изображение человека на войне. Изучен специфический авторский взгляд на трагические военные события в США 1861–1865 годов. Военная новелла писателей исследует природу человеческого страха в экстремальной ситуации, передает опыт солдата, потрясенного братоубийственной войной, заостряя внимание на том, что война и смерть неразделимы.*

**Ключевые слова:** Амброз Бирс, Уильям Чемберс Морроу, американская военная новелла, американский короткий рассказ о войне, Гражданская война в США.

**Введение.** Амброз Бирс (*Ambrose Bierce*) и Уильям Чемберс Морроу (*William Chambers Morrow*) – американские писатели рубежа XIX–XX столетий, известные преимущественно благодаря своим работам в жанре «страшного» рассказа. В отличие от фантастических, мистических рассказов А. Бирса малая проза У. Морроу стала популярной как медицинский рассказ ужаса (*medical horror*) или странный рассказ (*weird tale*), ассоциируясь с Сан-Франциско и изданием «Аргонавт» (*The Argonaut*), в котором были напечатаны «Создатель монстра» (*The Monster-Maker, 1887*) и «Эксперимент хирурга» (*The Surgeon's Experiment, 1887*). Рассказы Морроу в основном сводятся к категории жестокости (*stories of cruelty*) как реакции на европейское декадентство [1]. Оба автора унаследовали традиции готического страха и психологического исследования Эдгара Аллана По (*Edgar Allan Poe*), но вместе с тем придали уже национальному жанру «short story» новое звучание, предопределив таким образом его 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. Будучи представителями противоборствующих сторон (Бирс принимал участие в военных действиях на стороне армии Севера, а Морроу был выходцем из семьи Южан, владеющих множеством рабов), авторы одинаково четко высказывают неприятие войны как антигуманного и обезличивающего явления. 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 философской проблематикой, актуальным для послевоенной Америки смыслом, 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. Влияние «страшного» рассказа А. Бирса на работы У. Морроу отмечают многие исследователи жанра американского короткого рассказа, включая В. Старрета и Р. Гейла, поэтому представляется необходимым изучить общие принципы и приемы изображения войны в военных новеллах писателей [2, p. 195–196].

**Основная часть.** Согласно наблюдениям Е.А. Стеценко, художественная литература ушла в тень во время Гражданской войны, многие писатели соблюдали нейтралитет или просто предпочли не писать, возможно, таким образом литераторы лишь нащупывали адекватные и соответствующие формы отражения изменившейся и пугающей реальности [3, с. 381–450, 426, 435]. Осмысление нового исторического и для некоторых авторов личного жизненного опыта, переориентация творчества и переворот мировоззрения стали плодотворной почвой для произведений конца XIX столетия. Новелла А. Бирса, во многом основанная на американской романтической литературной традиции, представляет собой совершенно новаторское для рубежа веков, натуралистически точное, детализированное изображение природы разрушительного страха, механистически четкое описание смерти и эмоциональных состояний человека на войне. Согласно С.Т. Джоши, исследователю творчества и жизненного пути как Бирса, так и Морроу,

новеллы Бирса – это предельно жуткие истории о Гражданской войне в США, работы о глубоком ужасе, временами крайне циничные исследования эмоциональных травм при столкновении с войной, где страх полностью сокрушает героя [4, p. 418–419]. Произведения Морроу, включая две «ударные военные истории» (*two striking tales of The Civil War*), исследователь характеризует как жесткую и четкую, сжатую прозу, пронизанную психологическим анализом, анализом нарушений психики, которая безжалостно сосредоточена на сути состояния протагониста [5, p. 16]. Исследователи Х. Хендин и Э.П. Хаас, изучая работы А. Бирса и его крайне жестокую военную прозу как яркий пример посттравматического военного синдрома, считают военную новеллу автора своего рода свидетельством катастрофы, наравне с документальными, историческими хрониками, отчетами и автобиографическими воспоминаниями, мемуарами очевидцев [6, p. 25–30]. В отличие от текстов А. Бирса с элементами фантастики, особенно интересными в военной новеллистике, У.Морроу упоминается в критических литературоведческих исследованиях по большей мере как автор рассказов с элементами уже научной фантастики, так, С.Т. Джоши упоминает новаторство писателя в связи с рассказом «Создатель Монстра» (*The Monster Maker*) [7]. Тем не менее немногочисленные и не вошедшие в основные сборники военные зарисовки автора жестко и откровенно, натуралистично и фотографично раскрывают личные переживания и трагедии участников конкретного военного эпизода. Ключевые приемы и традиции короткого рассказа Бирса сохраняются и в новелле Морроу, сводятся к классическому романтическому определению Э. По о единстве эффекта, целостности восприятия, эмоциональном и интеллектуальном воздействии, повествовании об отдельном событии с ограниченным количеством персонажей, в относительно небольшом художественном пространстве, кроме того, представляют собой совершенно особую прозу о войне, намеренно лишенную героики, оптимизма, вызывающую эстетический шок, обезличенную, мрачную, предельно трагическую и одновременно болезненно ироничную. Исследователи наследия А. Бирса неоднократно характеризуют его как непревзойденного мастера американского короткого рассказа о Гражданской войне, намного опередившего время, предсказавшего послевоенную травмирующую отчужденность, усталость отдельного человека и общества в целом. Так, Р. О'Коннор, пишет, что война создала Бирса и как писателя, и как человека [8, p. 22–23]. В статье «Амброз Бирс и Гражданская война» (*Ambrose Bierce and The Civil War*) У. Нейпер отмечает, что время, проведенное писателем с генералом У.Б. Хейзенем (*General W.B. Hazen*), в качестве военного топографа, личный военный опыт существенным образом повлияли на документальность в изображении военных событий и с другой стороны стали неисчерпаемым источником художественного вдохновения [9, p. 260–284]. По мнению В.В. Брукса, Бирс получает настоящее признание только после Первой мировой войны, в эпоху всеобщего разочарования, когда становится понятно, что в войне нет и не должно быть ни намека на славу [10, с. 66]. Совершенно очевидно, что А. Бирс с геометрической точностью создавал свои универсальные новеллистические модели, через сцены и образы символического значения, увековечил исторические события национального прошлого, задал новое направление американской военной прозы XX столетия, предсказывая ее бесысходно-трагический психологизм, сухую стилистику официального документа с эффектом отстранения, предвосхитив, согласно П.В. Балдицыну, теперь уже универсальную характеристику, «потерянность», опустошенность послевоенного времени [11, с. 565–590]. Преемником А. Бирса в совершенно особом выразительном и резком изображении военной действительности и освоении новой антивоенной тематики и проблематики становится именно У. Морроу. Так, согласно исследованиям Э. Ленгела, произведения обоих авторов возможно определить как истоки литературы «разочарования» (*literature of disillusionment*), разрушения личности, потерю цивилизации, характеристику уже военной литературы нового XX века [12] с характерным антимилитаристским настроением и принципом «айсберга». Новелла о войне конца века является связующим звеном, узловой новеллой, согласно И. Кашкину, без сложного изображаемого мира Бирса непонятен переход от романтической, в чистом виде готической новеллы Э. По к натурализму С. Крейна. Без военных писателей-первопроходцев второй половины XIX века, к числу которых принадлежит Морроу, невозможно дальнейшее полноценное развитие и расширение границ военной тематики в американской литературе [13, с. 109]. Военная тематика предполагает наличие мотива смерти, который становится ключевым для исследуемых авторов как способ раскрытия важнейших вопросов бытия. Образ человека на войне, многозначная военная символика, включая метафоры и емкие образы-символы, разнообразие военных лейтмотивов (долг, товарищество, подвиг, героизм, трусость), своеобразие художественной идеи, гротеск – все это отличает американскую военную новеллу А. Бирса и У. Морроу о Гражданской войне в США. Так, военные события, отраженные в произведениях обоих писателей, связанный с ними опыт народа стали переломными в развитии литературы страны и американской военной прозе. Картина изображенного мира обоих писателей, предельно концентрированная в конкретном военном сюжете, складывается из множества оригинальных элементов, ярких художественных деталей и образов, а военная тематика, в большинстве случаев лишенная торжественной окраски, дает возможность автору исследовать интересные его человеческие судьбы, сущность человеческой природы, скрытые мотивы и внутренние кон-

фликты. П.С. Балашов утверждает, что Бирс всегда находит новые ракурсы, новые вариации, несколько не смягчая суровости общего колорита новелл и их трагедийного звучания, используя иронию как ключ к объяснению [14, с. 198, 201]. Невероятные, ужасные, отталкивающие, совершенно исключительные ситуации отражают жестокую правду о войне, оказываются предельно реалистичными, предельно укрупненными и максимально сгущенными. Бирса и Морроу интересует психологический анализ причин возникновения различных эмоций и внутренних побуждений к действию, их развитие и последствия, которые влияют на ход вещей в новелле и часто приводят к неожиданной развязке, неминуемой трагедии или смерти, разрушая все иллюзии. Атмосфера фронтовой, казалось бы будничной обстановки, показана в начале новеллы «Всадник в небе» (*The Horseman in The Sky, 1889, A Horseman in The Sky, 1892*), где измотанный и уставший от войны молодой человек Картер Друз спит на боевом посту, что, по словам автора, наказывается смертью. Под охраной спящего и на самом деле неопытного юноши находится дорога среди живописных скал и дикого леса вокруг и товарищи, отдыхающие после долгого перехода. Д. Оуэнс в своем исследовании рассказа обращает внимание на комбинацию художественного вымысла с достоверностью географической, пейзажной детали в контексте исторических военных событий, упоминая военную легенду Западной Вирджинии о снайпере, которую возможно и использовал Бирс как основу для сюжета [15, р. 30–31]. На фоне умиротворения природы, что-то таинственное и непонятное внезапно разбудило часового. «Кто ответит, добрый или злой ангел пришел к нему во сне и разбудил в момент преступления. В глубокой тишине жаркого полудня какой-то невидимый посланник судьбы незлышно коснулся своей рукой очей его сознания, прошептал на ухо таинственные слова, неведомые людям, и разбудил его»<sup>1</sup> [16, р. 2]. Внезапное пробуждение ото сна и такое же символическое появление своеобразного ангела, как и мысленное возвращение в мирную, довоенную жизнь, вносят в повествование элемент аллегорической сказки, которая словно разбивается о реальную действительность. В который раз, используя ретроспективную игру со временем и пространством, как основные усложняющие приемы в новелле писатель делает упор на контрасте мирной жизни и военной, агрессивной, губительной. Прекрасный пример художественной иронии Бирса – намеренное преувеличение в описании храбрости молодого бойца, сравнение его с мертвецом и преступником, ироничное упоминание о военной мышеловке (*military rat-trap*) как предвестнике ловушки для самого Картера. Так, писатель задействует «метод иронии для изображения абсурдных, роковых совпадений, которые являются случайными и неизбежными одновременно»<sup>2</sup> [17, р. 179–188]. Появление врага оказывается предельно стрессовой и судьбоносной ситуацией. Молодой человек довольно долго не может принять решение о выстреле, так параллельно с действительно существующим военным столкновением идет внутренняя борьба чувств военнообязанного и мирного человека, бессильного и легко уязвимого. В реальной и творческой жизни, о чем свидетельствуют автобиографические заметки и воспоминания автора, наравне с художественной прозой, А. Бирс определенно разделяет общество на военных и гражданских [18]. Солдат смотрит прямо в глаза врага, но, вспоминая напутственные слова собственного отца о долге, стреляет. Шокирующая развязка, в которой Картер Друз оказывается жертвой трагических, роковых обстоятельств, стирающих оппозицию свой-чужой, вызвавших внутренние противоречия в душе героя, является символом раскола общества и вторжением братоубийственной войны как таковой в каждую семью. В кульминационный момент новеллы солдат показан как обычный мирный житель, который в гражданской жизни не мог бы и представить убийство родного человека, что вызывает у читателя чувство сопереживания. Так, Д. Блум и Л. Берков, исследователи творчества Бирса, спорят об отношении самого автора к персонажу рассказа, о его сочувствии по отношению к главному герою, намеренно созданной амбивалентностью в характере солдата и сюжете, что усложняется наличием двух версий рассказа, в одной из которых Картер Друз сходит с ума [19, р. 105–106], [20, р. 147–148]. Берков приводит слова Бирса о сострадании из эссе «Использование эвтаназии» (*The Uses of Euthanasia*) о том, что столкновение со смертью и страданиями не может исчерпать источник чувства сострадания в человеке, если он способен сопереживать, чем больше мы видим горя, тем острее чувствуем и больше сострадаем и лучше всего способны это чувствовать – врач, медсестра и солдат на войне [19, р. 30–31]. Так же контрастно и глубоко метафорично вводится в повествование вид всадника на горе, подобного Богу, который обездвиживает и завораживает героя, а детализированное и впечатляющее описание наездника и лошади как произведения искусства, будто замедляет ход новеллы: «В первый момент он испытывал только эстетическое наслаждение – такое чувство доставляет человеку созерцание картины редкой красоты. На самом краю плоской скалы, лежавшей

<sup>1</sup>What good or bad angel came in a dream to rouse him from his state of crime, who shall say? Without a movement, without a sound, in the profound silence and the languor of the late afternoon, some invisible messenger of fate touched with unsealing finger the eyes of his consciousness – whispered into the ear of his spirit the mysterious awakening word which no human lips ever have spoken, no human memory ever has recalled.

<sup>2</sup>He selected the mode of irony to portray the absurd mishaps and fatal coincidences. – Здесь и далее перевод наш. – В.К.

на огромном пьедестале утеса, неподвижно застыла величественная статуя всадника, четко вырисовывавшаяся на фоне неба. Человек на коне с военной выправкой, с фигурой мраморного греческого бога, в нем чувствовалось вынужденное спокойствие»<sup>3</sup> [16, р. 3] Принятие решения затягивается надолго, переплетаясь с мыслями и сомнениями героя, чье эмоциональное состояние характеризуется резкой сменой ощущений: от бледности, слабости и дрожи, сопровождающейся непонятными видениями, до ровного дыхания и абсолютного спокойствия. Противник, казалось, смотрел не только в глаза, но и в душу растерянного бойца. «В ту же секунду всадник повернул голову и посмотрел в направлении своего прячущегося врага, прямо ему в лицо, глаза в глаза, в его отважное и доброе сердце... Картер Друз побледнел, его трясло, он начал терять сознание... он упал головой в листву, на которой лежал. Этот отважный джентльмен и храбрый солдат был в обморочном состоянии от напряжения и эмоций»<sup>4</sup> [16, р. 4]. За выстрелом последовал завораживающий полет всадника в небе как символ Апокалипсиса, увиденный глазами офицера федералов, чье появление в новелле вводится в повествование отдельной главой и условно разбивает жизнь главного героя на до и после. «С ужасом и изумлением смотрел офицер на призрак всадника в небе, у него даже мелькнула мысль, не предоставлено ли ему судьбой стать летописцем нового Апокалипсиса; он был потрясен, взволнован, ноги его подкосились, и он упал. Почти в ту же минуту раздался странный треск ломающихся деревьев, который сразу замер, не отдавшись эхом, потом снова наступила тишина»<sup>5</sup> [16, р. 5]. Метафорическое крушение вечных ценностей, бесследное исчезновение самого святого, что есть в человеке, любви к ближнему, все это А. Бирс вместил в несколько минут, чтобы описать падение в прямом и переносном, духовном смысле, которое в любом случае означает смерть. Так, согласно М. Шеферу, американскому исследователю военной прозы А. Бирса, которая транслирует войну настоящую (*the real thing, the way it was*), читатель получает реальные чувства, страхи и переживания одинокого солдата гражданской войны через его мысли и действия в ситуации изоляции и саморазрушения [21, р. 105]. По-своему интересна трактовка сюжетной линии новеллы в работе Д. Оуэнса, в которой исследователь видит библейские аллюзии. Сын вынужден пожертвовать своим богоподобным отцом, чтобы спасти товарищей, как и Господь жертвует собственным сыном во имя спасения человечества [15, р. 32–33]. Открытый финал новеллы, согласно И.Е. Луниной, обусловлен ретроспективным осмыслением случившегося, что заставляет читателя по-иному трактовать все события произведения и дает множество вариантов интерпретации текста [22, с. 56–69]. Ударная концовка, в некоторой степени двойная, характерная для многих военных рассказов Бирса, лаконично вмещает в себя всего несколько предложений, но вместе с тем оставляет множество неразрешенных общечеловеческих вопросов и максимально усиливает трагическое звучание новеллы. Тема смерти, трансляция ужаса войны через образы сын-отец, травма утраты остаются основными и в военной новелле У. Морроу «Три сотни» (*Three Hundred, 1880*). Ступенчатая, сфокусированная в коротком военном эпизоде, фронтальная действительность оказывается катастрофически стремительной и глубоко трагической для одного из персонажей повествования. Автор предлагает особое видение военной реальности как попытку найти человечность в разрушительной боевой ситуации, где безымянный страдающий солдат выступает как трагический персонаж и жертва военной машины. Так же как и у Бирса, во «Всаднике в небе» отстраненный рассказчик-наблюдатель у Морроу представляет читателю подробное и красочное описание прекрасного отряда бойцов армии Южан, в сверкающей и новой униформе, на фоне живописного пейзажа и голубого неба, но одновременно подчеркивает парадоксальность и странность картины, предощущая нарастающее напряжение повествования. «Эти солдаты смотрелись необычно. Не было ни одного мужчины с бородой, а лица были румяными. Поразительной особенностью были их размеры. Это были не великаны, а наоборот узкие в плечах и бедрах, с непропорциональной длиной ног карлики»<sup>6</sup> [23, р. 21]. Иронично и художественно контрастно автор указывает на тот факт, что разряженными в золото и перья, с блестящим на солнце новым оружием оказались кадеты (*babes, cadets*), не познавшие грязь и уродство войны. Как и у Бирса, пейзажный фон новеллы подчеркивает противоестественность войны, а юность и красота проти-

<sup>3</sup> His first feeling was a keen artistic delight. On a colossal pedestal, the cliff, – motionless at the extreme edge of the capping rock and sharply outlined against the sky, – was an equestrian statue of impressive dignity

<sup>4</sup> At that instant the horseman turned his head and looked in the direction of his concealed foe – seemed to look into his very face, into his eyes, into his brave, compassionate heart... Carter Druse grew pale, he shook in every limb, turned faint... his head slowly dropped until his face rested on the leaves in which he lay... This courageous gentleman and hardy soldier was near swooning from intensity of emotion

<sup>5</sup> Filled with amazement and terror by this apparition of a horseman in the sky – half believing himself the chosen scribe of some new Apocalypse, the officer was overcome by the intensity of his emotions, the legs failed him and he fell. Almost at the same instant he heard a crashing sound in trees – a sound that died without an echo – and all was still.

<sup>6</sup> These were a strange and unusual type. There was not a man who wore a beard. Their faces were rosy and white. Their most striking peculiarity was their size. They were not giants. They were narrow in the shoulders, narrow in the hips, and had legs of disproportionate length. In fact, they appeared to be dwarfs.

вопоставляются смерти. Фигура полковника на лошади, гордого, как король, настоящего военного (*proud as a king, every inch a soldier*), его напутственная речь придают описанию помпезности. Так, образ опытного и отважного воина-южанина перекликается с образом великолепного всадника у Бирса и контрастно противопоставляется неопытности, молодости Картера Друза и обреченных на гибель бойцов-подростков у Морроу. В отличие от большинства новелл Бирса в новелле «Три сотни» Морроу дает читателю детальное описание и динамику военного столкновения. «Облако пыли виднелось в направлении города. Это было быстрое приближение всадников ..., кризис был неминуем ..., приказ был дан. Всадники прищипорили лошадей и разъяренные двинулись на три сотни»<sup>7</sup> [23, р. 24]. Несмотря на обещания полковника, за мимолетным чувством победы и восторга последовал настоящий бой новой техногенной войны, с драматизмом физической и духовной смерти, который, согласно повествователю, может быть сравним с бурей. Стихия становится развернутой метафорой в новелле. «Надвигалась буря. Плотное синее облако, начиненное тысячами ударов молнии, было готово взорваться над головами трех сотен. Так и случилось, туча извергла град свинцовых камней. Гроном гремело разрушение, изрыгая огонь и дым. Туча катилась вперед, швыряя смерть по воздуху»<sup>8</sup> [23, р. 26]. События новеллы принимают действительно неожиданный поворот, в отчаянье полковник решает выбросить белый флаг и сдаться, но сам становится мишенью, его место занимает молодой капитан, а юные бойцы все больше походят на трясущихся и испуганных овец, обезличенных и пересчитанных по головам (*frightened sheep, three hundred trembling boys*). Исключительно военный конфликт по роковому стечению обстоятельств перерастает в конфликт личного характера для мальчишки-солдата. В попытке оттащить тело своего командира и противостоять фатальности ситуации молодой солдат оказывается под дождем из снарядов. «Он поднял труп своего командира. Потребовалось невероятное усилие, чтобы перекинуть его через плечо. Поток теплой крови лился из ужасного отверстия в боку и продолжал течь уже по груди мальчика. Это вызывало отвращение. Вес тела был сокрушителен. Он, шатаясь, прошел вперед несколько шагов. Запах крови врезался в его ноздри. Он сжал плотно зубы и изо всех сил пытался сохранить равновесие ..., Он дрожал от напряжения. Его желудок среагировал на запах крови»<sup>9</sup> [23, р. 26]. Так, через физиологическое и психоэмоциональное состояние персонажа У. Морроу крайне правдоподобно и жестоко показывает реалии настоящей войны. Как и у Бирса во «Всаднике в небе», в новелле Морроу символично возникает мифологический образ женщины-матери, в связи с одинокой, но гордой фигурой стоящего перед лицом смерти юноши, в отчаянной, безумной попытке побороть страх и не пасть духом, с детской безрассудностью и отвагой в крайне стрессовом состоянии. «Нет матери в мире, сердце которой не выскочило при виде этого одинокого ребенка, стоящего в тени смерти. Она ждала бы его в руках и покрыла бы его печальное, обреченное лицо поцелуями. Его руки были скрещены на груди. В правой руке был сжат меч, больше, чем тот, который он раньше нес. Это был меч командира. Мальчик был бледен»<sup>10</sup>[23, р. 26]. Так же как и у Бирса, намеренное умалчивание фактов придает эффектности финалу, непредсказуемая ударная концовка, которой предшествует растущее и волнообразное напряжение, наряду с предельной эмоциональной надрывностью и контрастностью, вмещает в себя всего несколько слов, а открытый финал усиливает ощущение безнадежности и ужаса войны, в которой сын теряет отца-командира, как часть самого себя, в ожидании собственной смерти. Несмотря на то, что с Гражданской войной в США связано множество мифов и стереотипов, а однозначная интерпретация конфликта по-прежнему остается проблемой, сама трагедия приобрела характеристику «великой национальной семейной драмы» (*great national family drama*) и стала мощным культурным символом в определении американской истории. [24, р. 30].

**Выводы.** Военная проза обоих авторов представляет собой реакцию на сентиментально-наивную и оптимистично-героическую, пропагандистскую военную литературу, преобладающую у большинства предшественников. Военная новелла Бирса и Морроу имеет характерные стилистические авторские чер-

<sup>7</sup>A cloud of dust was seen in the direction of the town. It was caused by the rapid approach of a company of horsemen... a crisis was at hand... a command was given, a charge was ordered. The horsemen plied the spur, and bore down, headlong and furious, upon the three hundred.

<sup>8</sup>The storm gathered. A dense blue cloud, charged with a thousand thunderbolts, prepared to burst upon the heads of the three hundred. It advanced, and disgorged a hail of leaden stones. It thundered out destruction, and belched fire and smoke. It rolled onward, hurling death through the air.

<sup>9</sup>He picked up the dead body of his commandant. By a powerful effort he succeeded in placing it across the shoulder. A torrent of warm blood gushed from the ghastly hole in the side and streamed down the boy's breast. It sickened him. The weight of the body was crushing him. He staggered forward a few steps. The odor of the blood invaded his nostrils. He closed his teeth firmly together, and struggled to retain his balance... He trembled with the exertion. His stomach revolted at the smell of blood.

<sup>10</sup>There is not a mother in the world whose heart would not have gone out to that lonely child standing in the shadow of death. She would have clasped him in her arms, and covered his sad, childish face with kisses. His arms were folded. His right hand clasped a sword larger than the one he had previously carried. It was the commandant's. The boy was pale.

ты, связанные с натуралистическими тенденциями американской литературы конца XIX столетия и схожую композиционную структуру. Используя различные элементы природы, цветовую художественную деталь, символический и одновременно психологический характер образов, писатели выстраивают собственную систему ассоциаций в изображенном мире произведения, со всем обилием звуков, красок и запахов, представляющих особое целостное авторское мироощущение. Оба писателя сужают художественное пространство и масштаб национальной военной трагедии до страданий отдельно взятого человека, а основой сюжета становится нравственный выбор в экстремальной, судьбоносной военной ситуации. Используя гротеск и иронию, особую острую театральность как выражение боли, страха и страдания, намеренную недосказанность, прием противопоставления А. Бирса и У. Морроу нестандартно расшифровывают суровую военную действительность, открыто подчеркивают абсурдность и ужасы войны, анализируя мотивы поведения и формы реакции человека, его контрастные психологические состояния и переживания. Несмотря на трагический пафос с обличительной окраской и глубокий психологизм, художественный мир обоих военных произведений лишен авторских выводов, обвинений, назиданий и однозначных оценок. Так, Т. Обрайн, американский писатель, автор военных рассказов и участник военных событий во Вьетнаме, пишет, что делать обобщения относительно войны, то же самое, что делать обобщения о мире, почти все может быть правдой и почти все вымысел, война противоречива, она одновременно и жизнь, и смерть: ад, ужас, тайна, мужество, открытие, святость, жалость, отчаянье, стремление выжить. А самое главное, что правдивая история о войне, как раз не о войне, а о любви, памяти, печали [25, р. 174–183]. Таким образом, жизнеподобные и мрачные военные новеллы А. Бирса и У. Морроу остаются актуальными и в современном мире, представляют собой попытку осмысления чудовищной бессмысленности, безнравственности войны и неизбежных последствий разрушительной катастрофы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Joshi, S.T. Introduction. *The Monster Maker: And Other Stories*. W.C. Morrow / ed. by S.T. Joshi and S. Dziemianowicz. – Seattle WA : Midnight House, 2000. – 301 p.
2. Schweitzer, D. *Discovering Classic Horror Fiction I*. / D. Schweitzer. – Wildside Press, 1992. ; Moskowitz, S. W.C. Morrow. *Forgotten Master of Horror*. R.L. Gale. *An Ambrose Bierce Companion*. – Westport, Connecticut ; Greenwood Press, 2001. – 337 p.
3. Стеценко, Е. Литература Гражданской войны / Е.Стеценко // История литературы США. Литература середины XIX : в. 3 т. / редкол.: Я. Засурский (гл. ред.) [и др.]. – М. :ИМЛИ РАН, 2000. – 613 с.
4. Joshi, S.T. *The West Coast School*. / *American History Through Literature (1870–920)* / T. Quirk, G. Scharnhorst. – Thomson Gale Publishing, 2006. – Vol. 3. – 1423 p.
5. Joshi, S.T. *The Evolution of the Weird Tale* / S.T. Joshi. – Hippocampus Press, New York, 2004. – 216 p.
6. Hendin, H. *Posttraumatic Stress Disorders in Veterans of Early American Wars* / H. Hendin, A.P. Haa // *The Psychohistory Review*. – 1984. – 12. – P. 25–30.
7. Joshi, S.T. *The Great Weird Tales: 14 Stories by Lovecraft, Blackwood, Machen and Others*. Intr. / S.T. Joshi. – Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 1999. – 244 p.
8. O'Connor, R. *Ambrose Bierce: A Biography* / R. O'Connor. – Canada : Little, Brown and Company, 1967. – 333 p.
9. Napier, W. *Ambrose Bierce and The Civil War* / W. Napier // *American Literature*, 1929. – Vol. 1. – P. 260–284.
10. Брукс, В.В. Писатель и американская жизнь / В.В. Брукс. – М. :Прогресс, 1978. – Т. 2. – 243 с.
11. Балдицын, П. В. Новеллистика Амброза Бирса / П. В. Балдицын // *История литературы США* / под ред. Я.Н. Засурского, М.М. Корневой, Е.А. Стеценко, – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – Т.5. – 988 с.
12. Lengel, E.G. *German and British Memoirs of the First World War* [Electronic resource] / E.G. Lengel. – Mode of access: <http://www.firstworldwar.com/poets/ww1lit.htm/>. – Date of access: 20.04.2017.
13. Кашкин, И.А. Для читателя- современника. Статьи и исследования / И.А. Кашкин. – М. : Советский писатель, 1977 – 560 с.
14. Балашов, П.С. Писатели-реалисты XX века на Западе. Очерки жизни и творчества / П.С. Балашов. – М. : Наука, 1984. – 252 с.
15. Owens, D.M. *The Devil's Topographer A.Bierce and The American War Story* / D.M. Owens. – Knoxville : The University of Tennessee Press, 2006. – 175 p.
16. Bierce, A. *The Collected Works of Ambrose Bierce* / A. Bierce. – Dodo Press Publisher, 1909. – Vol. 2. – 221 p.
17. Aitor, Ibarrola-Armendaris. *Naturalist Historiography: Ambrose Bierce's stylization of The Civil War* / Ibarrola-Armendaris Aitor. – *Revista de Estudios Norteamericanos*. – 2000. – № 7. – P. 179–188.
18. Schults, D. E. *Ambrose Bierce. A Sole Survivor. Bits of Autobiography* / ed. by S.T.Joshi, David. E. Schults. – Knoxville : The University of Tennessee Press, 1999. – 376 p.
19. Berkove, L. I. *A Prescription for Adversity: The Moral Art of Ambrose Bierce* / L. I. Berkove. – Columbus : The Ohio State University Press, 2002. – 233p.
20. Blume, Donald T. *Ambrose Bierce's Civilians and Soldiers in Context: A Critical Study* / Donald T. Kent. – Blume and London : The Kent State University Press, 2003/2004. – 400 p.
21. Shaefer, Michael W. *Just What War Is. The Civil War Writings of De Forest and Bierce* / Michael W. Shaefer. – Knoxville : The University of Tennessee Press, 1997. – 175 p.

22. Лунина, И.Е. Традиции Э.А. По в новеллистике А. Бирса / И.Е. Лунина // Проблемы истории литературы : сб. статей. – М., 1999. – Вып. 8. – С. 56–69.
23. Joshi, S.T. Civil War Memories. Lost Tales of The Civil War / S.T. Joshi. – Barnes and Noble Inc., by Thomas Nelson Inc., 2009. – 312 p.
24. Burns, K.L. Civil War, documentary series / K.L. Burns, U. Baumann // Exploding the Myth: American Civil War Novels at the End of the XX century. The American Civil War. Scholarship in the XXI century : Selected conference Proceedings. American Studies Journal, 2001. – № 48. – 68 p.
25. O'Brien, Tim. How to tell a True War Story in Paula Geyh / Tim O'Brien [et. al] // Postmodern American Fiction: A Norton Anthology. – New York : W.W. Norton, 1998. – P. 174–183.

Поступила 02.05.2017

## **BASIC ARTISTIC METHODS OF DEPICTING THE AMERICAN CIVIL WAR IN SHORT STORIES “A HORSEMAN IN THE SKY” BY A. BIERCE AND “THE THREE HUNDRED” BY W. MORROW**

**V. KUSKOVSKAYA**

*The article deals with the main characteristic features and antimilitary tendencies in the portraying the events of the American Civil War in American literature of the second part of the nineteenth century. The works of A. Bierce "A Horseman in the Sky" and W. Morrow "The Three Hundred" draw attention to the horrors of war, presenting the realistic, original, critical, ironic vision and depiction of a man at war. The specific authors' view on tragic military events in the USA of 1861-1865 is studied. The military short story of the writers investigate the nature of human fear, the experience of the soldier shaken by fratricidal war, focusing attention on the fact that war and death are inseparable.*

**Keywords:** Ambrose Bierce, William Chambers Morrow, military short story, The Civil war in the USA.

УДК 821.111(73)

**АМЕРЫКАНСКІ САЛДАЦКІ НАРАТЫЎ І ПРОЗА ПРА ПЕРШУЮ СУСВЕТНУЮ ВАЙНУ:  
АГУЛЬНАЕ І АДМЕТНАЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ЗБОРНІКА «РЭХА АДТУЛЬ»)**

*канд. філал. навук, дац. З.І. ТРАЦЦЯК  
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)  
zoia.tretyak@rambler.ru*

*Разглядаецца салдацкі наратыў, што паўстае як праява творчых здольнасцей тыповага вайскоўца. Як і прафесійныя літаратары, аўтары ўвасобілі ўражанні ад удзелу ў сусветнай вайне, спадзяваліся на абуджэнне ўвагі грамадства да лёсу ветэранаў. Канцэптуальным для празаікаў і былых вайскоўцаў было адлюстраванне аблічча вайны з мэтай разбурыць асобныя ілюзіі і стэрэатыпы мыслення. У абодвух выпадках аповед звязаны са спецыфічным ваенным побытам і армейскай дысцыплінай. Аўтары салдацкага наратыву выказвалі ўхвалу падрыхтоўчай машыне і руціне, што дапамагалі выжыць на полі бою. Затое «джэнтльмены-кіроўцы» (Дж. Дос Пасас, Э.Э. Камінгс, Э. Хемінгуэй) бачылі войска як механізм заняволення асобы. Адрозніваліся таксама адносіны да ворага: вайсковец не спяшаўся адмовіцца ад вобраза немца-антаганіста, што прагнуў забіць чалавека.*

**Ключавыя словы:** амерыканская літаратура, салдацкі наратыў, Першая сусветная вайна, мантаж.

**Уводзіны.** Першая сусветная вайна адмыслова адбілася на развіцці амерыканскага мастацтва слова. За кароткі тэрмін яно ўзбагацілася новым звышактуальным сюжэтным матэрыялам, засвоіла эксперыментальныя аповедныя стратэгіі, перагледзела баланс рэгіянальнага і ўніверсальнага. Уражае тэматычная разнастайнасць твораў пра падзеі «недзе там» (*‘over there’*). Найбольш вядомымі застаюцца кнігі «літаратараў з медыцынскіх войскаў» (*medical corps literati*, Дж. Дос Пасаса, Э.Э. Камінгса, М. Каўлі, Э. Хемінгуэй) [1, р. 19]. Гэтыя творы глыбока прасякнуты пачуццём «страчанаасці», што характарызуе вопыт цэлага пакалення, якое зведала на сабе праявы татальнай вайны. Адметную плынь складае спадчына празаікаў-жанчын (Д. Кэнфілд, У. Кэзэр, Э. Уортан, Э. Шыпман-Эндроз). Шырокае прызнанне (у тым ліку ў выглядзе Пулітцэраўскай прэміі) атрымаў раман У. Кэзэр «Адзін з нашых» (*One of Ours*, 1922). Падобныя творы, паводле ступені псіхалагічнай заглыбленасці і віртуознага выкарыстання падтэксту, межавалі з прозай «джэнтльменаў-кіроўцаў» (*gentlemen drivers*) [2], а паводле пафасу сцвярджэння ідэалаў дэмакратыі і дагматаў хрысціянства – з прапагандысцкай літаратурай (С. Бэнсан, К. Даўсан, А. Эмпі).

У асобную групу мы вылучаем зборнікі салдацкага наратыву, якія пачалі з’яўляцца пасля вяртання амерыканскага кантынгенту на радзіму. Матэрыял нашага даследавання – зборнік «Рэха адтуль» [3] (*Echoes from Over There*, 1919) – кніга, у якой пададзены ўспаміны ветэранаў амерыканскіх сухапутных войскаў і флоту. Удзельнікі праекта – шараговыя салдаты і малодшыя афіцэры. Апісанья імі падзеі датаваліся чэрвенем – кастрычнікам 1918 г., з гэтага вынікала, што гісторыі датычыліся ў асноўным бітваў пад Бэло (2 чэрвеня – 7 ліпеня), у Шампані (15 – 18 ліпеня), пад Суасонам (15 ліпеня – 1 жніўня), Сэн-Мійэле (12 – 16 верасня), у Аргонскім лесе (26 верасня – 1 кастрычніка). Часам ветэраны згадвалі свае кароткія азнамляльныя вандроўкі па Францыі ці іншых еўрапейскіх краінах.

**Асноўная частка.** Немудрагелістыя аповеды звычайных вайскоўцаў з’яўляліся каштоўным матэрыялам для вывучэння эпохі радыкальных грамадскіх зрухаў, што адбіліся на светаўспрыманні асобнага індывіда. Прасочваюцца некаторыя тэндэнцыі, што яднаюць салдацкі наратыў з уласна літаратурна-мастацкай спадчынай. У абодвух выпадках слушна застаецца заўвага Дж.Т. Мэт’юза, якая тлумачыла неабходнасць выдання салдацкага наратыву, нароўні з прозай і паэзіяй, бо «амерыканскія творы пра вайну самі былі вайной» (*American writing of the war was the war*) [4, р. 217]. Паводле А. Эмпі, каб наблізіць падзеі за акіянам да тыповага амерыканца, неабходна было, каб «ён бачыў вайну, жыў вайной, дыхаў яе паветрам» (... *he must see war, must live war, must breathe war*) [5, р. 2]. Відавочна, што дзякуючы слову (журналісцкаму, дакументальнаму, мастацкаму і нават прапагандысцкаму) тыя жыхары ЗША, якія ніколі не былі ў Еўропе, знаёміліся з татальнай вайной.

Стваральнікі салдацкага наратыву тлумачылі неабходнасць уласных нататак наступным чынам: «... Насамрэч я не лічу, што мая гісторыя вартая апаведу ... Але, калі з напісанага пра мой уласны вопыт людзі змогуць атрымаць уяўленне пра тое, што перажылі загінуўшыя ў Францыі, ... я буду шчаслівы ...» (... *I don't really feel that my story is worth the telling ... But if, from what I have written of my own experience, people can gather an idea of what those who died in France went through ... , the I shall be happy*) [3, р. 106].

І «літаратары з медыцынскіх войскаў», і большасць аўтараў салдацкага наратыву заўважалі радыкальныя адрозненні ўласных даваенных уяўленняў пра службу, вайну і будзённую рэальнасць акапаў ды

шпіталю: «Калі я дабрахвотна ішоў на флот, малюнкi, што ўзнікалі ў мяне ў галаве, жывіліся каляровымі абвесткамі каля прызыўнога пункту. Мне будзе наканана бачыць жыццё з палубы велічнага лінейнага карабля, а самым цяжкім будзе ... патрапіць у мішэнь, каб разбіць яе ўшчэнт ... Але замест гэтага мяне прымусілі працаваць на мізэрнай пароды чыгункі ...» (*When I enlisted in the Marines, the pictures in my mind were drawn from the colored posters in front of the recruiting offices. I was to see life from the deck of a noble battleship and the heaviest work would be ... smashing a target to smithereens ... But instead, they put me to work operating an insane apology for a railroad*) [3, p. 41]. Звычайна ветэраны лічылі ваенную муштру неабходным дысцыплінуючым этапам іх вайсковай біяграфіі, таму сапраўдныя пачуцці (стома, расчараванне, жах перад невядомым) хаваліся за прагматычнымі разважаннямі пра сталенне, набытыя фізічную моц, вытрымку, франтавое сяброўства.

Інакш на армейскі механізм глядзелі «джэнтльмены-кіроўцы». Адмоўныя адносіны да службы вынікалі з іх жыццёвага вопыту: звычайна інтэлектуальна вытанчаныя асобы (нонканфармісты па сваёй прыродзе) спазнавалі ўціск вайсковага механізму, праз які ігнаравалася адметнасць іх светапогляду, або гэтая адметнасць прыпадабнялася да ўнармаванасці масавага. Акрамя таго, уласна літаратурная традыцыя ўзыходзіць да другой паловы XIX ст., калі, напрыклад, С. Крэйн у рамане «Пунсовы знак за мужнасць» (*The Red Badge of Courage*, 1895) заўважыў, што спачатку вайна ўяўлялася выключна як бясконцы «шэраг боек не на жыццё, а на смерць, што на кароткі час перапынялася на сон і ежу» (*He had had the belief that real war was a series of death struggles with small times in between for sleep and meals; but since the regiment had come to the field the army had done little but sit still and try to keep warm*) [6, p. 11]. Яшчэ не патрапіўшы на поле бітвы, малады воін літаральна дранцвеў, бо яго полк толькі «муштравалі і муштравалі, а потым праводзілі ваенныя агляды, і зноў муштравалі і праводзілі ваенныя агляды» (*he was drilled and drilled and reviewed, and drilled and drilled and reviewed*) [6, p. 11]. Незнаёмы прыкры шаблон дзеянняў і паводзін не пакідаў часу на самарэфлексію. Пазней Генры Флемінг зненавідзеў нават знаходжанне ў шыхце: заціснуты сярод іншых, ён адчуваў сябе як у замкнёнай прасторы труны, адкуль нельга было выратавацца. Нашчадкам крэйнаўскага персанажа выглядае Джон Эндруз – герой рамана «Тры салдаты» (*Three Soldiers*, 1921) Дж. Дос Пасаса. За некалькі тыдняў у падрыхтоўчым лагеры гэты герой глыбока спазнаў сутнасць муштры, парадаксальна сфармуляваўшы яе на мове ворага. Фантазмагарычныя «*Arbeit und Rhythmus*» [7, p. 17–18], у сукупнасці з практыкай прыніжэння, мелі не менш дэструктыўны ўплыў на творцу, чым уласна ўдзел у баявых дзеяннях у Еўропе. У больш спрыяльных абставінах спазнання некалі невыносная праца і бязглузды рытм ваеннага канвееру сталі крыніцай натхнення для Эндруза, бо ён вырашыў прысвяціць ім музычны твор.

Рэдактары зборніка «Рэха адтуль» мелі на мэце пераканаць шараговага амерыканца ў вартасці ўдзелу іх суайчыннікаў у Першай сусветнай. У масавай свядомасці занадта хутка ўкаранілася меркаванне, паводле якога еўрапейская вайна ўспрымалася як памылка, а салдаты лічыліся не абаронцамі радзімы (ці хаця б дэмакратыі і хрысціянскіх ідэалаў ва ўсім свеце), а забойцамі, носьбітамі беспадстаўнай агрэсіі (што выбітна адлюстравана ў рамане «Салдацкая ўзнагарода» – *Soldiers' Pay*, 1926, У. Фолкнера). Чалавек, чыя псіхіка парушана баявымі дзеяннямі, атаясамліваўся з анамаліяй, якая павінна схвацца на перыферыі ўпарадкаванага грамадскага жыцця. Рэдактары зборніка «Рэха адтуль» заўважалі: «Запытайце сёння салдата-пехацінца ці афіцэра пра жыццё “недзе там” і ў дзевяці выпадках з дзевяці ён адкажа так: “Нашто пра гэта гаварыць? Людзям надакучыла чуць пра вайну.” ... Мы ж прагнем зазірнуць у вочы маладых воінаў і пачуць ад іх саміх аўтэнтычныя дэталі таго, што адбылося за мяжой» (*Ask a doughboy and an officer about 'over there' these days, and nine times out of ten his answer will be, 'Oh, what's the use of talking about it? Folks are tired of hearing about the war'. ... we long to look into the eyes of our young fighters and hear from their own lips, authentic details of what happened overseas*) [3, p. 1].

У зборніку амерыканскія салдаты і афіцэры паўставалі як «прыстойныя прадстаўнікі дабрадзеяна-цнатлівай агрэсіі» (*a clean-living agent of virtuous aggression*) [8, p. 26], як асобы, што дабрахвотна змагаліся за дэмакратычныя каштоўнасці. Аўтары-ветэраны тым часам належным лічылі і апавед пра жах, што апаноўваў недасведчанага вайскоўца, які ўпершыню бачыў наступствы паветранай вайны, ішоў у атаку, трапляў пад артабстрэл, пакутаваў ад атрутных рэчываў, бачыў заўчасныя гвалтоўныя смерці таварышаў, спазнаваў самоту шпітальнага існавання. Гэтаксама як і прафесійныя літаратары, былыя салдаты жадалі перасцерагчы шараговых амерыканцаў ад ілюзій, з якімі звязвалася аблічча вайны. Таму рытарычнае пытанне кшталту «Я б хацеў ведаць, ці разумееце Вы, што з чалавекам робіць шрапнель?» (*I wonder if you realize what shrapnel does to a fellow?*) [3, p. 84] успрымаецца запрашэннем да роздуму.

Мастацкая проза ў пэўных сваіх узорах таксама ўкараняла ў масавай свядомасці гэты цнатліва-агрэсіўны вобраз воіна. К. Даўсан у рамане «Слава акопаў» (*The Glory of the Trenches*, 1918) стварыў сапраўдную ідылію: «У свеце не існуе істоты дабрэйшай за звычайнага томі. Ён пасябруе з кожнай знойдзенай беспрытульнай жывёлінай. Ён падзеліцца апошнім франкам з хлопцам, якога насамрэч не назавеш яго сябрам. Ён будзе рызыкаваць жыццём, каб выратаваць кожнага параненага. ... ён пасябруе з фрыцам, якога возьме ў палон. ... Ён паляпае боша па спіне, дасць яму шакаладу і цыгарэт, замяніцца сувенірамі і

з асалодай падзеліцца апошнім. Калі нехта лезе да яго фрыца, ён пойдзе біцца» (*There's no kinder creature in the whole world than the average Tommy. He makes a friend of any stray animal he can find. He shares his last franc with a chap who isn't his pal. He risks his life ... to rescue anyone who's wounded ... he makes a comrade of the Fritzie he captures. ... He pats the Hun on the back, hands him chocolate and cigarettes, exchanges souvenirs and shares with him his last luxury. If anyone interferes with his Fritzie he's willing to fight*) [9, p. 13]. У Кэзэр («Адзін з нашых») падала такога воіна з іншага ракурсу: у Еўропу збіраліся вартыя нашчадкі Дон Кіхота, што патрапілі ў падрыхтоўчы лагер, каб па-рыцарску прапанаваць радзіме і цывілізаванаму свету паслугі, не чакаючы ніякай асаблівай узнагароды ці ўхвалы [10, p. 248].

Апалагетам салдацкай ахвярнасці, прыстойнасці і дэмакратычнасці процістаялі мастакі слова кшталту Т. Бойда, Дж. Дос Пасаса, Л. Столінгса, Э. Хемінгуэя. З уласных назіранняў гэтыя творцы ведалі, што амерыканскі салдат мог і вынесці параненага ворага з нічыйнай зямлі, і застрэліць немца, які ішоў у палон. У адным з эпізодаў рамана «Праз жыта» (*Through the Wheat*, 1923) Т. Бойда пададзена гісторыя пра інтэлектуальна абмежаванага «пераможцу» з ЗША, які дазволіў сабе не толькі расправіцца з абязброеным і бездапаможным ворагам, але і зняважыць цела забітага. Нялюдскія паводзіны бянтэжылі персанажаў-сведкаў, якім не ставала маральнай сілы апаніць, наколькі гэты ўчынак этычны і адэкватны абставінам (*The rest of the platoon looked on nonplussed, not knowing whether their comrade had done the ethical thing or not*) [11, p. 180]).

Аўтары салдацкага наратыву спецыфічна ставіліся да ворага. Яны падкрэслівалі, што да ўдзелу ў вайне немцы здаваліся ім задавакамі з дзіцячай гульні: «Немец голасна крычаў пра свае баявыя здольнасці, і мне хацелася высветліць, ці быў ён настолькі выбітным, як абвешчаў» (*The German had been making a big noise about what a fighter he was, and I wanted to find out if he was as good as he claimed to be*) [3, p. 169]. Паказальна, што злачынствы германцаў залішне не драматызаваліся, як гэта рабілася ў асобных прыкладах экзальтаванай прапагандысцкай прозы. Сам час не ўхваляў вяртанне да абрыдлых клішэ пра варвараў-гунаў, што страцілі чалавечае аблічча<sup>1</sup>. Салдацкі наратыв характарызаваўся большай стрыманасцю і лаканізмам. Яшчэ на радзіме воін пачынаў паблажліва называць немца бошам, гунам ці варварам. У Еўропе прыходзіла ўсведамленне ўсіх яго вартасцей, аднак тыповы амерыканец не забываўся падкрэсліваць свае дасягненні і абняславіць апанента.

Тыповыя «джэнтльмены-кіроўцы» адзначалі больш складаныя адносіны паміж персанажам-амерыканцам і ворагам, прызнаным афіцыйнымі ўладамі. Яны ўлічвалі, што дзейная асоба ўсё ж мела апасродкаванае дачыненне да падзей у Старым Свеце, бо бараніла не родную зямлю, а адцягненныя паняцці (дэмакратыя, свабода, братэрства). Акрамя таго, герой апырэры не ведаў усёй спецыфікі еўрапейскай палітыкі, тых нацыянальных стэрэатыпаў, сімпатыі і антыпатыі, што вызначалі ўзаемаадносіны звычайных людзей нават у межах адной кааліцыі – Антанты. Напрыклад, у рамана «За ракой у цені дрэў» (*Across the River and into the Trees*, 1950) Э. Хемінгуэя заўважана: «Усю тую зіму ён [Кантуэл] цяжка хварэў на ангіну і забіваў людзей, якія прыходзілі з гранатамі, замацаванымі на рамянях партупеі, цяжкімі ранцамі з цялячай скуры і ў касках, якія нагадвалі кацялкі» (*all that winter, with a bad sore throat, he had killed men who came, wearing the stick bombs hooked up on a harness under their shoulders, with the heavy, calf hide packs and bucket helmets*) [12, p. 30]. У цытаце няма напаміну пра нацыянальную прыналежнасць ворага, няма і асаблівай нянавісці да тых, хто па волі лёсу і камандавання ішлі, каб забіць ці загінуць. Пераважалі побытавыя дэталі, што ядналі жыццё па абодва бакі нейтральнай прасторы. Галоўны герой аповесці «Пасвячэнне аднаго маладога чалавека – 1917» (*One Man's Initiation – 1917*, 1920) Дж. Дос Пасаса наогул прыйшоў да наступнай крамоўнай высновы: «дзіўна нават падумаць, наколькі мы бліжэй да немцаў, чым да каго-небудзь іншага ...» (*it is funny to think how much nearer we are ... to the Germans than to anyone else*) [13, p. 34].

Ужо ў структуры зборніка «Рэха адтуль» заўважаецца тэндэнцыя да спалучэння абсалютна адрозных матэрыялаў (ад аўтабіяграфічных і дакументальных накідаў і лістоў ветэранаў да вайсковых камюніке, справаздач і газетных замалёвак, што ўдакладнялі прыватныя погляды на вайну афіцыйнай версіяй падзей у Еўропе). Тыпалагічна гэта ўласцівасць нагадвае мастацкі прыём мантажу, які зойме пачэснае месца ў зборніку «У наш час» (*In Our Time*, 1925) Э. Хемінгуэя, рамана «Тры салдаты» і трылогіі «ЗША» (*USA*, 1930–1936) Дж. Дос Пасаса.

Варта адзначыць, што, «калі героі еўрапейскіх раманаў, наіўныя юнакі, якія прагнулі поспеху, сутыкнуўшыся з жорсткай рэчаіснасцю, трывалі асабістую паразу, то героі-амерыканцы, у якіх спалучыліся практыцызм і наіўнасць, ... дэманстравалі заняпад ... нацыянальнага ідэалу» [14, с. 33]. Аўтары

<sup>1</sup> Напрыклад, у кнізе А.Г. Эмпі «Першы заклік» (*First Call*, 1918) чытаем: «Мы змагаемся з Германіяй, не толькі з прускай ваяўнічасцю і мілітарызмам, але і з нямецкім народам і з усім, што звязана з Германіяй. ... немцы топяць нашы караблі, забіваюць нашых хлопцаў, бамбяць нашы шпіталі» (*We are at war with Germany, not only Prussianism and militarism, but with the German people and everything connected with Germany. ... German people are sinking out ships, killing our boys, and bombing our hospitals*) [5, p. 2–3].

салдацкага наратыву звычайна станоўча ацэньвалі набыты ў Еўропе вопыт, не выказвалі ніякай крытыкі пануючаму грамадскаму ладу, бо фармальна «амерыканская мара» не выпусціла іх са сваіх абдымкаў.

Сімтаматычна, што ў зборніку «Рэха адтуль» мы не знойдзем выказванняў кшталту хемінгуэўскай думкі пра «ахвяр вайны, што нагадвалі чыкагскія бойні, толькі мяса тут звычайна хавалі ў зямлі» (*sacrifices were like stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it*) [15, p. 169]. У той жа час ветэраны падкрэслівалі, што іх адносіны да вайны былі далёкімі ад маўклівага прыманьня. Паводле іх асабістых уяўленняў, яны не «былі ўсяго толькі свіннямі, якіх цягнулі на бойню, ці гунамі, што прызвычайліся да такога стаўлення да сябе, яны былі ... моладзю, у якой усё жыццё было наперадзе ...» (... *we weren't just pigs driven to slaughter and used to it like the Hun, but ... young lads, with all of life before us* ...) [3, p. 36].

Асноўны масіў аповедаў далёкі ад пафасу сцвярджэння вайны. У гэтым выпадку выявіўся часавы фактар: салдаты і афіцэры мелі магчымасць паразважаць аб тым, што яны перажылі, усвядоміць, што некаторыя ілюзіі (вайна – відовішча, гульня, тэатр) і сфармаваныя папярэднія муштроў уяўленні не вытрымалі выпарабавання франтавой рэчаіснасцю. Гэтыя нататкі канцэптуальна адрозніваліся ад некаторых запісаў эпістальнага ці дзённікавага характару, зробленых «па гарачых слядах». Згадаем хаця б лісты Э. Хемінгуэя, датаваныя 1918 г. У адным з іх чытаем: «... На гэтай вайне няма герояў. Мы прапануем плоць, але абіраюць толькі некаторых ... Ім проста пашчасціла ... Усе героі памёрлі. А сапраўдныя героі – бацькі. Памерці – лёгка» (... *There are no heroes in this war. We all offer our bodies and only a few are chosen ... They are just the lucky ones ... All the heroes are dead. And the real heroes are the parents. Dying is a very simple thing*) [16, p. 19]. Пафасныя абагульненні пра сэнс жыцця і смерці суседнічалі з поўнымі юнацкага захаплення выказваннямі пра амуніцыю, медалі і сувеніры, знойдзеныя на полі бою. Пазней Э. Хемінгуэй дыстанцаваўся ад падобных ідэй: наўна-рамантычныя выказванні зрабіліся аб'ектам з'едлівай іроніі («Бывай, зброя!»). З другога боку, яшчэ адзін знакаміты амерыканскі пісьменнік – Дж. Дос Пасас – у лістах дадому практычна адразу пачаў атаясамліваць вайну з «нудой, заняволеннем, што вынікала з усялякіх ваенных глупстваў, неверагодных нягод, патрэбы цеплыні, хлеба і чысціні» (*boredom, slavery to all the military stupidities, the most fascinating misery, the need for warmth, bread, and cleanliness*) [17, p. 843].

Адзначым, што Першая сусветная была каталізатарам творчага працэсу не толькі ў ЗША. Шараговыя грамадзяне з розных краін спрабавалі занатаваць успаміны ў той ці іншай форме. Напрыклад, маючы на ўвазе сучасны стан беларускай гуманітарнай прасторы, Л. Шчавінская адзначыла: «народны наратыў – новы і пакуль мала даследаваны літаратуразнаўцамі абсяг масавай творчасці. У сувязі з велічынёй і амаль поўнай нявывучанасцю сваёй разнароднай прасторы ён мае вялікую цікавасць для сучаснай літаратуразнаўчай навукі» [18, с. 83]. Артыкул даследчыцы «Беларускі народны наратыў пра бежанства у Першую сусветную вайну: шлях у Расію» з'яўляецца практычна адзінай спецыяльнай спробай вывучэння гэтага матэрыялу на айчынай глебе.

**Вынікі.** Амерыканскі салдацкі наратыў знаходзіцца на мяжы зацікаўленняў гісторыкаў, сацыёлагаў, літаратуразнаўцаў, медыкаў. Невялікія аповеды ад першай асобы, змешчаныя ў зборніку «Рэха адтуль», стваралі альтэрнатыўную версію падзей, добра знаёмых па падручніках і спецыяльных даследаваннях. Асабістая версія вайны «недзе там» прываблівала шараговага чытача спавядальнай інтанацыяй і немудрагелістымі назіраннямі за Першай сусветнай: пачынаючы ад побытавых дэталей і адносін да ворага і заканчваючы згадкамі пра нараджэнне новых каштоўнасцей (кшталту франтавога таварыства, што перамагала славыты амерыканскі індывідуалізм). Паказальна, што прастата тэкстаў спалучалася са складанай канцэпцыйнай зборніка: рэдактары адвольна спалучалі фрагменты, абсалютна адрозныя па стылістычных, моўных і ідэйных характарыстыках. Утваралася новая еднасць, што тыпалагічна нагадвала зборнік «У наш час» Э. Хемінгуэя і трылогію «ЗША» Дж. Дос Пасаса. Вядучым прыёмам у дадзеных творах быў надзвычай актуальны для таго часу мантаж. Разам з прафесійнымі літаратарамі аўтары, што далі дазвол на публікацыю сваіх нататак у зборніку «Рэха адтуль», спрабавалі высветліць, наколькі Першая сусветная адбілася на псіхіцы і самасвядомасці чалавека, вызначыць свае адносіны да ворага (варвара, боша, гуна) і суграмадзян, якія засталіся на радзіме. Калі «літаратары з медыцынскіх войскаў» мэтанакіравана крытыкавалі амерыканскі варыянт грамадскага ўпарадкавання, то аўтары салдацкага наратыву, нівеліравалі некаторыя праблемныя сітуацыі, у большасці выпадкаў падтрымлівалі комплекс ідэй пад назвай «амерыканская мара».

#### ЛІТАРАТУРА

1. Piep, K.H. *Embattered Homefronts: Politics and Representation in American World War I Novels* / K.H. Piep // A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. – Oxford, Ohio : Department of English, Miami University, 2005. – 282 p.
2. Ruediger, S. *Literary Ambulance drivers* [Electronic resource] / S.Ruediger. – 2009. – Mode of Access: <http://firstworldwar.com/poetsandprose/ambulance.htm>. – Date of access: 04.06.2016.

3. Echoes from Over There. By the Men of the Army and Marine Corps who Fought in France / ed. by C. Hamilton and L. Corbin. – New York : The Soldiers' Publishing Company, 1919. – 248 p.
4. Matthews, Jh.T. American writing of the Great War / Jh.T. Matthews // The Cambridge Companion to the Literature of the First World War / ed. by V. Sherry. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – P. 217–242.
5. Empey, A.G. First Call. Guide Posts to Berlin / A.G. Empey. – New York, London : G.P. Putnam's Sons, 1918. – 369 p.
6. Crane, S. The Red Badge of Courage. An Episode of the American Civil War / S. Crane. – New York : D. Appleton and Company, 1898. – 233 p.
7. Dos Passos, Jh. Three Soldiers / Jh. Dos Passos. – New York : The Modern Library, 1932. – 471 p.
8. Gandal, K. The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, and the Fiction of Mobilization / K. Gandal. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 270 p.
9. Dawson, C. The Glory of the Trenches / C. Dawson. – London : John Lane the Bodley Head, New York : John Lane Company, Toronto: S.R. Gundy, 1918. – 158 p.
10. Cather, W. One of Ours / W. Cather. – New York : Alfred A. Knopf, 1922. – 459 p.
11. Boyd, Th. Through the Wheat / Th. Boyd. – New York, London : Charles Scribner's Sons, 1923. – 266 p.
12. Hemingway, E. Across the River and into the Trees / E. Hemingway. – New York : Dell Publishing Company, 1971. – 194 p.
13. Dos Passos, Jh. One Man's Initiation / Jh. Dos Passos. – New York : George H. Doran Company, 1922. – 128 p.
14. Стеценко, Е. Литература США между двумя мировыми войнами / Е. Стеценко // История литературы США. Литература между двумя мировыми войнами / редкол.: Я. Засурский (гл. ред.) [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2013. – Т. VI, кн. 1. – С. 12–41.
15. Hemingway, E. Farewell to Arms / E. Hemingway. – New York : Charles Scribner's Sons, 1929. – 355 p.
16. Ernest Hemingway. Selected Letters. 1917 – 1961 / ed. by C. Baker. – The Ernest Hemingway Foundation, 1981. – 948 p.
17. Dos Passos, Jh. Letters and diaries 1916–1920 / Jh. Dos Passos // Travel Books and Other Writings 1916–1941. – The Library of America, 2003. – P. 635–800.
18. Щавинская, Л. Белорусский народный нарратив о беженстве в Первую мировую войну: путь в Россию / Л. Щавинская // Белорусско-российский диалог (Культура и литература Беларуси XX – XXI вв.). – М. : Институт славяноведения РАН, 2006. – С. 83 – 96.

Поступила 11.06.2017

**AMERICAN SOLDIERS' NARRATIVE AND PROSE ABOUT WORLD WAR I:  
THE GENERAL AND THE PECULIAR (ON THE EXAMPLE OF 'ECHOES FROM OVER THERE')**

**Z. TRATSIK**

*Soldiers' narrative as a representation of creative abilities of a typical military man is studied. Alongside with some professional writers those authors depicted their impressions born by the participation in World War I. They hoped to draw social attention to the fate of veterans. Conceptual issue for both prose writers and soldier narrators was the following: to portray the image of war able to destroy some illusions and stereotypes. In both cases narration is connected with the specific war mode of life and army discipline. Some soldier narrators praised military preparatory machine and routine which helped to survive. But such 'gentlemen drivers' as Jh. Dos Passos, E.E. Cummings and E. Hemingway believed that military service was an ultimate way to enslave a person. Attitudes to the enemy were different: a soldier did not hurry to forget about the image of a German as an antagonist who was looking forward to killing a person.*

**Keywords:** American literature, soldiers' narrative, World War I, montage.

УДК 821.111.09(73)

## ЛИЧНОСТЬ И ОБЩЕСТВО В РОМАНАХ ГЕРМАНА УОУКА О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

**В. А. ГЕМБИЦКАЯ-БОРТНИК**  
(Полоцкий государственный университет)  
v.hembitskaya@psu.by

Рассматриваются особенности осмысления проблемы личности и общества в романах Г. Уоука о Второй мировой войне. Проводится литературоведческий анализ проблемы ответственности в романе «Бунт на «Кайне»». На материале дилогии, состоящей из книг «Ветры войны» и «Война и память», раскрываются особенности эстетического осмысления Г. Уоуком причин возникновения нацизма в Германии, процесса подавления личности в тоталитарных обществах и процесса полной деформации личности узников в концентрационных лагерях. Подчеркивается, что война в дилогии показана испытанием на нравственность.

**Ключевые слова:** Герман Уоук, Герман Вук, Герман Воук, Herman Wouk, «The Caine Mutiny», «Бунт на «Кайне»», «The Winds of War», «Ветры войны», «War and Remembrance», «Война и память», американская литература, Вторая мировая война, ответственность, нацизм, Холокост.

**Введение.** Герман Уоук (*Herman Wouk*)<sup>1</sup> появился на свет в конце мая 1915 г. в Нью-Йорке. Он родился в семье евреев, эмигрировавших из Минска. Изучал сравнительное литературоведение и филологию в Колумбийском университете. На мировоззрение Г. Уоука оказали равное влияние его дед по материнской линии, ортодоксальный еврей, и профессор философии Колумбийского университета Ирвин Эдман (*Irwin Edman*), отличающийся скептическими взглядами [2, с. 9–11], [3, с. 11]. С декабря 1941 г. Г. Уоук воевал на американском флоте в Тихоокеанском театре военных действий. Писатель призвался во флот сразу после атаки на Перл-Харбор. Участвовал в восьми сражениях в Тихом океане. К концу войны Г. Уоук был уже старшим помощником командира судном.

Г. Уоук – плодовитый писатель, чей масштаб таланта впечатляет: от написания комедийных радиопьес для популярнейшего в золотую эру американского радио юмориста Фреда Аллена до создания романов о Второй мировой войне, в которых Уоук обнаружил себя скрупулезным историком. Из всех его 23 произведений (из которых 14 составляют романы) на русский язык переведены лишь шесть: романы «The Caine Mutiny» (1951 г., переведен Ф. Мендельсоном, О. Чоракоевой, Т. Гувернюк, В. Вебером, Т. Шинкарь, И. Вишневым как «Бунт на «Кайне»»), «City Boy: The Adventures of Herbie Bookbinder» (1948 г., «Городской мальчик»), «Marjorie Morningstar» (1955 г., «Марджори»), «The Hope» (1993 г., «Надежда») и книга об иудаизме «This is My God: The Jewish Way of Life» (1959 г., «Это Б-о-г мой: Еврейский образ жизни»), «Inside, Outside» (1985 г., переведен как «Внутри, вовне»).

В монографиях А. Бейхмана (*A. Beichman*, 1984) [2] и Л. В. Маззено (*L. W. Mazzeno*, 1994) [3] исследуется литературное творчество Г. Уоука в развитии. Можно отметить также работу Э. Шапино (*E. Shapiro*), который исследовал идентичность американского еврея в прозе Г. Уоука [4], и статью Ф. Ардолино (*F. Ardolino*), который рассматривал библейские аллюзии в произведении «Бунт на «Кайне»» [5]. Осмысление фашизма в романе «Бунт на «Кайне»» рассматривается в монографии Дж. Уальдмейера (*Joseph Waldmeir*, 1969) [6, с. 124–130]. Таким образом, эстетическое осмысление проблемы личности и общества в романах Г. Уоука о Второй мировой войне не становилось предметом специального исследования.

**Основная часть.** Свой первый роман о войне офицер в запасе Г. Уоук начал писать в июне 1949 г. на учениях. Роман «Бунт на Кайне» вышел 19 марта 1951 г. Он не сразу завоевал сердца читателей, но уже к сентябрю стал самой продаваемой книгой в США, потеснив известную книгу Джеймса Джонса «Отсюда в вечность» (*From Here to Eternity*, 1951) [7]. Еще через год роман получил Пулитцеровскую премию. Сюжет романа лег в основу бродвейской пьесы «The Caine Mutiny Court Martial» и фильма «Восстание «Кейна»» (*The Caine Mutiny*), выпущенного американской кино- и телевизионной компанией «Columbia pictures» в 1954 г.

<sup>1</sup> Особое внимание стоит уделить вопросу передачи имени писателя средствами кириллического алфавита. Можно встретить следующие варианты: Герман Вук, Герман Воук и Герман Уоук. Вариант передачи Г. Вук никак не может быть обоснован (это и не транслитерация, и не транскрипция). Вариант передачи Г. Воук представляет собой транслитерацию имени, хотя правила передачи имен с латиницы на кириллицу предполагают передачу при помощи транскрипции, таким образом, имя должно передаваться как Г. Уоук. Интересно отметить, что вариант Г. Воук все же имеет под собой историческое обоснование: фамилия писателя пошла от белорусского слова «воўк», и писатель даже иногда представлялся как *Herman Wolf* (Герман Волк) [1].

Роман Г. Уоука «Бунт на «Кайне»» повествует о жизни на минном тральщике военно-морских сил США, несущем службу на Тихом океане во время Второй мировой войны. На протяжении романа у тральщика меняются четыре капитана. При капитане Де Врисс (*De Vriess*) судно представляет собой жалкое зрелище: все пропитано неприятными запахами, на палубе валяется мусор, очень шумно, матросы носят фантастически длинные бороды и позволяют себе спать на посту. При этом моряки очень любят капитана, а корабль лидирует в обнаружении и обезвреживании мин. Капитан Филип Фрэнсис Куиг (*Philip Francis Quig*), сменивший Де Врисса, решает привести тральщик в идеальный порядок. Любопытно, что стратегия устрашения приводит лишь к тому, что порядок на корабле возникает только там, где бывает капитан; в остальных местах по-прежнему хаос. Куиг лицемерно предъявляет очень высокие требования к подчиненным, но не к себе. Он жестоко наказывает за появление на палубе без защитного головного убора и спасательного жилета, за чтение книг на вахте, за неаккуратно заправленную рубашку (не отпуская домой с корабля, когда судно в порту; лишая воды и т.д.). Но сам капитан при этом позволяет себе красть виски с корабля и элементарно допускает слишком много серьезных ошибок при управлении судном и не справляется с выполнением боевых задач. При этом Куиг находит себе оправдание: «Но звание имеет свои привилегии<sup>2</sup>» («*But rank hath its privileges*» [8, с. 183]). Подчиненные ненавидят его, подозревают в нем параноика, не прощают никаких ошибок, что приводит к тому, что, преодолев страх, они отстраняют капитана Куига от командования. После трибунала на место Куига приходит Томас Кифер (*Thomas Keefer*), один из зачинщиков отстранения предыдущего капитана. Кифер начитан и подает надежды как писатель. Но при налете камикадзе Кифер ведет себя точно так же трусливо, как и Куиг во время тайфуна. Четвертым и последним капитаном «Кайна» становится протагонист Уиллис Сeward Кейт (*Willis Seward Keith*). Избалованный ребенок из богатой семьи, выпускник Принстона превращается к концу войны в ответственного, мужественного и способного к состраданию мужчину. Еще во время трибунала его сердце бьется как у «испуганного кролика» [8, с. 362], а подсознание тихонько нашептывает «Мама вытащит меня отсюда» («*Mother will get me out of it*» [8, с. 362]), но после нападения камикадзе и начавшегося сильного пожара Уилли остается на борту корабля, преодолевает свой страх и берет под контроль ситуацию на судне. В этой пограничной ситуации ему удалось проявить в подлинной форме свои лучшие личностные качества и познать себя.

В романе Г. Уоук при помощи средств комического отображает множество ситуаций, в которой пребывает человеческая личность во время прохождения военной службы. При помощи иронических сравнений автор передает чувства главного героя, который собрался поступить на службу в военно-морской флот. Например, в медицинском пункте, где врачи решают, годен он к службе или нет, Уилли Кейт чувствует себя просто представителем царства животных, но никак не личностью: «*Вместе с сорока другими прямоходящими розовыми животными его загнали в большой смотровой кабинет. Его легкие, печень, сердце, глаза, уши, все органы, которыми он пользовался с детства, были обследованы медиками, которые делали это с абсолютно бесстрастным выражением лиц; медработники тыкали в него и ощупывали его так, как это делают привередливые хозяйки, выбирающие индейку на рынке*» («*With forty other upright pink animals he was herded into a large examination room. His lungs, liver, heart, eyes, ears, all the apparatus he had been using since birth, were investigated by hard-eyed pharmacist's mates, who prodded and poked him like suspicious women about to buy a turkey in a market*» [8, с. 4]). После краткого обучения Уилли ощущает себя «незаслуженно обделенным вниманием героем», ведь он был одним из лучших учащихся, но его определяют на такую же службу, что и весьма посредственных учеников: «*Очевидно, флот распределил двух человек, независимо от их способностей, одного за другим, прямо как свиней на бойне*» («*Obviously the Navy had disposed of the two men with no thought of what they deserved, one after another, like hogs being slaughtered*» [8, с. 54]).

В разговоре с отцом перед отправкой на фронт Уилли приводит свой взгляд на армию и флот: «*Все эти правила, этот жаргон производят на меня комическое впечатление. Сама идея того, что можно провести жизнь, в этом «исполняй – не думай» пугает меня. Раньше я думал, что он [флот] предпочтительнее, чем армия, но сейчас я уверен, что и одно, и другое – это глупость и безрассудство. Мне все равно, я выбрал флот. Я увижу эту дурацкую войну, будучи на службе во флоте*» («*The rules, the lingo, strike me as comical. The idea of men spending their lives in this make-believe appalls me. I used to think it was preferable to the Army, but I'm sure now that they're both the same kind of foolishness. I don't care. I picked the Navy. I'll see this stupid war through in the Navy*» [8, с. 45]). Томас Кифер, рассуждая о жизни на флоте, дает совет Уилли: «*Флот – это стратегический план, придуманный гениями, но выполнять его должны идиоты. А если ты вдруг не идиот, но обнаружил себя на флоте, то нормально существовать сможешь, только притворяясь идиотом. <...> Постоянно спрашивай себя: «Как я бы поступил, если я был бы дураком?»*» («*Navy is a master plan designed by geniuses for execution by idiots. If you're not an idiot, but find yourself in the Navy, you can only operate well by pretending to be one. <...> Constantly ask yourself,*

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод наш. – В. К.

'How would I do this if I were a fool?'» [8, с. 97]). Для Томаса Кифера война – это «на 99% однообразная, механически выполняемая работа, с которой могут справиться дрессированные обезьяны» («War is ninety-nine per cent routine-routine that trained monkeys could perform» [8, с. 90]), а «на 1% удача и творческий подход, от которых сейчас зависит история мира» (*But the one per cent of chance and creative action on which the history of the world is hanging right now* [8, с. 90]). И он хочет совершить нечто поворотное в истории, но в критический момент, уже будучи капитаном «Кайна», испугавшись сильного задымления судна и языков пламени, не находит ничего лучше, как прыгнуть в воду, прихватив рукопись своего романа.

Несмотря на то, что в тексте романа описываются ситуации, в которых отображается нивелирование личности в армии, становление личности главного героя Уилли Кейта происходит именно на борту «Кайна». В романе «Бунт на «Кайне»» прежде всего осмысливается ответственность как категория и этики, и права, также осмысливается чувство вины. Г. Уоук пытается выяснить, как соотносятся выполнение нравственных и правовых требований и способность моряками выполнить свой военный долг. Ведь при капитане Де Врисс моряки не придерживаются устава, но отлично выполняют военные задачи. Прозаик рисует образ капитана Куига, который заставляет придерживаться устава, но его подчиненные нередко только делают видимость, что исполняют свод правил. Сам Куиг не является примером добропорядочности, а в конце концов оказывается еще и трусом, неспособным принимать решения при исполнении боевой задачи. При этом капитан Куиг ни за что не собирается признавать свою вину (как и не признает свою вину зачинщик трибунала Томас Кифер).

Также неприятным создан образ третьего капитана судна Томаса Кифера, автора романа «Multitudes, multitudes». Сюжетная линия о братьях Киферах и библейская аллюзия в названии романа (название корабля созвучно с именем библейского персонажа Каина (вариант на английском – *Cain*), правда, написание отличается) отсылает читателя к сюжету о Каине и Авеле. Интеллектуал Томас Кифер завидует брату Роланду, который погибает героически, когда в его корабль врзается камикадзе. Томас в этой же ситуации «или-или» просто сбежал. Позже он отмечает, что отец всегда любил Роланда больше, зная, кто из сыновей на что способен.

Очевидно, чувство вины, испытываемое адвокатом Гринвальдом (*Barney Greenwald*), движет им, когда он приходит пьяным на вечеринку, организованную Кифером. Для защиты офицера Марика (*Stephen Maryk*) адвокату пришлось содействовать тому, чтобы капитан Куиг был признан виновным, хотя Гринвальд видел, что больше всех виновным был Кифер, который, выгораживая себя, всю вину взвалил на Марика. Гринвальд признается на вечеринке, что ему очень стыдно перед Куигом. Мать адвоката, еврейку, которая находилась в Восточной Европе, спасли от гибели военные, и поэтому Гринвальд благодарен всем военным служащим хотя бы за их готовность к самопожертвованию и смелость. Главный герой Уилли тоже сомневается в правомерности отстранения капитана и мучается совестью, считая, что моряки просто спроецировали все недовольство от тягот военной жизни на капитана, хотя должны были на противника. Дж. Уальдмейер, А. М. Зверев, А. Шлезингер (*Arthur M. Schlesinger*), А. Кириш (*Adam Kirsch*), считая, что авторская позиция выражается в словах адвоката Гринвальда, в которых он склонен видеть хорошее в любых военнослужащих, даже в куигах [6, с. 129], [9, с. 530], [10, с. 285–286], [11], приходят к выводу, что в романе Г. Уоука трусливый интеллектуал Кифер неоправданно опаснее для общества, чем лицемерный, крайне жесткий и трусливый военнослужащий Куиг. Даже если не придерживаться этой точки зрения, стоит отметить, что в романе создан настолько неприятный образ капитана Куига, что откровения Гринвальда на вечеринке, по крайней мере, выглядят неожиданным и нелогичным поворотом сюжета.

Несомненным кажется, что чувство вины в романе сопряжено с чувством ответственности за зло и с неприятием несправедливости. Г. Уоук в данном произведении решает проблему ответственности в экзистенциалистской традиции: автор осмысливает существование человека и его поведение в кризисных ситуациях, где не всегда имеют должное воздействие внешние регуляторы поведения, и где на первый план выходит внутренний регулятор – совесть.

Сам автор не считает «Бунт на «Кайне»» серьезной книгой о войне. В 2008 году на мероприятии Библиотеки Конгресса США по случаю вручения ему литературной премии Г. Уоук решил зачитать выдержки из своего дневника (который он вел всю жизнь), связанные именно с его переживаниями по поводу выхода военных романов. Он начинает с записи, которая датируется октябрём 1950 г., о том, что закончил роман «Бунт на «Кайне». И продолжает записью, которая появилась в дневнике несколькими днями позже, о том, что это произведение никак не роман его жизни. «Это моя забавная история о войне» («*It is my anecdote about the war*»), – замечает автор. Уоук уточняет, что это очень незрелая книга с точки зрения стиля, мысли и исполнения вообще [12].

Главный герой «незрелой» книги – незрелый Уилли Кейт, чье превращение из избалованного ребенка в мужчину, готового брать на себя ответственность, происходит на борту корабля во время войны. Г. Уоук обрисовывает ситуации с неоднозначным и инфантильным отношением Уилли и его товарищей

по службе ко Второй мировой войне. Происходящие военные действия воспринимаются героями романа Г. Уоука как нечто нереальное. Будто бы зрители в кинотеатре, они наблюдают с корабля за битвой на острове: эсинс Джоргенсен при этом жует мясо, остальные поедают мороженое, политое шоколадной глазурью [8, с. 245]. Протагонист Уилли Кейт, как и другие военные моряки, рассматривает японских солдат как просто какой-то «вид паразита животных» («a species of animal pest» [8, с. 240]), американцам на корабле вообще кажется, что они «борются с нашествием больших вооруженных муравьев» («they were contending with an invasion of large armed ant» [8, с. 240]). Вторая мировая война в сознании главного героя Уилли Кейта – это поток новостей, который оставляет смешанное впечатление, что «наши» немного впереди «в этой игре» [8, с. 223]. Аукториальный повествователь отмечает, что «только через года, читая книги, описывающие военные события в которых он (Уилли) принимал участие, наконец, он начнет думать о своих битвах как о Битвах. Только тогда, когда запал юности уйдет, он начнет согреть себя теплотой воспоминаний о том, что он, Уилли Кейт, тоже сражался в день св. Криспина» («Only in after years, reading books describing the scenes in which he had been engaged, would he begin to think of his battles as Battles. Only then, when the heat of youth was gone, would he come to warm himself with the fanned-up glow of the memory that he, too, Willie Keith, had fought on Saint Crispin's Day» [8, с. 223]).

В 1964 г. Г. Уоук поселяется в Вашингтоне, чтобы работать над новым произведением о Второй мировой войне. Писатель работает в библиотеке Конгресса и национальном архиве США, консультируется у выживших высокопоставленных командиров, для исследований посещает Великобританию, Чехословакию, Германию, СССР, Францию, Иран, Польшу, Израиль [7]. Для достоверного описания процесса создания атомной бомбы писатель часами беседует с Ричардом Фейнманом, Лауреатом Нобелевской премии по физике. В послесловии к русскому изданию книги «Это Б-о-г мой» Г. Уоук вспоминает, что во время посещения СССР в 1966 г. для работы над «Ветрами войны» два дня провел в городе Минске, родном для его родителей, и даже помолился в единственной на то время оставшейся там синагоге [13]. После семи лет работы Г. Уоук отдаст жене черновик в более чем 1000 страниц и услышит, что текст на черновике – это только начало истории; и писателю потребуется еще семь лет, чтобы написать вторую книгу дилогии «Война и память» [14].

Обе книги дилогии (сам Г. Уоук их называет «War books» («Книги о Войне»)) стали бестселлерами. 18-часовая драма по роману «Ветры войны» стала на то время самым просматриваемым телешоу в истории по данным американской вещательной компании [7]. 34-часовая драма по книге «Война и память» получила телевизионную премию «Эмми» [7]. Дилогия расходилась огромными тиражами в Китае в 1980-х, что сделало его на то время самым читаемым американским автором в КНР [2, с.77].

Роман-эпопея в двух книгах изображает судьбу еврейского народа и жизнь американцев во время Второй войны. В дилогии изображаются батальные сцены Тихоокеанского театра действий и Европейского театра действий, будни простых американцев, немецких и польских евреев до и во время войны, подробно описывается существование евреев в концентрационных лагерях (Терезиенштадт и Освенцим).

Повествование сосредоточено на судьбах американской семьи военных Генри и еврейской семьи Джастроу. «Ветры войны» охватывают события от марта 1939 г. до нападения на Перл-Харбор в декабре 1941 г., «Война и память» – с января 1942 г. до окончания Второй мировой.

Главный герой Виктор Генри становится советчиком Франклина Рузвельта, соответственно, его постоянно отправляют со служебными заданиями в различные страны (в Германию, Великобританию, СССР, Иран). Во время службы происходит знакомство Виктора с дочкой известного военного журналиста Алистера Тедсбери (*Alistair Tudsbury*), Памелой (*Pamela Tudsbury*). Генри и Памела пересекаются во время бомбардировки Лондона, их свозят «на экскурсию» на передовую Красной армии. После измены и ухода из семьи жены Виктор Генри решается обзавестись новой семьей с журналисткой Памелой. Сын Виктора, Байрон, влюбляется в американскую еврейку Натали Джастроу, племянницу известного ученого, историка Аарона Джастроу. Байрон сопровождает свою ровесницу Натали в ее опасной поездке в Восточную Польшу, где их и застает война. Несмотря на отсутствие восторга по поводу его выбора со стороны семьи, Байрон женится на Натали. Семьи Генри и Джастроу рождаются.

Таким образом, среда в дилогии представлена очень широко. Главные герои соприкасаются с множеством персонажей, которые являются носителями абсолютно разных мировоззренческих установок. Г. Уоук создает десятки и десятки образов людей различных национальностей, различного образования и социального положения, которые высказывают непосредственно перед Второй мировой и во время ее свое понимание происходящего и делают прогнозы на будущее.

В галерею персонажей входят О. Абец, Г. Геринг, А. Гитлер, В. М. Молотов, С. Моэм, Б. Муссолини, Р. Опенгеймер, И. Риббентроп, Ф. Д. Рузвельт, И. Сталин, У. Черчилль, а также созданный с огромным уважением образ адмирала Р. Э. Спрюэнса и др. Образы исторических фигур выписаны детально и многомерно: за каждым образом стоит огромная работа автора-исследователя.

Д. Фрум обращает внимание на тщательно выписанный автором в книге «Война и память» образ нацистского военного преступника Адольфа Эйхмана, замечая, что недавно обнародованные историче-

ские документы показывают, что Г. Уоук смог глубже проникнуть в психологию данного сотрудника гестапо, чем Ханна Арендт [15]. Д. Фрум ссылается на вышедшую в 2011 г. монографию немецкого историка и философа Беттины Стэнгнет «Эйхман перед Иерусалимом», где исследовательница обнародовала и проанализировала весь архив ээсовца, включая послевоенные аудиозаписи дискуссий с его нацистскими поплечниками в Аргентине [16]. Работа Б. Стэнгнет убедительно доказала, что Эйхман был не просто службист и бюрократ, как это показано Х. Арендт, а убежденный антисемит, убийца и мародер. Именно мародером и убийцей показан он и в книге «Война и память».

На мероприятии Библиотеки Конгресса США, посвященном празднованию восьмидесятилетия Г. Уоука, Мартин Гилберт, биограф У. Черчилля, подчеркнул, что гений писателя проявляется в эмпатии к людям, а также в умении понять, какие мотивы движут людьми [17]. М. Гилберт обратил особое внимание на слова У. Черчилля из книги «Война и память», которые Г. Уоук придумал сам, но, как оказалось, У. Черчилль действительно высказывал подобные мысли, только писатель не мог об этом знать, так как они не попали в документы и видеохроники [17].

В диалогии писатель пытается осмыслить поведение людей в страшный и переломный момент войны. Изображенные солдаты стран-агрессоров далеко не одномерны. Г. Уоук инкорпорирует в диалогию дневник вымышленного генерала Вермахта Армина фон Руна (*Armin von Roon*) для того, чтобы дать возможность одному из лидеров нацистской армии изложить свое подробное видение и оценку боевых действий и политических процессов. Главным героем Виктор Генри пересекается с Руном в довоенном Берлине, позже он заинтересуется дневником генерала и переведет его на английский. Виктор объясняет в предисловии к своему переводу, что *этот автор, по моему мнению, изображает немецкий народ во время правления Гитлера таким, каким он был: в высшей степени упорной и сильной боевой нацией, и совсем не шайкой недалеких садистов или комичных растяп, как их карикатурно показывает сегодня поп-культура* (*This author, to my mind, portrays the Germans under Hitler as they were: a remarkably tough and effective fighting nation, not a horde of stupid sadists or comic bunglers, as popular entertainment now tends to caricature them* [18, с. 120].)

Смотря на немцев в Варшаве, Байрон замечает, это же обычные люди, чьи молодые лица, лица в очках приобретали устрашающий вид только под каской, и «сложно было поверить, что это были негодяи, выливающие смесь стали и огня на Варшаву» («*It was hard to believe that these were the villains who had been pouring flying steel and fire on Warsaw*» [18, с.231]). Писатель обращает внимание на то, что способными на зло могут быть вполне обычные, даже порядочные, люди, которых тоталитарная система через страх склонила сначала к конформизму, а затем и к безнравственным поступкам. Г. Уоук подчеркивает, что айнзацгруппы (или военизированные эскадроны смерти) составлялись из лиц гражданского населения, которые были непригодны к непосредственному участию в активных боевых действиях, и «среди этих немцев не было душевнобольных или преступников» («*There were no lunatics or criminals among them [the Germans in the ranks of the Special Action Units]*» [18, с. 725]). Напротив, продолжает писатель, они были «хорошими немцами, вроде тех, кто не ездил на красный свет светофора, кто любил оперу и концерты, кто читал книги, кто носил пиджаки с галстуками, у кого были жены и дети, кто по большей части ходил в церковь и пел церковные гимны, кто ухаживал за садом» («*Officers and men alike were good Germans, the sort of men who did not drive past red traffic lights, who liked opera and concerts, who read books, who wore ties and jackets, who had wives and children, who for the most part went to church and sang hymns, and who worked in little weekend gardens*» [18, с. 725]). Г. Уоук показывает, что эти немцы были послушными гражданами, которым было приказано убивать.

Г. Уоук пытается осмыслить, как так получилось, что немецкий народ превратился в общность тех, кого Т. Адорно называет «авторитарными личностями». Нацистская Германия сформировалась из тех, кто искренне верил в идеологию нацизма, из тех, у кого работали механизмы психологической защиты, позволяющие мириться с этой идеологией (немецкий военный Гробке с его «*это не так важно, Виктор, в сравнении с достижениями Фюрера*» [18, с. 48]; еврей Розенталь, бизнесмен в Берлине, с его «*Гитлер сделал много замечательного для страны*» и «*за жизнь человеку приходится всякое пережить*» [18, с. 59]), и из тех, кто эту идеологию не принял (священник отец Мартин). Власть при помощи пропаганды всячески поддерживала механизмы защиты и помогала отрицать очевидное: немецкий врач считает, что «*английские преступники, виновные в сбрасывании бомб на женщин и маленьких детей, скоро получат по заслугам*» («*The British criminals responsible for dropping bombs on women and little children would soon have to face the bar of justice*» [18, с. 537]); генерал Ягоу ревностно доказывает Виктору Генри, что «*именно немцы мешали полякам убивать евреев*» («*it was we Germans who stopped the Poles from murdering the Jews*» [18, с. 558]).

Американский дипломат Лесли Слоут (*Leslie Slote*) считает, что корни нацизма следует искать в немецкой мысли 19 в., а именно: в романтизме, идеализме, национализме («*To me Nazism is unthinkable without its roots in German nineteenth-century thought: romanticism, idealism, nationalism...*» [18, с. 257]). Натали Джастроу называет Рихарда Вагнера единственным немецким мыслителем, чье влияние на Гит-

лера можно непосредственно проследить [18, с. 609]. У священника Мартина, который помогал евреям в Германии, своя версия: «Гитлер – злой гений моего народа. Он кара, ниспосланная Господом» («*He [hitler] is the evil genius of my people. He is a scourge sent by God*» [19, с. 131]). Мартин утверждает, что немцы – это неопытная нация в сфере политики; немцы знают только то, как следовать указам сверху. Священник добавляет, что «по существу, мы сегодня зажаты между либеральным эпикуреизмом западных демократий и радикальным атеизмом восточных большевиков» («*Basically, today, we are still caught between the liberal epicureanism of the western democracies, and the radical atheism of the eastern bolsheviks*» [19, с. 131]). В бездуховной пропасти и пустоте между западом и востоком и зародился нацизм.

Метафорически объясняя сущность экстремизма, немецкий врач Р. называет его туберкулезом современности: «у более стабильных наций туберкулезные гранулемы надежно закрыты рубцовой тканью и являются не более чем идеями сумасшедших» («*In the stabler nations the tubercles are sealed off in scar tissue, and these are the harmless lunatic movements*» [19, с. 610]). Он уточняет, что во времена социальных потрясений и войн бактерии могут вырваться и инфицировать нацию.

Чувство собственного достоинства, стойкость и выносливость японских солдат вызывает уважение у Виктора Генри [19, с. 998], но, размышляя об обществе в Японии, он приходит к выводу, что оно не отличается от тоталитарных обществ Германии и СССР тем, что провозглашает своей миссией завоевание всего мира и привнесение своего порядка на завоеванные территории [19, с. 947].

Книги диалогии наводят на мысль, что инструменты принуждения личности к конформизму в тоталитарных обществах не сравнятся с почти полной деформацией личности вплоть до обесчеловечивания в концлагерях. Г. Уоук искренне верит, что Бог послал его на землю, чтобы он рассказал о Холокосте [14]: особое внимание в диалогии писатель уделяет осмыслению положения евреев в Европе периода Второй мировой войны. Он показывает реакцию берлинских евреев на лишение их гражданских прав, изображает мытарства евреев, которые желают эмигрировать. Исследует политическую, юридическую и техническую часть решения еврейского вопроса. Судьба семьи Джастроу находится в особом фокусе диалогии, и через события, происходящие с членами семьи, американскими и польскими евреями, Г. Уоук описывает ужас транспортировки в лагерь смерти, шок по прибытию, невыносимые условия быта и изнурительный труд. Польский еврей Берел Джастроу называет переключку ужаснейшей пыткой, которая проходила ежедневно: «Они стояли неподвижно рядами утром и вечером по несколько часов в любую погоду. Самый тяжелый труд предпочтительнее. По меньшей мере, человек разогревается, когда работает, и отвлекается от горестных мыслей. Во время переключки очень мучает чувство голода, кишечник и мочевого пузыря агонизируют, холод въедается в кости, и время останавливается... К концу переключки в мучительное зимнее утро мертвые тела застилают землю» («*They stand motionless in ranks morning and evening for a couple of hours in all weathers. The hardest work is preferable. At least you warm yourself when you are in a swing, and distract your mind. At roll call hunger gnaws, bowels and bladder agonize, cold eats into bones, and time stops... By the time roll call ends on a bitter winter morning, bodies litter the ground*» [19, с. 468]).

Писатель изображает у некоторых узников желание выжить любой ценой, готовность некоторых умереть и даже желание смерти. Г. Уоук описывает притупление чувств и даже равнодушие к происходящему у попавших в концлагерь; описывает искреннее обращение к религии и обретение еврейской идентичности. Унижения, голод, холод, казни провинившихся, постоянное ожидание смерти приводило к тому, что узники частично теряли рассудок. Например, когда автор описывает процесс вскрытия массовых захоронений евреев и поиски ценностей в разлагающихся и кишасих червями трупах, он называет узников «безумными автоматами». Г. Уоук пишет: «Многие из этих евреев сейчас довольно-таки безобидные сумасшедшие. Они работают, потому что их накормят, и если они откажутся работать, то они будут избиты и их лишат пищи» («*Many of these Jews are now quite harmless madmen. They work because they will be fed if they do, and starved and beaten if they don't*» [19, с. 650]). Писатель задается вопросом, может ли человек, который никогда не был в гетто и в концентрационном лагере, судить членов юденрата или зондеркоманды? [19, с. 797].

Как и Г. Джеймс, техникой психологизма которого восхищается Г. Уоук [20], автор диалогии проникает в сознание своих героев, раскрывая тончайшие оттенки их чувств. Читатель проходит с героями через моральные унижения в Терезиенштадте, через транспортировку в восточную Европу, через селекцию, через ожидание в очереди для «дезинфекции». Вместе с Аароном Джастроу читатель пробегает глазами по табличке с надписью: «Разденьтесь здесь для принятия дезинфекционной ванны. Аккуратно сложите одежду. Запомните, где вы оставили свою одежду», вместе с героем он проходит в длинное и узкое помещение, слышит крики «Господи, сжался!», «Газ!», «Он нас сейчас убьют!» после того, как гаснет свет.

В диалогии присутствует еще одно детальное натуралистичное описание смерти «изнутри» – читатель находится вместе с сыном главного героя, Уорреном Генри, во время сражения за Мидуэй. Уоррен,

кстати, был создан Г. Уоуком, когда значительная часть книги «Ветры войны» уже была написана, автор ввел этот персонаж в произведение специально для гибели в этой битве [21, с. 76]. Уоррен понимает, что его самолет загорелся и у него нет шансов выжить. При этом он с удивлением обнаруживает, что никогда не думал, что погибнет, ведь *«его будущее расстилось перед ним на много-много лет – такое распланированное, такое настоящее, такое важное!»* (*«His future stretched before him for so many years – so well-planned, so real, so important!»*) [19, с. 343]. Уоррен констатирует, что в кабине становится все жарче и жарче, он невольно расслабляется, пытается осознать, что он сделал все от него зависящее, и что пора умирать. Огонь ослепляет летчика, он чувствует острую боль, и все заканчивается.

Примечательна полнота изображения атмосферы, в которой приходилось жить людям во время войны. Например, Варшава осени 1939 г. предстает перед читателем в следующих образах: смеющиеся дети, для которых война – это забавное приключение, и они играют в руинах и радуются, что не надо идти в школу [18, с. 211]; трупы на телеге у больницы *«с открытыми ртами и застывшим взглядом, похожие на неживую рыбу на рынке»* [18, с. 213]; нестерпимая вонь от вздувшихся тел лошадей, покрытых слоем жирных черных мух [18, с. 214]; откуда-то доносящиеся звуки скрипки [18, с. 215]; двухлетняя девочка, которая плачет около убитой матери, и приговаривает *«Моя мамочка такая некрасивая»* [18, с. 158].

Описание трогательных июньских цветов, которые внезапно выглянули из глухих закоулков между бараками Освенцима и появились даже на вытопанных в грязь площадках [19, с. 262], тоже подчеркивают трагизм и неестественность происходящего. Жуткий контраст присутствует и в образе немецкого военачальника, который следит за процедурой отравления советских военнопленных газом Циклон Б. Г. Уоук описывает, как этот человек, в котором уживается одновременно палач и семьянин, засекает время на наручных часах, как он наблюдает за убийством в специальный глазок, как мысли о семье, которая его ждет на рождественский ужин, перебиваются мыслями о том, как лучше ликвидировать трупы [19, с. 110–111].

Дэвид Фрум, редактор журнала «The Atlantic», одного из старейших литературных журналов США, подчеркивает, что Г. Уоук не просто хочет, чтобы мы почувствовали ужас и грязь войны, но и чтобы мы были благодарны военным за их службу, так как для писателя война – это не поток иррациональной жестокости, а жестокость, которая имеет свои причинно-следственные связи и которая может быть иногда оправдана в отношении агрессора [15].

Для писателя война – это испытание нравственности. Г. Уоук полностью солидарен со своим наставником И. Эдманом в том, что *«история тоталитарных режимов XX в. и Вторая мировая война показали, что мир и уважение прав и свобод человека – это забота и ответственность каждого»* [22, с. 71]. Главные герои дилогии (Виктор Генри, его сыновья Байрон и Уоррен, Натали Джастроу и Памела Тэдсбери) остро реагируют на несправедливость. Они наделены состраданием, смелостью и готовностью к самопожертвованию. Так, Г. Уоук полагает, что человек несет ответственность за общественное зло, а равнодушие, страх и молчаливое невмешательство может привести к катастрофе. При этом он указывает, что общество также несет ответственность за человека (например, описание позиции руководства Германии, Италии, Дании в отношении еврейского вопроса).

Именно произведения «Бунтующий человек» и «Миф о Сизифе» дают возможность проникнуться духом нашего времени [23, с. 31], считает Г. Уоук. Писатель вполне бы мог повторить вслед за А. Камю: *«Тогда приходишь к решению вообще не действовать, а это означает, что ты мирись с убийством, которое совершено другим. Тебе же остается разве что сокрушаться о несовершенстве человеческой природы»* [24, с. 122].

Писатель с горечью отмечает, что большинством американцев Вторая мировая война не была воспринята серьезно и болезненно даже после нападения японцев. Сказался тот факт, что американские солдаты вели боевые действия вдали от родных земель, а к цифрам, сообщающим число погибших, человек быстро привыкал. Г. Уоук изображает настроения американцев: например, на мероприятии, призывающем открыть второй фронт, зрители иногда освистывали выступающих, и даже во время речи, посвященной подвигу солдат в битве за Мидуэй, аудитория откровенно зевала [19, с. 357]. Происходящее за океаном было ужасающим, но все равно это была далекая чужая боль. Писатель отмечает, что американцы видят в Гитлере напыщенного олуха, а в нацистах – всего лишь дурачков-последователей; и это виденье ярко проявляется в популярной тогда песенке: *Ven Der Fuehrer says, / “Ve iss der Master Race,” / Ve Heil (phfft!) / Heil (phfft!) / Right in Der Fuehrer’s face...* [19, с. 503].

Г. Уоук не одобряет циничную и эгоистичную позицию английского пилота Билла Фентона (*Bill Fenton*), который рассматривая журнал с обнаженными женщинами, рассуждал о том, что *«этот мир просто бойня, парень, и он всегда был таковым, и это то, о чем постоянно забывают гребанные пацифисты»* (*«This world is a slaughterhouse, man, it always has been, and that’s what all these fucking pacifists keep forgetting»*) [19, с. 504]. На вопрос Л. Слоута о том, верит ли Фентон в то, что происходит геноцид евреев, тот спокойно отвечает, что конечно верит. Далее он замечает, что с 1937 г., как на Китай напали

японцы, от голода умерли тысячи китайцев, а еще что немцы убили огромное количество русских, и что режим Гитлера не намного хуже режима Сталина. Фентон добавляет, что, по его мнению, большинство сражается не за евреев и не за русских, а чтобы «спасти собственные задницы».

Автор дилогии пытается донести, что война – это этический кризис вообще, и что преступления совершались не только Гитлером и его союзниками. Он упоминает в произведении Кёльн, Дрезден, Хиросиму, Нагасаки, Катюнь. Г. Уоук описывает неоправданную жестокость и насилие американских военных в отношении японцев в конце войны. Словами главного героя Виктора писатель заключает, что «американцы, как и немцы, виноваты в изобретении новых видов варварства» («*both we were equally guilty of the new barbarism*») [19, с. 833]. Под новыми видами варварства Г. Уоук понимает изобретение газовых камер и атомной бомбы. Так, в дилогии ставится вопрос об ответственности ученого перед обществом.

Однако писателя нельзя обвинить в изображении безгрешности США. Интересно заметить, что во время перевода строчки из дневника Руна о том, что атака на Перл-Харбор разбудила у гордых янки иррациональную ковбойскую жажду мести, Виктор Генри оставляет заметку: «*опыт Вьетнама заставляет меня задуматься, не был ли Рун абсолютно прав в своих выводах*» («*the Viet nam experience is making me wonder whether Roon is not absolutely right about this*») [19, с. 407]. Но в общем и целом, Г. Уоук считает, что США – это величайшее свободное общество [19, с. 1] и надежда всего мира [18, с. 1046].

Американский историк Э. Шапиро пишет о репутации Г. Уоука как «врага интеллигенции и оратора от конформистов» («*an enemy of the intelligentsia and a spokesman for conformity*») [4]. Эта репутация была прочно закреплена за писателем сразу после выхода в свет романа «Бунт на «Кайне»». На критику можно ответить словами самого Г. Уоука из книги «Это Б-о-г мой»: в главе «Конформизм» Г. Уоук замечает, что все нонконформисты похожи в своем нонконформизме, и «единственные настоящие нонконформисты – это обитатели сумасшедших домов» [23, с. 48].

Чтобы понять идейно-эстетическую позицию автора, следует напомнить, что Г. Уоук ведет традиционный еврейский образ жизни, каждый день начинает с чтения Священного писания. Он – приверженец общепризнанных моральных норм; он уважает традиции и руководствуется бескомпромиссной моралью, не допуская безучастности и релятивистского отношения к злу. Моральный долг для Г. Уоука предполагает подчинение личных интересов общественным: одна из истин, определяющих нравственное бытие человека, сформулированных Моисеем, – это положение о том, что человек не существует сам по себе, а является частицей народа [25, с. 93]. Идейная позиция автора находит выражение в его произведениях. Кстати, консерватизм Г. Уоука проявляется не только в содержании, но и в форме его произведений (эстетические эксперименты модернизма им были отвергнуты). Более того, Г. Уоук искренне полагает, что любой роман сегодня должен иметь цель, и развлекательностью эта цель не должна исчерпываться. В последней главе своего первого романа «*Auroga Dawn*» (1947 г.) автор-персонаж позволяет себе оставить в тексте свои размышления на эту тему, заключая, что цель романа – это коррекция нарушений в обществе [26, с. 226]. Ожидаемы возражения: автор-персонаж не всегда совпадает с реальным автором. Но сам Г. Уоук говорил о влиянии И. Эдмана на формирование у него взглядов на искусство, а профессор И. Эдман научил прозаика высоко ценить искусство, при этом искусство, по мнению профессора, должно представлять собой единство этического и эстетического и служить возвышенным целям, не просто быть красивым [3, с. 10]. И именно морализаторство наряду с консерватизмом – слабые стороны, за которые Уоука не любят критики [27].

Тем не менее критики однозначно сходятся в том, что Книги о Войне – хорошая популярная книга о Второй мировой [20]. Дилогию Г. Уоука высоко оценил американский государственный деятель и эксперт в сфере международных отношений Генри Киссинджер [15]. Американский историк литературы П. Фассил (*Paul Fussell*), указывая на промахи художественного плана, пишет, что Уоуку удалось чрезвычайно тонко передать атмосферу военного времени, и что Уоук несомненно обладает обширными познаниями в современной истории [28, с. 33]. А. М. Зверев, критикуя Г. Уоука за то, что писатель уделил недостаточно внимания Сталинградской битве, замечает, что «портрет Сталина достаточно объективен», «картины ленинградской блокады и особенно сцены разгрома немцев на Волге проникнуты глубоким уважением к подвигу советских людей» [9, с. 532]. Стоит привести наблюдение А. Бейхмана, который подчеркивает, что все романы о Второй мировой войне Г. Уоука (и «Бунт на Кайне», и две книги дилогии) стали бестселлерами, несмотря на то, что там не было ни описаний сексуальных извращений, ни даже эротики [2, с. 90]. Для Г. Уоука, как для верующего человека, жизнь – дар Бога, и в его дилогии звучит вечный мотив борьбы добра со злом. Виктор, размышляя о том, почему в столь прекрасном мире приходится воевать и рисковать своей жизнью, отвечает сам себе: «*Потому что по соседству с Авелем жил Каин*» («*Because Abel's next-door neighbor was Cain*») [18, с. 1046]. Вечность этой борьбы звучит и во втором эпиграфе к «Войне и памяти»: «*Напиши мне для памяти в книгу... что брань у Господа против Амалика из рода в род*» (Исход 17). В дилогии Бог эмоционально и ассоциативно представлен через мо-

гущество океана и через влечение безграничного звездного неба в тихую ночь. Примечательно, что и отец Уилли Кейта в «Бунте на Кайне», и отец Уоррена и Байрона в дилогии дарят сыновьям Библии.

Книги дилогии писатель считает главным достижением своей жизни [29]. Свои Книги о Войне Г. Уоук писал, потому что верил, что войны, как и жертвоприношения, – это варварство, которое должно уйти в небытие времен. Писатель напоминает, что для тех, кто остался жить, наступит рассвет как отделение света от тьмы, «но не для мертвых, не для более чем пятидесяти миллионов убитых в наихудшей мировой катастрофе: победителей и побежденных, солдат и мирных граждан, представителей разных наций, мужчин, женщин и детей, всех погибших. Для них не может быть нового земного рассвета. И все же, несмотря на то, что их кости лежат во мраке могил, они не умрут напрасно, если память о них сможет вывести нас из долгого-долгого периода войн к миру» («Not for the dead, not for the more than fifty million real dead in the world's worst catastrophe: victors and vanquished, combatants and civilians, people of so many nations, men, women, and children, all cut down. For them there can be no new earthly dawn. Yet through their bones lie in the darkness of the grave, they will not have died in vain, if their remembrance can lead us from the long, long time of war to the time for peace» [19, с. 1039]).

**Вывод.** В романе «Бунт на «Кайне»», который сам автор считает «незрелой» книгой, рассматривается проблема ответственности. Писатель в романе пытается постигнуть подлинность выбора и формирование у человека способности стать судьей своих поступков.

Книги о Войне («Ветры войны» и «Война и память») представляют Вторую мировую войну как исторически детерминированный сложный феномен. Г. Уоук показывает социально-исторический, политический, психологический, идеологический аспекты войны. Писатель пытается разобраться в причинах возникновения нацизма в Германии, осмысляет процесс подавления личности в тоталитарных обществах и процесс полной деформации личности узников в концентрационных лагерях. Г. Уоук доказывает, что человек должен всегда руководствоваться принципами справедливости и неприятия зла, а равнодушие и страх могут привести к формированию тоталитарного общества. Война в дилогии является испытанием на нравственность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Jacoby, J. Arguable: Wouk and remembrance [Electronic resource] / Jeff Jacoby // The Boston Globe. – 2017. – May 08. – Mode of access: <https://www.bostonglobe.com/opinion/2017/05/08/arguable-wouk-and-remembrance/6ZWcDE2qsq9GbhciyF9vEM/story.html>. – Date of access: 02.06.2017.
2. Beichman, A. Herman Wouk, the novelist as social historian / Arnold Beichman. – New Brunswick (U.S.A.) : Transaction Books, 1984. – 100 p.
3. Mazzeno, L.W. Herman Wouk / Laurence W. Mazzeno. – New York : Twayne Publishers, 1994. – 132 p.
4. Shapiro, E. The Jew as patriot: Herman Wouk and American Jewish identity [Electronic resource] / Edward Shapiro // American Jewish History, suppl. Special Issue: Defining Jewish Identity in American. – Part. 84.4 (December 1996). – P. 333–351. – Mode of access: [http://search.proquest.com.vlib.interchange.at/docview/228294035?rfr\\_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo](http://search.proquest.com.vlib.interchange.at/docview/228294035?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo). – Date of access: 14.03.2016.
5. Ardolino, F. Herman Wouk's "The Caine Mutiny" (Critical essay) / Frank Ardolino // The Explicator, Fall. – 2008. – Vol. 67(1). – P. 39–43.
6. Waldmeir, J. J. American novels of the second world war / J. J. Waldmeir. – The Hague : MOUTON, 1969. – 180 p.
7. Wouk, Herman. A biographical sketch [Electronic resource] // Herman Wouk. – December. – 2016. – Mode of access: [www.hermanwouk.com/biography.html](http://www.hermanwouk.com/biography.html). – Date of access: 15.04.2017.
8. Wouk, H. Caine Mutiny. A Novel of World War II / Herman Wouk. – Garden City, N. Y. : Doubleday & Company, 1967. – 498 p.
9. Зверев, А. М. Движение времени – движение темы (Американский роман о войне) / А. М. Зверев // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран / под ред. П. М. Топера. – М. : Наука, 1985. – С. 509–548.
10. Schlesinger, A. M. Time and the Intellectuals // The Politics of Hope and The Bitter Heritage / Arthur Meier Schlesinger. – Princeton : Princeton University press, 2008. – P. 284–292.
11. Kirsch, A. Herman Wouk's last shot [Electronic resource] / Adam Kirsch // Tablet. – 2012. – November 20. – Mode of access: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/117174/herman-wouk-last-shot>. – Date of access: 16.04.2017.
12. Library of Congress Honors Herman Wouk with Literary Award: webcast [Electronic resource] // Library of Congress Information Bulletin. – 2008. – Vol. 67, № 9. – Mode of access: [https://www.loc.gov/today/cyberlc/feature\\_wdesc.php?rec=4373](https://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=4373). – Date of access: 16.05.2017.
13. Вук, Г. Это Б-о-г мой [Электронный ресурс] / Г. Вук. – 4-е изд. – Иерусалим : Шамир, 1990. – Режим доступа: [http://www.evrey.com/texts/wouk.htm#\\_Точ436657383](http://www.evrey.com/texts/wouk.htm#_Точ436657383). – Дата доступа: 20.05.2017.
14. Neary, L. Herman Wouk Says He's A 'Happy Gent' At 100 [Electronic resource] / Lynn Neary // NPR. – January 14, 2016. – Mode of access: <http://www.npr.org/2016/01/14/462923148/herman-wouk-says-hes-a-happy-gent-at-100>. – Date of access: 18.04.2017.
15. Frum, D. The Great War Novelist America Forgot [Electronic resource] / David Frum // The Atlantic. – 2015. – May 17. – Mode of access: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/herman-wouk-at-100-one-of-the-greatest-american-war-novelists/393203/>. – Date of access: 20.04.2017.

16. Frum, D. The Lies of Adolf Eichmann [Electronic resource] / David Frum // The Atlantic. – 2014. – October 08. – Mode of access: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/10/the-lies-adolf-eichmann-told/381222/>. – Date of access: 20.04.2017.
17. Ringle, K. Fiction's truest voice [Electronic resource] / Ken Ringle // The Washington Post. – 1995. – May 16. – Mode of access: [https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1995/05/16/fictions-truest-voice/f39cd3bb-f5cf-45c9-8273-a815b8be4e5b/?utm\\_term=.829dcfacf00f](https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1995/05/16/fictions-truest-voice/f39cd3bb-f5cf-45c9-8273-a815b8be4e5b/?utm_term=.829dcfacf00f). – Date of access: 20.05.2017.
18. The Winds of War / H. Wouk. – New York : POCKET BOOK, 1971. – 1047 p.
19. Wouk, H. War and Remembrance / H. Wouk. – New York : Little, Brown and Company, 2002. – 1042 p.
20. Kachka, B. A Rare Conversation With Pulitzer Prize-Winning Writer Herman Wouk [Electronic resource] / Boris Kachka // Vulture. – 2016. – January 12. – Mode of access: <http://www.vulture.com/2016/01/rare-talk-with-pulitzer-winner-herman-wouk.html>. – Date of access: 07.06.2017.
21. Wouk, H. Sailor and Fiddler: Reflections of a 100-Year-Old Author / Herman Wouk. – New York : Simon & Schuster, 2016. – 160 p.
22. Edman, I. Candle in the dark: a postscript to despair / Irvin Edman. – New York : The Viking Press, 1939. – 88 p.
23. Wouk, H. This is My God: A Guidebook to Judaism / Herman Wouk. – Chicago : Christian Large Print, 1991. – 395 p.
24. Камю, А. Бунтующий человек : пер. с фр. / А. Камю // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М. : Издательство политической литературы, 1990. – С.119–356.
25. Гусейнов, А.А. Великие моралисты / А.А. Гусейнов. – Изд. 2-е, доп. – М. : Республика, 2008. – 495 с.
26. Wouk, H. Aurora Dawn / H. Wouk. – New York: Little, Brown and Company, 1975. – 284 p.
27. Godat, C. Herman Wouk: Overview [Electronic resource] / Chris Godat // Contemporary Popular Writers. – Detroit : St. James Press, 1997. – Mode of access: <http://0-go.galegroup.com/library.uark.edu/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=faye28748&v=2.1&markList=true&it=r&id=GALE%7CK1632000284&authCount=1> – Date of access: 07.11.2016.
28. Fussel, P. Review of War and Remembrance / Paul Fussell // The New Republic. – 1978. – October 14. – P. 32–33.
29. Proust Questionnaire: Herman Wouk [Electronic resource] // Vanity Fair. – 2012. – October. – Mode of access: <http://www.vanityfair.com/culture/2012/10/herman-wouk-proust-questionnaire>. – Date of access: 16.04.2017.

Поступила 10.06.2017

## MAN AND SOCIETY AS PRESENTED IN THE NOVELS ABOUT WORLD WAR II BY HERMAN WOUK

### V. HEMBITSKAYA

*The article dwells on the problem of man and society as presented in the novels about World War II by Herman Wouk. The author of the article does the literary research of the problem of responsibility in the novel «The Caine Mutiny». On the material of «The Winds of War» and «War and Remembrance» author analyzes Wouk's aesthetic comprehension of Nazism birth and rise in Germany, of personality repression in totalitarian societies, of the process of full deformation of personality in concentration camps. The author of the article emphasizes that war in the books «The Winds of War» and «War and Remembrance» is shown as a morality test.*

**Keywords:** Herman Wouk, «The Caine Mutiny», «The Winds of War», «War and Remembrance», American literature, World War II, responsibility, Nazism, the Holocaust.

УДК 821.111.09“19”

## ВИДЕНИЕ РОССИИ В РОМАНЕ МАРТИНА ЭМИСА «ДОМ СВИДАНИЙ»

канд. филол. наук А.А. МАРДАНОВ  
(Полоцкий государственный университет)  
mardanau@yandex.ru

Рассматривается интерпретация Мартина Эмиса феномена советского строя, механизмов вождизма, зверств ГУЛАГа, дегуманизирующего влияние тоталитаризма и культа личности диктатора на сознание людей и формирование национального менталитета. В романе также критикуется невежество и целенаправленное искажение истории с целью антироссийской пропаганды, которая доходит до абсурда, когда роль Красной армии во Второй мировой войне сводится к насилию, мародёрству и захвату новых территорий для насаждения коммунизма. Автор размышляет об отождествлении советских солдат с нацистскими военными преступниками, а коммунистической России – с фашистской Германией. Писатель анализирует в романе обострение холодной войны, а также стереотипное, политически ангажированное Западное видение России и национальных черт российских граждан. В свойственной ему парадоксальной манере «доведения до абсурда» М. Эмис критикует Западную антисоветскую и антироссийскую пропаганду, а также претензии Запада на мировое господство.

**Ключевые слова:** тоталитаризм, сталинизм, ГУЛАГ, холодная война, пропаганда, Россия.

**Введение.** В начале XXI в. английский писатель М. Эмис (Martin Louis Amis, р. 1949), комплексно анализирующий явления цивилизационного кризиса, начинает исследовать историю массовых убийств в России во время тоталитарного режима 20–50-х гг. XX в. В более ранних романах эта тема появлялась эпизодически. Например, в «Деньгах» (*Money*, 1984) упоминалась революция в России, её дальнейшее развитие и роль исторических личностей; в «Информации» (*The Information*, 1995) М. Эмис говорит о Сибири, как о море страданий, месте ссылок, массовых убийств, смерти, зверств и лагерей. Часто автор приводит сравнения с некоторыми страшными реалиями советской России: «...большой выбор плащей... на крючках вдоль стены напоминал стоящих сохшихся заключённых в северном лагере. Куча выброшенных резиновых сапог, как отрубленные ноги, лежала на ...полу»<sup>1</sup> [1, с. 193]; «как Россия во время политических чисток и голода»<sup>2</sup> [2]; «...словно он был советским дворником, который получил повестку лично от Сталина...»<sup>3</sup> [3, с. 301]. Однако основательно эта тема анализируется в романе «Дом свиданий» (*House of Meetings*, 2006), название которого означает место встреч заключённых со своими жёнами.

**Основная часть.** В романе «Дом свиданий», который представляет собой воспоминания бывшего узника сталинских лагерей, М. Эмис анализирует события в ГУЛАГе, феномены вождизма, тоталитаризма, культа личности диктатора, разруху послевоенной России и др. Автор называет большевизм одним из самых значительных исторических событий XX в. Изначально он был им очарован, как и его отец Кингсли Эмис (Kingsley Amis, 1922–1995), который сначала был коммунистом, но потом стал консервативом и антикоммунистом, как и некоторые другие известные «рассерженные молодые люди». Убеждения М. Эмиса также со временем радикально изменились.

Тем не менее писатель критикует тот факт, что некоторые западные политики и писатели высмеивают бедствия в СССР, в то время как подобные же насмешки над жертвами фашистских концентрационных лагерей вызывают возмущение. Например, М. Брэдбери в «Профессоре Криминале» шутит, что на Западе обед при свечах иногда проходит без свеч, а в Восточной Европе обед при свечах обычно проходит без обеда. Он иронизирует по поводу бедности в СССР: «коммунизм никогда не имел нормальной экономики. Ленин забыл её изобрести. Всё работало на взятках, бартере и чёрном рынке»<sup>4</sup> [4, с. 302]. По мнению М. Эмиса, жертвы большевизма, сталинизма и коммунизма заслуживают большего почтения.

В сочинении «Коба Ужасный: Смех и двадцать миллионов» (*Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*, 2002) писатель анализирует историю правления И. В. Сталина. Включение клички вождя Советского государства в название книги является стилистическим приёмом, уподобляющим его варвару, который получил власть над страной и уничтожил значительную часть её населения. М. Эмис пишет:

<sup>1</sup> «...A large selection of cloaks, capes and bike-ponchos stood hooked to the wall, shrivelled prisoners in a northern camp. A heap of lopped feet, in the form of discarded Wellingtons, lay on the tiled floor» [1, p. 193].

<sup>2</sup> «Like Russia during the purges and the famines» [2].

<sup>3</sup> «...Soviet janitor getting a personal summons from Stalin...» [3].

<sup>4</sup> «Communism never had a proper economy, Lenin forgot to invent one. It all worked by bribes, barter, and black market» [4, p. 302].

«все знают об Освенциме и Берген-Бельзене, но никто не знает о Воркуте и Соловках»<sup>5</sup> [5, с. 257]. Все знают о Й. Геббельсе и А. Эйхмане, но никто не знает о Н. И. Ежове и Ф. Э. Дзержинском.

Он признаётся, что сам сатирически относился к жертвам тоталитарного режима. Свою младшую дочь он прозвал «Бутырка» (и прочими производными от этого слова, например, «Бутыркстер»), за её крики, которые, по его словам, не уступили бы тем, которые звучали в этой тюрьме в 1937 г. В автобиографии «Опыт» (*Experience*, 2000) он пишет о происходивших там событиях: «...Бутырка – не лагерь смерти, но ...они набивали по 120 человек в камеру, предназначенную для двоих.... Невероятно, что они делали. Люди умирали по десять человек в день и всё равно оставались в вертикальном положении. Вы можете представить такой кошмар?»<sup>6</sup> [6].

М. Эмис анализирует личность И. В. Сталина и его действия, сравнивая желания советского вождя заставить народ любить его, с «педофилическим актом тоталитарной узурпации сознания»<sup>7</sup> [7]. Влад, главный герой романа «Дом свиданий», знает лицо И. В. Сталина лучше, чем лицо собственной матери. Государство в его лице казалось так близко, что ты чувствовал «...запах его тела, его дыхание на своей шее...»<sup>8</sup> [8, с. 26], что символизирует общий невроз, массовую эмоцию общей тревоги, которая владела сознанием до смерти напуганных людей: «...каждый раз, когда я слышал машину или грузовик на улице, я думал: это они. Они здесь»<sup>9</sup> [8, с. 58]. По мнению М. Эмиса, самым плохим поступком И. В. Сталина была ликвидация не просто индивидуальной свободы, но самой свободы мысли. Критик О. Ричардсон пишет, что И. В. Сталину удалось не просто убить миллионы людей, несколько их поколений, но он ещё «...смог убить саму любовь, секс, размножение»<sup>10</sup> [9], что отсылает к роману «1984» Дж. Оруэлла, в котором тотальный контроль над людьми распространялся также на инстинкты, которые необходимо было извратить и опошлить из-за невозможности их отменить или уничтожить.

Изображая управляемое государством ханжество в 30-е гг. XX в., провозглашающее, например, отношения больше чем с одной женщиной в течение всей жизни пороком буржуазии, М. Эмис снова воплощает идею «смерти» любви, которая в его творчестве является ключевой. Татуировка на руке одной из жертв сталинского террора гласит: «можешь жить, но не будешь любить». Идея «смерти» любви также воплощается в романе с помощью описания низведённого до животного состояния заключённых, которых навещали жёны. Кроме того, что они были физически изнеможёнными и грязными, что затрудняло интимные отношения, они и их жёны жили в совершенно разных реальностях и эмоционально отдалялись друг от друга. После долгих лет заключения при встрече не было ни понимания, ни радости, ни любви. Для Влада любовь после лагеря превратилась в трудную и скучную работу, «работу, которая с каждым часом становится всё труднее. Ночное время было ночной сменой, мысль о которой пугала меня целый день»<sup>11</sup> [8, с. 235]. Как пишет Джулиан Барнс (Julian Barnes, р. 1946) в романе «Любовь и так далее» (*Love, etc*, 2000), название которого также указывает на кризис гуманизма, «любовь в тенистом демократическом пригороде при годовом доходе в шесть цифр отличается от любви в сталинском концентрационном лагере»<sup>12</sup> [10, с. 162]. Цена, которую платили заключённые женщины, заключалась в полном исчезновении их женской сущности из-за тяжёлой работы и прекращения выработки гормонов. У мужчин в это время вырабатывается «железистый гормон войны».

Роман «Дом свиданий» – это история о любви, хаосе и политике, о совести и признании вины. М. Эмис демонстрирует отрицательное отношение Запада к России, обусловленное не только современными политическими разногласиями, но и холодной войной прошлых десятилетий. Писатель показывает большую разницу между Западной Европой и Россией, как между добром и злом, как это видят Западные политики. М. Эмис высказывает пропагандируемое убеждение, что Советская Армия была армией насильников. Влад – советский фронтовик, орденоседец – рассказывает, как он грабил мирное население и совершал изнасилования с однополчанами в Германии: «русские солдаты насиловали всех немецких женщин от восьми до восьмидесяти»<sup>13</sup> [8, с. 37]. Раскаяния Влад не испытывает, так как, по его словам, преступления совершал не он, а история, поскольку мораль непосредственно связана с исторической эпохой. Четыре года войны Влад называет смягчающим обстоятельством, поскольку к тому времени солдаты были настолько исполнены смертью и разрушением, что не были способны любить. Герой признаётся в письме своей американской падчерице в своих поступках, что является желаемым для некото-

<sup>5</sup> «Everybody knows of Auschwitz and Belsen. Nobody knows of Vorkuta and Solovetsky» [5, p. 257].

<sup>6</sup> «...Butyrki [sic] is not an extermination camp but ...they'd stack 120 people in a cell meant for two.... Unbelievable what they did. People would die at the rate of 10 a day and they'd still be upright. Can you imagine the nightmare of that?» [6].

<sup>7</sup> «Pedophilic act of totalitarian indoctrination of the mind» [7].

<sup>8</sup> «...Its body odor, its breath on your neck...» [8].

<sup>9</sup> «...Every time I heard a car or a truck in the street, I thought, It's them. They're here» [8].

<sup>10</sup> «...Managed to kill love itself, love and sex and reproduction» [9].

<sup>11</sup> «Work that gets harder every hour. Night-time was a nightshift, looming over me the whole day long» [8].

<sup>12</sup> «Love in a leafy democratic suburb on six figures a year is different from love in a Stalinist prison camp» [10, p. 162].

<sup>13</sup> «Russian soldiers were raping every German woman from 8 to 80» [8].

рых Западных политиков извинением России за утрату совести и совершенные преступления против мирного немецкого народа во время Второй мировой войны. Таким образом, Эмис гиперболизирует ситуацию идеологического противостояния, когда переписывание истории достигает уровня абсурда.

Говорящее имя падчерицы Венера символизирует уверенность, что любовь живёт на Западе, но её нет в России; а также то, что бывший фронтовик просит прощения у Любви за свои преступления. Зная весь корпус произведений М. Эмиса, это письмо можно также прочесть как извинения мужчин перед женщинами и поруганной любовью. Так, в другом символическом эпизоде охранник, который был алкоголиком, избивавшим женщин, пролежал пьяный на морозе и отморозил руки, которые ему ампутировали будто в наказание. Переезд Влада в США не только уподобляет его нацистскому преступнику по имени Одило Унфердорбен («Стрела времени, или Природа преступления») (*Time's Arrow or the Nature of the Offence*, 1991)) и отождествляет деяния советских солдат и нацистских военных преступников, но и утверждает коммунистическую Россию таким же оплотом зла, как фашистская Германия. Таким образом, писатель критикует сохраняющуюся на современной политической арене тенденцию отождествлять Россию с образом дикого врага.

Так, М. Эмис приводит в романе стереотипное представление Запада о национальных чертах русских: «...свобода от всякой ответственности и угрызений совести; энергичная защита взглядов и убеждений, которые являются не просто непримиримыми, но взаимно исключаящими; слабость к грязному и циничному юмору; тенденция говорить особенно страстно, когда они особенно лицемерны; и жажда к абстрактному спору...»<sup>14</sup> [8, с. 16]; «...Россия кошмарная страна, и это всегда сложный кошмар, всегда самый талантливый кошмар. [...] Россия умирает. И я рад»<sup>15</sup> [8, с. 254]. Когда Влад перечисляет, что он не любит в России, возникает впечатление, что автор не только озвучивает типичные представления Западных политиков о Российской Федерации, но еще и гиперболизирует их: «мне не нравится “управляемая демократия”, и мне не нравится советская власть, и мне не нравятся цари, и мне не нравятся монгольские сюзерены, и мне не нравятся теократические династии древней Москвы и древнего Киева. Мне не нравится многоэтническая империя, простирающаяся на двенадцать часовых поясов»<sup>16</sup> [8, с. 17]. Особенно последнее высказывание о размерах страны выдаёт зависть, опасение и негодование Западной Европы. Далее М. Эмис поясняет, что он действительно повествует не с точки зрения репрессированного советского гражданина, а с позиции англичанина, подверженного пропаганде.

Следовательно, М. Эмис выражает стереотипный страх перед Россией<sup>17</sup>, эндогенным свойством которой, по мнению многих европейцев, является насилие и жестокость. Опасность, исходящая от неё, соизмерима по своему масштабу с исламским терроризмом. Подобные заявления указывают на проблему целенаправленного поддержания деструктивной веры в то, что Россия является мировым злом. В «Кобе Ужасном» и в «Доме свиданий» автор также сравнивает сталинизм с фашизмом, которым свойственен антисемитский, антилиберальный, антииндивидуалистический, антигуманный, антирациональный характер. Всё это – культы, управляемые и питаемые смертью. М. Эмис также сравнивает И. В. Сталина и А. Гитлера: они оба были низкого роста, имели плохие зубы, были антисемитами, обладали силой воли, «в остальном они оба были непримечательными людьми»<sup>18</sup> [8, с. 26].

Следует отметить, что роман «Дом свиданий» подвергся осуждению с точки зрения исторической достоверности и глубины проникновения в сущность сталинского террора. По мнению критиков, М. Эмис недобросовестно провёл работу: он не разговаривал ни с жертвами террора, ни даже с людьми, которые жили при И. В. Сталине; он также не посетил ни одного места, где творились преступления. М. Эмиса также осуждают за кощунственную мысль, что эмоции жертв сталинских репрессий находятся в спектре его эмоций. Критик М. Какутани в «Нью-Йорк Таймс» описала роман М. Эмиса как «нарциссические размышления испорченного литератора из верхнего слоя среднего класса, который никогда не

<sup>14</sup> «...The freedom from all responsibility and scruple, the energetic championship of views and beliefs that are not only irreconcilable but also mutually exclusive, the weakness for a humor of squalor and cynicism, the tendency to speak most passionately when being most insincere, and the thirst for abstract argument...» [8].

<sup>15</sup> «...Russia is the nightmare country. And always the compound nightmare. Always the most talented nightmare. [...] Russia is dying. And I'm glad» [8].

<sup>16</sup> «I don't like the “directed democracy,” and I don't like Soviet power, and I don't like the tsars, and I don't like the Mongol overlords, and I don't like the theocratic dynasts of old Moscow and old Kiev. I don't like the multi-ethnic, twelvetime-zone land empire» [8].

<sup>17</sup> Эта черта характерна авторам его поколения. Например, в произведениях Дж. Барнса также звучат отголоски боязни России, возникшие под влиянием атмосферы холодной войны и соответствующей пропаганды в его раннем детстве. В школе Дж. Барнс изучал русский язык как язык потенциального врага. В «До того как она встретила меня» в качестве самого страшного гипотетического происшествия автор приводит высадку русских войск в Англии.

<sup>18</sup> «Otherwise, they were both undistinguished men» [8].

знал тех настоящих страданий, которые испытали жертвы Сталина»<sup>19</sup> [11]. А. Аппельбаум отмечает: «...направляя свой смещённый гнев в плохо задуманную, невероятно истерическую диатрибу против сталинизма, он ни открыл ничего нового, ни пересказал старые истории интересным способом, ни оказал кому-либо из жертв какую-либо услугу»<sup>20</sup> [12]. По её мнению, книга представляет собой не добросовестный отчёт о правлении И. В. Сталина, а непонимание Советской и Западной историй. Тем не менее следует помнить, что «Дом свиданий» – роман, художественное произведение, которое представляет собой иронизирование на мучительные темы, пародию на функционирование пропаганды и переписывание истории в период обострения холодной войны.

**Заключение.** Изображение тоталитарного режима как одного из важных аспектов цивилизационного кризиса воплощает идеи обесценивания человеческой жизни, вытравления человеческого в человеке, превращения его в функциональный механизм в условиях зверств, непрерывных психических травм и физических увечий, «смерти» любви и разума. Кроме того, исследуя проблему вождизма и тоталитарного общества в романе «Дом свиданий», автор критикует Западную антисоветскую и антироссийскую пропаганду, а также претензии Запада на мировое господство.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Amis, M. *Success* / M. Amis. – New York : Vintage Books – 249 p.
2. Amis, M. *London Fields* [Electronic resource] / M. Amis. – London : Jonathan Cape. – 1989. – Mode of access : [http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/146335/London\\_Fields.html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/146335/London_Fields.html). – Date of access : 28.12.2006.
3. Amis, M. *The Information* [Electronic resource] / M. Amis. – London : Harper Collins. – 1995. – Mode of access : [http://librus11.ilive.ro/martin\\_Amis\\_the\\_information\\_57635.html](http://librus11.ilive.ro/martin_Amis_the_information_57635.html). – Date of access : 20.04.2010.
4. Bradbury, M. *Doctor Criminale* / M. Bradbury. – London : Picador, 2000. – 352 p.
5. Amis, M. *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million* / M. Amis. – London : Vintage, 2002. – 312 p.
6. Amis, M. *Experience* / M. Amis. – London : Vintage, 2001. – 401 p.
7. Eby-Jager, P. *Reading Martin Amis* [Electronic resource] / P. Eby-Jager // BBC Educational Web guide. – Mode of access: [http://www.martinAmisweb.com/commentary\\_files/jager\\_summary.pdf](http://www.martinAmisweb.com/commentary_files/jager_summary.pdf). – Date of access: 18.07.2009.
8. Amis, M. *House of Meetings* / M. Amis. – New York : Alfred A. Knopf, 2007. – 260 p.
9. Richardson, O. *The House of Meetings: The latest Offering by Martin Amis seems Below-Par Compared To His Earlier Brilliance* [Electronic resource] / O. Richardson. – 2006. – September 29. – Mode of access : [http://www.theage.com.au/news/book-reviews/the-house-of-meetings/2006/09/29/1159337330666.html?page=full\\_page](http://www.theage.com.au/news/book-reviews/the-house-of-meetings/2006/09/29/1159337330666.html?page=full_page). – Date of access : 06.05.2016.
10. Barnes, J. *Love, etc.* / J. Barnes. – London : Picador, 2001. – 250 p.
11. Kakutani, M. *Recounting the Suffering of Russia Under Stalin* [Electronic resource] / M. Kakutani // *The New York Times*. – 2002. – June 26. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2002/06/26/books/books-of-the-times-recounting-the-suffering-of-russia-under-stalin.html>. – Date of access: 05.06.2016.
12. Applebaum, A. *The Gulag Argumento* [Electronic resource] / A. Applebaum. – Mode of access : [http://www.martinAmisweb.com/documents/gulag\\_argumento.pdf](http://www.martinAmisweb.com/documents/gulag_argumento.pdf). – Date of access : 04.06.2016.

Поступила 01.06.2017

### THE VISION OF RUSSIA IN MARTIN AMIS'S NOVEL THE HOUSE OF MEETINGS

A. MARDANAU

*The article deals with M. Amis's interpretation of the Soviet slavery phenomenon, the mechanisms of the cult of the leader, the atrocities of the Gulag, the dehumanizing influence of totalitarianism and the cult of the dictator's personality on people's minds and the formation of the national mentality. The ignorance and deliberate distortion of history with the purpose of anti-Russian propaganda are also criticized in the novel. They are reduced to absurdity when the role of the Red army in World War II is reduced to violence, looting, and seizing new territories with the view of spreading communism. The author deliberates on the identification of Soviet soldiers with Nazi war criminals, whereas Communist Russia is identified with Nazi Germany. The writer analyzes in the novel the aggravation of the cold war, as well as the stereotypical and politically biased Western vision of Russia and Russian citizens' national traits.*

**Keywords:** totalitarianism, Stalinism, Gulag, cold war, propaganda, Russia.

<sup>19</sup> «The narcissistic musings of a spoiled, upper-middle class litterateur who has never known the kind of real suffering Stalin's victims did» [11].

<sup>20</sup> «...By ...funneling his displaced anger into a poorly conceived, improbably hysterical diatribe against Stalinism, he has neither revealed anything new, nor retold old stories in an interesting way, nor done any victims any favors» [12].

УДК 821.131.1:82-31

**ПРОБЛЕМНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ «ЮЖНОГО ВОПРОСА»  
В РОМАНЕ КАРЛО ЛЕВИ «ХРИСТОС ОСТАНОВИЛСЯ В ЭБОЛИ»***канд. филол. наук С.В. ГОНЧАР**(Гродненский государственный университет имени Янки Купалы)**claire1978@mail.ru*

«Южный вопрос» как комплекс проблем, обусловленных резкой экономической, социальной и культурной отсталостью южных областей Италии, стал одной из центральных тем в литературе итальянского веризма конца XIX века. Так и не будучи до конца решенной эта проблема вновь возникает в литературе неореализма в работах Франческо Джовине, Рокко Скотелларо, Леонардо Шаша и др. Читателю эта проблема известна прежде всего в связи с романом Карло Леви «Христос остановился в Эболи», опубликованном в 1945 году. Представлена попытка историко-антропологического и литературоведческого анализа романа Карло Леви: приведены результаты комплексного анализа авторской концепции мира и человека; выявлены основные художественные принципы и приёмы воплощения социальных и экономических проблем Южной Италии в контексте литературы неореализма; представлено идейно-художественное новаторство Леви и своеобразие решения автором «южного вопроса» средствами эстетического выражения реальности.

**Ключевые слова:** итальянская литература; Карло Леви; неореализм; социальная критика, «южный вопрос».

**Введение.** В литературе любой эпохи есть авторы, творчество которых невозможно вписать в одну единственную культурную или временную парадигму, поскольку их произведения допускают множество толкований и интерпретаций. Именно таким автором для итальянской литературы неореализма стал Карло Леви. Его роман «Христос остановился в Эболи» (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1945) можно читать как мемуары, воспоминания об одном, вероятно, самом важном годе (1935) жизни писателя, проведенном в ссылке в Лукании (историческое название Базиликаты административного региона на юге Италии). Но этот же его роман можно читать и как серьезное социологическое исследование жизненного уклада, нравов и традиций сельской общины юга Италии. Именно возможность такого прочтения делает роман Леви актуальным и в наши дни, ведь «южный вопрос» – комплекс проблем, порожденных исторически сложившейся экономической, социальной и культурной отсталостью южных областей, особенно остро проявившийся после объединения Италии в 1861 году, – все еще остается не решенным. В данной статье представлен комплексный историко-литературный анализ романа «Христос остановился в Эболи» Карло Леви, показано своеобразие авторской концепции мира и человека и оригинальные художественные принципы и приёмы изображения социальной и экономической реальности Южной Италии в контексте литературы неореализма

**Основная часть.** «Христос остановился в Эболи» – далеко не единственное литературное произведение, посвященное «южному вопросу». Здесь можно вспомнить имена Франческо Джовине («Земли Сакраменто» (*Le terre del Sacramento*, 1950 [1]), Рокко Скотелларо («Люди юга», *Contadini del Sud*, 1950 [2]), Джузеппе Томази ди Лампедуза («Леопард» (*Il Gattopardo*, 1958 [3]), Леонардо Шаша («Сицилийские родичи» (*Pirandello e la Sicilia*, 1960 [4]), «День совы» (*Il giorno della civetta*, 1961 [5])). Популярность этой темы объясняется в первую очередь ее социальной значимостью: этот вопрос был поставлен еще в 1873 году депутатом Антонио Биллиа, отметившим экономическую и социальную отсталость юга по сравнению с другими регионами. За более чем семьдесят лет истории объединенной Италии «южный вопрос» становился все более актуальным: на фоне промышленно и аграрно развитого севера южные регионы Италии поражали полнейшим отсутствием инфраструктуры (дорог, мостов, коммунальных услуг и школ) и тотальной безграмотностью населения (около 90%)<sup>1</sup>. Ни политики, ни экономисты, однако, этот вопрос решать не спешили. Иное дело – писатели. Они активно включились в его решение средствами литературы, пытаясь проникнуть в психологию итальянского юга, найти там истоки проблемы, предлагая самые смелые проекты решения «южного вопроса».

Выступая на страницах своих произведений, пронизанных пессимизмом и отчаянием, против несправедливости и эксплуатации крестьянства, обличая политиков, не сдержавших обещаний, итальян-

<sup>1</sup> Подробнее социальные, политические и экономические аспекты «южного вопроса» освещены в работах Розарио Виллари «Южная Италия и крестьянство в новое время» (*Mezzogiorno e contadini nell'eta moderna*, 1961) [6] и «Юг в истории Италии: антология по южному вопросу» (*Il Sud nel'istoria d'Italia. Antologia della questione meridionale*, 1961) [7].

ские писатели-меридионалисты<sup>2</sup> в лучших традициях веризма<sup>3</sup> скрупулезно воссоздают картины крестьянского быта: «Сухова жизнь пастухов в Аспромонте зимой, когда мутные потоки воды устремляются к морю, смывая все на своем пути. Пастухи ютятся в домах, построенных из веток и грязи, и спят в них вместе с животными под оглушающий рев водных потоков», – так реалистично изображает жизнь крестьян Калабрии в годы фашистского режима в Италии Коррадо Альваро в повести «Люди из Аспромонте» (*Gente in Aspromonte*, 1930). В своих литературных исследованиях жизни юга Италии Винченцо Буччино («Невезение» (*La mala sorte*, 1963), Васко Пратолини («Семейная хроника» (*Cronaca familiare*, 1947), «Повесть о бедных влюбленных» (*Cronache di poveri amanti*, 1947) и другие писатели-неореалисты не ограничиваются натуралистическими описаниями упадка, беззакония и страданий крестьян. Они знакомят читателя с причудливыми южными диалектами, представляют принципиально иную систему ценностей, что придает им не только литературную, но и лингвистическую, политическую и социологическую значимость. «Христос остановился в Эболи» стал своего рода апофеозом «южной» литературы: присущая автору глубокая эмпатия позволила ему взглянуть на «южный вопрос» не с позиции повествователя-наблюдателя, но непосредственного участника событий, более того, интеллигент и городской житель Леви сумел проникнуть в самую суть жизни сельской общины, до сих пор ему совершенно чуждой, привнеся «новые ноты в звучание «южного вопроса» [8, с. 170].

Можно сказать, что Леви и другие упомянутые выше авторы в своих работах начали дискуссию по «южному вопросу» на национальном уровне (и не только в литературе, но и в антропологии, и других социальных науках). И все же, если посмотреть на роман в точки зрения исторического контекста, то станет очевидно, что «Христос...» создавался в эпоху, озаменованную для Италии не только окончанием Второй мировой войны, свержением авторитарного режима и переходом от монархии к республике. Вторая половина 40-х годов XX века стала для Италии временем появления на политической и социальной арене простых людей, в частности крестьянства юга, активно вступившего в битву за передел земель. В этой социальной ситуации, как отмечает Альберто Чирезе, «тугие узлы «южного вопроса» стали развязываться сами собой» [9, с. 79]. С другой стороны, именно этот этап итальянской истории ознаменовался переходом от классической традиции созерцания, основанной на принципах исторического идеализма Бенедетто<sup>4</sup>, к концепции воинствующего неореализма, вдохновленной философией Антонио Грамши. Интеллектуальная элита того времени просто не могла оставаться в стороне от решения судьбоносных для Италии вопросов и как следствие заняла весьма активную политическую позицию. Писатели-неореалисты считали своей миссией создание единой национальной культуры, в которой найдется место представителям всех регионов и всех социальных слоев, что открывало новые горизонты для крестьянства юга Италии, до тех пор исключенного из сферы культурных и литературных интересов. И пальма первенства в этом вопросе, бесспорно, принадлежит Карло Леви.

В антологии «Исследования сельских общин в Европе» (*Rural Community Studies in Europe*, 1976) находим 41 работу, посвященную югу Италии; шесть из них – исследования Лукании (Базиликаты), и хронологически первая из них – роман Леви. Леви стал первым «певцом» трагедии итальянского юга, он заставил громко зазвучать «голос юга» в итальянской литературе середины XX века, именно ему литературоведение обязано уточнением содержания термина «меридионализм», благодаря его роману человечество узнало о существовании «другой» Италии, «другого мира, мира вечного терпения, задавленного скорбью и обычаями, отвергнутого Историей и Государством» [10, с. 13]. Впервые в истории итальянской литературы художественное произведение послужило толчком к серьезным антропологическим исследованиям «южного вопроса». Именно Леви, счастливо совместивший в себе исключительную чувствительность врача, художника, писателя и антрополога, глубоко прочувствовал и не просто в мельчайших нюансах описал, но прожил и пережил социальные проблемы Южной Италии. В центре повествования – жизнь крестьян Алиано (в романе Гальяно) – небольшой коммуны в регионе Лукания (Базиликата), в провинции Матера, куда Леви за свою активную антифашистскую деятельность был сослан

<sup>2</sup> От итальянского «meridionalismo» – борьба за возрождение юга Италии.

<sup>3</sup> Веризм (итал. *verismo*, от *vero* – правдивый) – направление в итальянской литературе, музыке, изобразительном искусстве конца XIX века. Принципом веризма стало документальное, фактографически точное воспроизведение неприглядной, «нагой» правды жизни. Противопоставив себя художникам-реалистам, преобразовавшим и сглаживавшим, по мнению веристов, жизненную реальность, они в крайне натуралистическом ключе изображали проявления человеческих страстей, стремясь обнажить антигуманное и покончить с ним. Преимущественное внимание писатели-веристы уделяли изображению быта крестьян и городской бедноты, проявляя интерес к народному языку, нравам, обычаям и широко используя местный колорит [11].

<sup>4</sup> В действительности, в произведениях классика веризма Джованни Верга («Семья Малаволя» (*I Malavoglia*, 1881 [12]), «Жизнь среди полей» (*Vita dei Campi*, 1888) [13]) крестьянство выступает прежде всего носителем здоровых, прежде всего, христианских ценностей, именно в крестьянской среде автор видит надежду на искупление и обновление для всего итальянского народа. Однако это видение еще очень далеко от стоящего на позициях социального протеста воинствующего неореализма Карло Леви.

в 1935 году после нескольких месяцев тюремного заключения. Герои его романа – крестьяне, на первый взгляд, «совершенно одинаковые – маленькие, опаленные солнцем, с черными, лишенными блеска, словно невидящими, похожими на пустые окна глазами» [10, с. 75]. К слову, они стали не только героями романа «Христос остановился в Эболи», но и героями живописных полотен Леви («Три мальчика из Гальяно», «Портрет Джулии», «Дети колдуньи»)⁵.

Оказавшись в Гальяно, Леви пытается постичь менталитет этих «маленьких» людей, оставленных на произвол судьбы не только итальянским правительством, но, кажется, и самим Господом Богом: «Мы не христиане, не люди, нас не считают людьми, мы животные, вьючные животные, и даже хуже, чем животные, мы сухие ветки, тростинки, живущие первобытной, бесовской или ангельской жизнью» [10, с. 13]. И в душах этих сломленных жизнью людей Леви находит лишь бесконечную покорность и страдание, ставшие под гнетом времени почти образом их жизни. Из современной ему Италии Леви словно переносится в далекое прошлое, в забытый всеми уголок мира, где нет ничего, кроме ежедневных забот о хлебе насущном. Выживание – вот то естественное, то единственно важное стремление, которое неизбежно отодвигает на второй план все социальное, наносное, навязываемое извне. Жизнь крестьян Гальяно в буквальном и переносном смысле – это «жизнь до Христа»: «Христос действительно остановился в Эболи, где шоссе и железная дорога отходят от холмов Салерно и моря и углубляются в заброшенные земли Лукании. Христос никогда не заходил сюда, сюда не заходили ни время, ни живая душа, ни надежда, ни разум, ни История... Христос не заходил сюда, как не заходили римляне, которые укрепляли большие дороги, не углубляясь в горы и леса; не заходили и греки, которые процветали на морях Метапонто и Сибариса; никто из смелых людей Запада не приносил сюда чувства движущегося времени, своей государственной теократии, своей постоянной, вырастающей из самой себя деятельности. Никто не трогал эту землю ни как завоеватель, ни как враг, ни как ничего не понявший гость» [10, с. 14].

«Христос остановился в Эболи» – эта поговорка, вынесенная автором в название произведения, много глубже, чем просто символ наивного, дохристианского мировосприятия южан. Она в буквальном смысле вскрывает суть существования жителей Гальяно: жизнь среди оврагов и камней, жизнь в изоляции и забвении, жизнь на краю цивилизации. Неудивительно поэтому, что писатель «приехал сюда неохотно, не надеясь увидеть ничего хорошего» [10, с. 15]. В Гальяно заканчивается дорога, а вместе с ней заканчивается и цивилизация: «Поселок на первый взгляд не походил на поселок, он казался скорее небольшой кучкой отдельных белых домиков, в которых сквозь убожество сквозила претенциозность», – таково первое впечатление Леви от места, где ему предстояло провести в изгнании три года «вдали от дорог и мира людей» [10, с. 28]. Здесь нет трагической суровости горного Грассано, который как нельзя лучше подходил для политического изгнанника, ничто здесь не дает чувства скованности, а здешние красоты и просторы почти диссонируют с желаниями автора: «Ведь заключенному легче находиться в камере с бросающейся в глаза решеткой, чем в обычной комнате» [10, с. 16]. Крохотный поселок, маленькие люди с примитивными страстями, к которым горожанину по рождению и образу мысли Леви предстояло «подобрать ключ».

Не с холодной скрупулезностью исследователя, но с глубокой симпатией и сопереживанием Леви пытается проникнуть в причины бедственного положения юга Италии. Тоска и однообразие здесь гнетут не только людей, но, кажется, и животных: «Тысячи мух чернели в воздухе и покрывали стены; старая рыжая собака лежала, растянувшись, на полу, точно погруженная в вековую тоску» [10, с. 19]. Новый день не несет ничего нового, а лишь повторяет предыдущий и так «с монотонностью морского прилива» проходит жизнь в этом «особом темном, таинственном мире, мире без надежды» [10, с. 62]. В описании этого мира доминируют темные цвета: черны двери крестьянских домов, черны глаза местных женщин, да и одежды крестьяне преимущественно в темное: «Двери почти всех домов, точно висевших над бездной, потрескавшихся, готовых обрушиться, были странным образом обрамлены черными флагами, то новыми, то выцветшими от солнца и дождей, так что весь поселок, казалось, был в трауре или увешан флагами для праздника Смерти» [10, с. 18]. Эти угрюмые тона подходят Гальяно куда больше, чем «геральдические цвета другой Италии, непонятной, своевольной и жестокой»: «красный, весело-наглый, зеленый, особенно нелепый здесь, где даже деревья серые, а трава не растет, потому что кругом одна только глина. Эти, да и все прочие цвета – это дворянские выдумки, они годятся для щитов синьоров или для знамен городов» [10, с. 122]. Крестьяне же знают только один цвет – «цвет своих грустных глаз и одежд, и это даже не цвет, это тьма земли и смерти» [10, с. 122].

Гальяно – мир без цвета, но, что еще более символично, Гальяно – мир без музыки. Здесь не играют на музыкальных инструментах и не поют «ни утром, когда идут на работу, ни в полдень, когда обедают, ни вечером, когда возвращаются длинными черными вереницами с ослами и козами к домам на

<sup>5</sup> Лишенный в ссылке возможности вести медицинскую практику Леви много и охотно наблюдает за жизнью крестьян и реализует свои наблюдения в живописи. Идея романа родилась много позже, в 1943 году в оккупированной фашистами Флоренции.

горе, ни один голос не нарушает тишину края» [10, с. 40]. Единственные звуки, нарушающие многовековую тишину, имеют исключительно природное происхождение: «непрерывное жужжание мух», «стук ослиных копыт по камням улицы и бляение коз» [10, с. 42–43]. Таким убогим, мрачным, молчаливым и чуждым, кажется, самой жизни предстает Гальяно на страницах романа Леви.

Крестьяне влчат жалкое существование, в их домах нет даже мебели. Они вынуждены вставать затемно, чтобы совершить двух-, трех-, а порой и четырехчасовой переход до своих полей, «что лежат у нездоровых русел Агри и Сауро или на склонах далеких гор» [10, с. 43]. Их рацион скуден: «немного хлеба с сыром, несколько маслин и неизменные сухие фиги» – еда богачей, что же касается бедняков, «то они едят весь год один хлеб, изредка добавляя аккуратно нарезанный недозрелый помидор или чеснок с оливковым маслом, или испанский перец, из тех, что дьявольски жгут» [10, с. 43].

В Матере<sup>6</sup>, где проездом оказалась сестра Леви по дороге в Гальяно, дела обстоят еще хуже – здесь люди живут в пещерах, куда воздух и свет проникают только через дверь. У некоторых нет и двери, в них входят сверху по трапам и лесенкам. В этих черных дырах с земляными стенами спят все вместе: мужчины, женщины, дети, животные. Их двадцать тысяч человек. Трахома, вши, малярия, черная лихорадка – бессменные спутники нищеты и антисанитарии превращают существование этих людей в ад на земле. Здесь просят не денег, но хинина, чтобы хоть как-то облегчить свои страдания. Хинин, впрочем, остается у местных врачей лекарством от всех болезней: «Крестьяне нам не доверяют, не зовут нас в случае болезни. Или же они не желают платить. Они хотят, чтобы их лечили, но платить – ничего подобного! <...> Они упрямы, как ослы. Да, да! Им даешь и даешь хинин, а они не желают его принимать» [10, с. 24]. Для местных лекарей, не всегда даже сведущих в медицине, крестьяне, не желающие у них не-го лечиться, – это преступники, не выполняющие обязательств налогоплательщика, враги, которым он желает только скорейшей смерти: «Вы видели сегодня человека, который не захотел меня позвать. Он отправился в Стильяно. Потом позвали вас. Он умер, и так ему и надо» [10, с. 24]. Колдовские зелья и магические заклинания – вот альтернатива медицине в захолустном Гальяно: «кабалистические и астрологические знаки, изображения святых, монеты, волчьи зубы, жабы кости и тому подобное – целый традиционный арсенал» [6, с. 207]. Народная магия «лечит» все болезни и почти всегда только с помощью заговоров и заклинаний: «существуют заговоры для срастания костей, от зубной боли, от болей живота и головы; есть заговоры, которые переносят боли на другого человека или на животное, на растение или предмет, освобождают от дурного глаза и колдовства. Так от исцеления здесь легко переходят к способам заставить заболеть и умереть или к другой, тоже очень важной ветви народной магии, к искусству принудить любить или освободиться от любви» [10, с. 208].

В том, что касается любви, Гальяно также далек от христианской традиции. В основе отношений между полами здесь лежит древний и не знающий исключений обычай, запрещающий мужчине и женщине оставаться наедине без свидетелей, поскольку любовь здесь поминают исключительно как чувственное влечение, «как могущественную силу природы, которой не может противостоять никакая воля. Если мужчина и женщина находятся вместе в уединении, без свидетелей, ничто не может помешать им упасть в объятия друг друга, ничто не может остановить их – ни протесты, ни целомудрие, никакие другие препятствия; и если даже случайно этого и не происходит, это ничего не меняет; быть вдвоем – значит заниматься любовью» [10, с. 93]. Здесь не существует и не может существовать настоящей морали и даже никакого общественного порицания незаконной любви: здесь «множество незамужних матерей, и они не подвергаются изгнанию или общественному презрению», здесь «незаконные дети не являются позором для женщин», и еще менее они позорят мужчин, здесь дети даже у священников [10, с. 94–96]. Как нет здесь и самой любви в христианском ее понимании, только «поток желания, исходящий из глаз и как бы наполняющий воздух этого края», «только покорность судьбе, высшей силе, которую нельзя отвратить» [10, с. 95].

Юг Италии предстает на страницах романа отсталым не только экономически. Сюда не добрались не только строители дорог и фабрик. Цивилизация словно вообще обошла стороной этот уголок мира. Люди здесь живут суевериями и средневековыми поверьями, здесь стерты границы между человеческим миром и таинственным миром животных и чудовищ, здесь живут необычные существа с двойной природой: «женщина-корова, мужчина-волк, Барон-лев, коза-дьявол – это только наиболее определенные и отчетливые образы; но каждый человек, каждое дерево, каждое животное, каждый предмет, каждое слово включает в себе двойственность» [10, с. 106]. Крестьяне живут так же, как их деды и прадеды. Городская цивилизация не затронула Луканию. «Христос остановился в Эболи», христианская культура не дошла до Лукании, и вообще никакая культура не достигала этих мест. Этот мир застыл во времени, словно доисторическое насекомое в капле смолы, сказочно прекрасный в своей первозданной неиспорченности, но чуждый любому прогрессу. Возникнувшее уже на первых страницах романа ощущение статики ни на секунду не оставляет читателя: здесь нет чувства «движущегося времени», все монотонно и недвижимо,

<sup>6</sup> Небольшой городок, расположенный на востоке Базиликаты, почти на границе с регионом Апулия.

здесь царят традиция и стагнация. Не удивительно поэтому, что «все сколько-нибудь способные юноши и те, кто могут проложить себе хоть какую-то собственную дорогу, покидают эти края. Наиболее предприимчивые уезжают без гроша в кармане в Америку; другие уезжают в Неаполь или в Рим и уже больше не возвращаются на родину. Здесь остаются только неполноценные, те, кто ничего не умеет делать, с физическими недостатками или ни к чему не пригодные, ленивые» [10, с. 10].

Леви поднимает весьма болезненную для итальянской истории тему – тему эмиграции. Объединение Италии вызвало к жизни феномен «лишних людей»<sup>7</sup>, которые не могли найти работу не только на испытывавшем дефицит земли сельскохозяйственном Юге, но и в промышленных городах Севера. Поток эмигрантов, среди которых преобладали мужчины трудоспособного возраста, хлынул на поиски земли обетованной. Для сотен тысяч южан этой землей стала Америка. Символично поэтому, что со стен большей части домов Гальяно молчаливо взирают на обитателей «два неразделимых идола-покровителя»: «С одной стороны черное хмурое лицо и большие нечеловеческие глаза Мадонны ди Виджано; с другой, напротив, цветная картинка, на которой виднелись живые глаза за блестящими очками, широкий ряд зубов, открытых в приветливой улыбке – портрет президента Рузвельта» [10, с. 111]. Вот только божественное и земное в Гальяно, кажется, поменялись ролями: «Мадонна была здесь свирепая, безжалостная, темная архаическая богиня земли, владычица сатурналий этого мира; президент – нечто вроде Зевса, благосклонно улыбающегося божка, хозяин другого мира. Иногда третье изображение составляло с этими двумя нечто вроде троицы – бумажный доллар, последний из привезенных оттуда или присланный в письме мужем или родственником, был приколот гвоздиком к стене под изображением Мадонны или президента, или между ними, как некий святой дух, посланец неба в мир мертвецов» [10, с. 111].

С одной стороны, эмиграция в Америку становится для жителей Юга Италии чем-то вроде Исхода евреев из Египта, бегством к лучшей реальности.<sup>8</sup> «Не Рим или Неаполь, а Нью-Йорк мог бы быть для Лукании настоящей столицей, если эти люди, не имеющие государства, могли бы обрести его. И так оно и есть – в единственном смысле, который существует для них, в смысле мифологическом – в силу своей двойной природы Америка как место для работы их не интересует: там живут, как и везде, как животные, впряженные в повозку, и совершенно безразлично, по каким дорогам ее тянуть; но как рай, как небесный Иерусалим, она недостижима, ее можно только созерцать из-за моря, не участвуя в ее жизни» [10, с. 111]. С другой – эмиграция расколола поселки Лукании пополам, разделив семьи, обескровив Юг: «в Гальяно тысяча двести жителей, в Америке две тысячи гальянцев» [10, с. 94]. Лукания погружается в матриархат, здесь безраздельно царят женщины-матери. «Они любят, обожают, балуют детей, трепещут, когда они болеют, годами кормят грудью, не оставляют их ни на минуту, носят с собой на руках», но дети неизбежно вырастают, «становятся мужчинами, уезжают на войну или в Америку» [10, с. 95].

Казалось бы, эмиграция открыла для гальянцев новый путь, даровав им надежду обрести *свою* страну, *свое* государство. Но уезжая в Америку крестьяне Юга остаются внутри своего замкнутого мира: «в Америке они живут обособленно, поддерживают отношения только с земляками, не участвуют в американской жизни, годами едят один хлеб, чтобы отложить несколько долларов», и возвращаясь двадцать лет спустя, приезжают точно такими, какими уезжали: «спустя три месяца немногие английские слова забыты, немногие внешние привычки отброшены» и вот «они опять крестьяне, у них есть осел и коза, вот они опять отправляются каждое утро к далеким малярным окраинам» [10, с. 113]. Постепенно они возвращаются к привычной жизни в нищете, а вместе с ней «возвращаются покорность, терпение и все старые крестьянские обычаи; вскоре эти «американцы» уже ничем не отличаются от других крестьян, разве что они более печальные да время от времени вздыхают об утраченных благах» [10, с. 112–113].

Юг Италии, таким образом, предстает на страницах романа особым миром, миром вне времени, вне истории, вне цивилизации. Но именно здесь, в Гальяно, где у местных крестьян нет ничего индивидуального, «даже индивидуального сознания», где люди столетиями живут, погруженные в мир, не имеющие определенных очертаний, где не могут существовать никакие индивидуальные чувства – ни счастье, ни надежда, а только безмолвная пассивность скорбной природы – в изгнании (в местном диалекте вместо «confinato» – ссыльный, используется слово «esiliato» – изгнанный) Леви почувствовал себя причастным общей судьбе, ощутил себя частью единого человеческого роя. Ему открывается во всей очевидности суть южного вопроса. Это не «чисто экономическая и техническая проблема», ее не решить «осушением почвы, индустриализацией, внутренней колонизацией или социалистическими программами «перестройки Италии» [10, с. 214]. Проблема коренится много глубже, пишет Леви, и проблема эта «го-

<sup>7</sup> В силу некоторого улучшения санитарно-гигиенических условий жизни населения, многие семьи получили доступ к больничному обслуживанию, которого до этого не имели, в том числе на перенаселенном Юге Италии. Это обусловило снижение смертности (особенно детской) и увеличение продолжительности жизни.

<sup>8</sup> С начала 1900-х годов и до начала Второй мировой войны поток итальянских эмигрантов увеличивался в среднем на 600 тысяч человек в год. Подробнее об этом смотри работу С. Абылкаликова «Италия и миграция: впереди планеты всей?» [7].

раздо сложнее, чем вы думаете. В ней три разных аспекта, три лика одной и той же реальности, которые не могут быть поняты и решены раздельно» [10, с. 215]. Культурный фактор обусловлен различием между цивилизациями города и деревни: «Мы стоим перед лицом существования двух различных цивилизаций, ни одна из которых не может ассимилировать другую. Деревня и город, культура дохристианская и культура уже нехристианская стоят лицом к лицу; и до тех пор, пока вторая будет навязывать первой свою государственную теократию, разлад будет продолжаться. (...) Крестьянская цивилизация будет всегда побеждена, но не сможет быть полностью подавлена, а сохранится под покровом терпения, вспыхивая время от времени; и смертельный кризис будет продолжаться вечно» [10, с. 215]. Фактором экономическим выступает нищета Юга: «Земли становятся все более бесплодными, леса вырублены, реки превратились в ручейки, животных становится все меньше, на месте деревьев, лугов и лесов здесь упорно культивируют пшеницу, хотя земля непригодна для этого. Нет капиталов, нет промышленности, нет сбережений, нет школ, эмиграция стала невозможной, налоги невыносимы и непропорциональны; и повсюду царствует малярия» [10, с. 215]. Но, кроме культурного и экономического факторов в решении Южного вопроса, важно учитывать и фактор социальный. И именно последний, по мнению Леви, имеет первостепенное значение: «Принято говорить, что наибольший враг – крупный землевладелец. Но если крупный землевладелец, живущий в Неаполе, в Риме или в Палермо, враг крестьян, все же он не самый большой и не самый зловредный. Настоящий враг, отнимающий всякую свободу и всякую возможность существования для крестьян, – это мелкая буржуазия деревень, морально и физически выродившийся класс, неспособный выполнять свои функции и живущий только мелким грабежом и вырождающимся традиционным феодальным правом. Пока этот класс не будет подавлен и заменен, нечего и думать о решении южной проблемы» [10, с. 215–216]. Леви осознает, что «южная проблема не решается внутри современного государства», как осознает и тот факт, что ее нельзя решить силами одного лишь юга: «В последнем случае у нас начнется гражданская война, новое ужасное разбойничество, которое, как всегда, кончится поражением крестьян и всеобщим несчастьем» [10, с. 216]. Коренное обновление возможно лишь объединенными силами всей Италии: «Нужно, чтобы мы были способны задумать и создать новое государство, которое не должно быть ни фашистским, ни либеральным, ни коммунистическим, являющимися разными по форме и субстанциально одинаковыми в своей религиозной государственности. Она решится только вне их, если мы сумеем создать новую политическую идею и новую форму государства, которое будет также и государством крестьян, которое освободит их от их насильственной анархии и от их неизбежного сейчас равнодушия» [10, с. 216].

Год «подземной жизни» утвердил Леви в уверенности, что никакое государство немислимо вне интересов человека, ибо «индивидуум и государство совпадают в своей сущности и должны совпасть в своей ежедневной практике, чтобы существовать совместно» [10, с. 217]. Аграрный Юг Италии чужд, как, впрочем, и всегда оставался чуждым, политическим играм промышленного Севера. Объединение Италии не оправдало себя ни в экономике, лишь увеличив пропасть между северными и южными регионами, ни в реализации национальной идеи. Единственный выход из тупика, в котором оказалась фашистская Италия 1930-х годов, Леви видит в «крестьянской цивилизации», иными словами, в политической и экономической автономии Юга. «Государство, – заключает он свои рассуждения по «южному вопросу», – не может быть ничем иным, как суммой бесчисленных автономий, органической федерацией. Для крестьян единственная государственная ячейка, с помощью которой они могут участвовать в многообразной коллективной жизни, – автономная сельская община. Это единственная государственная форма, которая может привести к одновременному решению трех взаимосвязанных аспектов южной проблемы; эта форма сделает возможным сосуществование двух разных цивилизаций без того, чтобы одна подавляла другую или эта другая обременяла первую» [10, с. 218].

**Заключение.** Опубликованный в 1945 году, на заре нового этапа итальянской истории, но написанный двадцатью годами ранее «Христос остановился в Эболи» представляет собой осмысление не только личного опыта Леви (ссылка в Алиано), но и исторического прошлого, и дня сегодняшнего южных регионов объединенной Италии. Содержание романа, однако, не сводится к сухому социологическому описанию проблем Юга Италии середины 30-х годов XX века. Он глубоко психологичен, полон чувств и эмоций, каждая его страница не просто написана, но прожита и пережита автором, и переживания эти описаны им в мельчайших нюансах. Сила эмоциональных переживаний Леви и присущая ему глубокая эмпатия превратили его из повествователя-наблюдателя в непосредственного участника событий, позволили проникнуть в самую суть сельской общины до сих пор ему, интеллектуалу и городскому жителю, совершенно чуждой. Став, по словам Итало Кальвино, «глашатаем крестьянства», Леви открыл читателю доселе незнакомый ему мир – мир южной Италии, застывшей во времени и гордо противостоящей всякому прогрессу. Ощущение невероятной статичности, неподвижности и стагнации, которые характеризуют в романе Луканию (от природных явлений и характеристик ландшафта до социальных аспектов жизни), искусственно нагнетаемое автором эксплицитно («здесь время, кажется, остановилось», «здесь все пейзажи одинаковы в своем убожестве», «здесь ничего не меняется», «это огромное море бесфор-

менной земли» и «бесформенное море тоски») создает абсолютно новый хронотоп. Лукания Леви – это место, где пространство и время теряют привычные коннотации и переплетаются, создавая особый архетип – «крестьянской цивилизации».

Такая цивилизация исторически противостоит в пространстве и во времени цивилизации городской, цивилизации по сути своей враждебной, стремящейся не понять и принять специфику южных регионов, но подчинить и ассимилировать их, что противоречит самой идее объединенной Италии. Крестьянская цивилизация, по Леви, – это мир вне национальной идеи, а значит и вне государственной политики: здесь нет фашистов, нет либералов или социалистов, «потому что политика их не касается, потому что они принадлежат к другому миру» [6, с. 72]. Государство для южан, утверждает Леви, такое же вечное и неизбежное зло, как град, обвалы, засуха, малярия. Юг Италии может существовать и развиваться только на условиях политической и экономической автономии, а значит «южный вопрос» остается неразрешимым и сегодня.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Jovine, F. Le terre del Sacramento / F. Jovine. – Roma : Donzelli, 2012. – 257 p.
2. Scotellaro, R. L' uva puttanello. Contadini del Sud / R. Scotellaro. – Bari : Laterza, 2009. – 296 p.
3. Tomasi di Lampedusa, G. Il Gattopardo / G. Tomasi di Lampedusa. – Milano : Feltrinelli, 2013. – 304 p.
4. Sciascia, L. Pirandello e la Sicilia / L. Sciascia. – Roma : Caltanissetta, 1968. – 211 p.
5. Sciascia, L. Il giorno della civetta / L. Sciascia // Narrativa. Teatro. Poesia. – Milano : Adelphi, 2012. – P. 251–344.
6. Шаша Леонардо День совы / Леонардо Шаша. – 1961.
7. Villari, R. Mezzogiorno e contadini nell'eta moderna / R. Villari. – Bari : Laterza, 1961. – 288 p.
8. Villari, R. Sud netlastoria d'Italia. Antologia della questione meridionale / R. Villari. – Bari : Laterza, 1961. – 163 p.
9. Paál, Zs. Il tessuto antropologico del «Cristo» di Levi (Aliano, una comunità rurale in Lucania) / Zs. Paál // Verbum. – 1999. – № 1. – P. 169–176.
10. Cirese, A.M. Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale / A.M. Cirese. – Palermo : Palumbo, 164 p.
11. Леви, К. Христос остановился в Эболи / К. Леви. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1955. – 233 с.
12. Тимофеев, Л.И. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
13. Абылкаликов, С. Италия и миграция: впереди планеты всей? / С. Абылкаликов // Современная Европа. – 2013. – № 1. – С. 97–106.
14. Verga, G. I Malavoglia / G. Verga. – Farigliano : Rusconi Libri, 2004. – 294 p.
15. Verga, G. Vita dei Campi / G. Verga // Novelle. – Roma : Mondadori, 1979. – P. 114–236.

Поступила 01.06.2017

#### "SOUTHERN QUESTION" AND IT'S EXPRESSION IN "CHRIST STOPPED AT EBOLI" BY CARLO LEVI

S. HANCHAR

*In the late 19th century "The Southern question" as a complex of problems caused by the sharp economic, social and cultural backwardness of the southern Italian regions, became one of the central themes in the literature of Italian verism. As being not resolved till the end, this probleme appears again in the literature of neorealism in the works of Francesco Jovine, Rocco Scotellaro, Leonardo Sciascia and others. Russian-speaking reader is familiar with this probleme first of all in the connection with the novel "Christ stopped at Eboli" by Carlo Levi that was translated and published in 1955. This article represents itself the attempt of historical-anthropological interpretation of the novel by Levi: the results of author's complex conception of the world and human are given; the main stylistic principles and devices of South Italy social and economical problems realization in the context of the literature of neorealism are revealed; Levi's conceptual-stylistic innovation and his conception of "The Southern question" solution by means of fiction literature are represented.*

**Keywords:** Italian literature; Carlo Levi; neorealism; social criticism; "The Southern question".

УДК 82.091

### З ПАЧАТКУ БЫЛА МОВА, АБО ТЭМА МОВЫ Ё ТВОРАХ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

канд. філал. навук, дац. **Н.Б.ЛЫСОВА**  
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)

*Разглядаюцца ідэйна-тэматычныя падыходы сучасных пісьменнікаў да ўвасаблення тэмы беларускай мовы ў мастацкіх творах. На прыкладзе раманаў «Мова» В. Марціновіча, «Marginalis» К. Стаселькі, «Палімпсэст» і «Захон Беларусі марсіянамі» А. Аркуша, а таксама кнігі «Радзіва «Прудок»: дзённік» А. Горвата вызначаюцца матывы «смерці мовы» і «пошуку мовы», якія прэзентуюцца праз утанічныя, лірыка-меладраматычныя, іроніка-парадыійныя жанравыя формы.*

**Ключавыя словы:** мова мастацкай літаратуры, сучасная беларуская літаратура, «смерць мовы», «пошук мовы».

**Уводзіны.** М.А. Тычына пачынае аналіз мовы мастацкай літаратуры ў сваёй манаграфіі «Філасофія літаратуры: беларускі варыянт» (2014) са слухнай заўвагі пра тое, што ў айчынным літаратуразнаўстве пытанню мовы надаецца вельмі мала месца. Нам здаецца, прычына гэтага факта крыецца ў тым, што мова ў беларускай літаратуры – гэта, перш за ўсё, тэма, а не сродак выяўлення-мастацкіх сродкаў, а значыць, фармальны складнік твора (менавіта ў такім выглядзе прэзентуецца звычайна аналіз мастацкай мовы твора ў літаратуразнаўстве). У беларускім варыянце такая практыка шырока не працуе, ёй перашкаджае сацыяльная значнасць тэмы мовы. Ідэйна-тэматычны змест праблемы пераважае эстэтычны.

Аўтар манаграфіі М. Тычына фіксуе наяўнасць у сучасным літаратурным працэсе «вайны моў», або выкарыстання розных моўных сістэм, «тарашкевіцы» ці «наркамаўкі», або «нармаванкі» (А. Разанаў), «ангажаванасць» пісьменнікаў адной з моў, таксама і «экспансію папсы і сцёбу» [1, с. 67–129] у моўную стыхію. Але нельга не заўважыць, што з'яўляецца ўсё больш твораў, дзе сутыкаюцца розныя варыянты мовы не толькі дзеля характарыстыкі розных герояў твора, гэта – аўтарская пазіцыя «паліглота», ці новага носьбіта моўнай культуры, ці прадстаўніка іншай генерацыі. Мы прааналізуем у наступным артыкуле апошнія творы пісьменнікаў новага пакалення з мэтай выявіць асаблівасці выкарыстання тэмы мовы ў сучаснай беларускай літаратуры.

#### Асноўная частка. I. «Мова».

Віктар Марціновіч – мастацтвазнаўца, прэзаік, аўтар кнігі «Паранойя» (2009), раманаў «Сцюдзённы вырай» (2011), «Сфагнум» (2013), «Возера радасці» (2016). Творы яго сёння перакладаюцца на мовы суседзяў, трапляюць у лонг-лісты літаратурных прэмій, узначальваюць рэйтынгі продажу. Заўважым, што гэтая папулярнасць звязана з мастацкаю моваю яго твораў і асабліва з яго засяроджанасцю на адлюстраванні сучаснага стану культуры і, у прыватнасці, мовы. У 2014 г. В. Марціновіч выдае раман з адпаведнаю назваю – «Мова».

На працягу беларускамоўнага рамана «Мова» аўтар выкарыстоўвае асобныя англійскія словы і выразы, некаторыя героі рамана гавораць па-руску, акрамя таго ў тэксце чытач знойдзе «папсу і сцёб», але ў гэтым беларускамоўным творы распавядаецца гісторыя пра тое, як памерла беларуская мова. Яе замяніла, напэўна, англійская: на ёй сімвалічна напісаны апошні вялікі абзац тэксту, у якім абвешчана смерць мовы ў выніку палітычнай змовы, пад уздзеяннем камп'ютарнага вірусу. Адбываецца дзеянне рамана ўсяго праз 25 гадоў, у 2043 г. (у 4741 г. па кітайскім календары, як піша аўтар), калі глабалізацыя свету нараджае вялікія палітычныя і культурныя ўзнаўленні: «збяднелую мультыкультурную Еўропу» і «заможны, годны, манаэтнічны рускі Кітай» [2, с. 20]. Так, «Мова» – раман-антыўтопія, катастрофічны падзеі якога адбываюцца ў будучым ўжо народжанага сёння пакалення.

В. Марціновіч на адной з сустрэч з чытачамі вызначыў свой раман як «лінгвістычны баявік». Кінематаграфічнае вызначэнне твора, напэўна, спатрэбілася аўтару, каб растлумачыць наяўнасць жорсцкіх апісанняў боек і гвалту, звязаных з фабулай рамана, што будзеца на супрацьстаянні Дзярж-наркакантроля і трыяды «Светлы шлях», схаванай ў кітайскім квартале – падземным мегаполісе, утвораным недзе ў раёне старажытнага Мінску. Падпольная (збор і распаўсюджванне тэкстаў на беларускай мове, узнаўленне слоўнікаў) і фактычна тэрарыстычная (у выглядзе тэрарыстычнага захопу, «зачыстак» і нападенияў) вайна паміж гэтымі суворымі арганізацыямі ідзе за мову, або супраць яе. Наркотык, ці мова, якую адны імкнуцца знішчыць, а другія распаўсюджваюць – гэта фрагменты тэкстаў беларускіх пісьменнікаў – Ларысы Геніюш, Уладзіміра Дубоўкі, Алаізы Пашкевіч. Менавіта літаратурныя скруткі на беларускай мове (не на ўкраінскай ці якой-небудзь іншай!) уводзяць тутэйшых людзей у транс, палёт, выклікаюць водгук на генетычным, падсвядомым узроўні. Такім чынам, вайна

ідзе вакол знішчэння або захавання нацыянальнай ідэнтычнасці. Гэта – не палітычная змова, а хутчэй культурная вайна, ці адлюстраванне наступстваў масавай культуры.

Аўтар выходзіць за межы «лінгвістыкі» і кранае «этычны» бок праблемы. Ён укладае ў вусны гераіні Алаізы Пашкевіч, лідэра трыяды, наступныя словы: «Мова – гэта этыка. Гэта наша спрадвечнае разуменне таго, што ёсць дабро і што ёсць зло, зашыфраванае ў словах» [2, с. 199]. Слухаючы яе, галоўны герой прыходзіць да высновы, што «мова = Беларусь = Бог» [2, с. 198]. Гісторыя галоўнага героя Сяргея дазваляе сцвярджаць, што «Мова» – раман нацыянальнага выхавання. З Сяргеем адбываецца пэўная ініцыяцыя. Хлопчык з блакітнымі вочкамі і ружовымі шчокамі, прайшоўшы выпрабаванні лёсу, пачынае ідэнтыфікаваць сябе гістарычна, ідэалагічна, адмаўляецца «прадаваць мову нашу, святую і вечную!» і гіне.

Чаму Цётка становіцца правобразам галоўнай гераіні, якая ўзначальвае супраціў тым, хто знішчае мову? Рызыкнём даць некалькі варыянтаў адказу на гэтае пытанне. Па-першае, тэксты Алаізы Пашкевіч пачатку ХХ ст. блізкія па ідэі змагарам за мову. Напісаныя таксама ў часы неабходнасці адраджэння нацыянальнай культуры, яны вельмі ўдала падыходзяць да прамой на захопленым Net-візары. Па-другое, Пашкевіч мела выразны літаратурны псеўданім – Цётка, які сёння можа ўспрымацца як мянушка. Патрэцяе, яна – жанчына, а раман мае шчыра меладраматычны характар (дарэчы, у традыцыі антыўтопіі). Супрацівам рухае Любоў, а не Нянавісць. Мова, Айчына, Нацыя – словы жаночага роду. Незнарок узнікае выдому паэтычны радок Л. Дранько-Майсюка: «Што беларусы – нацыя жаночая / Не з бацькавай, а з матчынаю мовай...» («На вуліцы Сухой у змроку радасным...»).

Яшчэ адзін жанравы аспект рамана В. Марціновіча – меладраматычны. Галоўны герой, барыга Сяргей, часта паўтарае, што ён «занадта сентыментальны». Яму сімпатычныя яго суседзі, «апошняя «шчаслівая сям'я», і калі ён бачыць, як яны цалуюцца, «ён – увесь сівы і пузаты, і яна – сухенькая і старэнняя», то ён адчувае «нешта накшталт зайздрасці» [2, с. 46]. Гэтага ўдалага дылера «падвялі» пачуцці да Алаізы-Цёткі, томік «Санетаў» Шэкспіра ў перакладзе У. Дубоўкі і пошукі варыянтаў слоў «каханне» і «любоў».

У гэксце прысутнічаюць некалькі версій адносін мужчыны і жанчыны: ад «халоднага сэкса», пры якім «словы «любы» і «каханы» выкарыстоўваюць «як лаянку» [2, с. 66], да «платанічнага» захаплення, калі пра пачуцці можна распавесці хіба што гукамі музыкі. Гэта – раман аб каханні і любові, аб пошуку свайго чалавека. Аўтар іранічна завяршае раманыя апавед словамі шаснаццацігадовай сакратаркі Волечкі, якую толькі што малады прыгажун пазваў да сябе ў Ганконг: «Жыццё – гэта цуд. Я думаю, што мова ажыве праз нейкі час. Бо я – шчаслівейшая жанчына на зямлі!» [2, с. 263].

Раман будзеца як нарагтыў двух галоўных герояў-антыподаў, быццам бы сведкаў падзей: джанкі, наркамана, і барыгі, дылера, пасля смерці якога, яго апавед працягваюць тыя, каму застаўся яго дзёнік – Сварог, Дзёгаць, байцы трыяды, і сакратарка Волечка. Форма апаведу нараджае яшчэ адно жанравае вызначэнне рамана – «псеўда-дакументальны». Негледзячы на палітычныя перамены, культурныя рэаліі нашага часу хутка пазнаюцца: ад вольнага марнавання часу ў Варшаве да знакавых асоб тэлевяшчання ў Мінску. Вельмі падрабязна ў гэксце пазначаны топас горада Мінска, які, нягледзячы на будучыя перамены, чытачу адразу ўзгадаецца. Напрыклад, калі Сяргей апавядае пра сваю кватэру ў хрушчоўцы ў Зяленым Лузе: «Кватэра – у прыземістым дамку ў гістарычным цэнтры Мінска, у межах першай кальцавой дарогі. Побач – крама «Детский Мир» і вуліца Коласа, названая ў гонар хлебарабаў Паўночна-Заходніх тэрыторый, што збіраюць каласы, з якіх вырабляецца хлеб» [2, с. 43]. Матэрыяльная культура застаецца, а яе ідэалагічнае нападзенне хутка знікае.

Нельга не заўважыць «памылкі» героя новага часу, якія надаюць кнізе сатырычны жанравы характар, які добра спалучаецца і з моўнай салянкай раманага апавяду: «Адзіная прычына, з якой я зноў вяртаўся да мовы, – тое, што жыццё без яе – нудная халера. Паглядзіце навокал. Калі вас усё задавальняе, вывучыце тры мовы, прачытайце падручнік па гісторыі філасофіі і зноў паглядзіце навокал. Рана ці позна вы будзеце побач са мной, I swear» [2, с. 13]. Гэтае выслоўе ўкладзена ў вусны яшчэ аднаго галоўнага героя – джанкі, наркамана. Героя, у якога замест імя – мянушка, утвораная ад англійскага слова «дрэнны», «сапсаваны». «Паліглоцтва» аўтара спісана з рэалій нашага часу.

Функцыянальны жанравы аспект рамана вагаецца паміж сатырай і трагедыяй. Адзін з самых шчымлівых момантаў апавяду звязаны з гісторыяй таленавітага дызайнера Ганіна, моўныя гульні якога былі гвалтоўна прыпынены «электрычнасцю, хіміяй і псіхапраграмаваннем» [2, с. 177]. Апавяданне пра трагічнае пераўтварэнне жывога чалавека «ў вялікую ляльку з чалавечым тварам» [2, с. 177], размешчанае ў «залатой сярэдзіне» рамана, быццам папярэджвае трагічнае, смяротнае, заканчэнне жыцця асноўных герояў і Мовы. Як чорны знак-метка гучыць апошняя фраза пра сустрэчу з «новым» Ганіным: «У руцэ была чорная шахматная фігура – каралева з адламанай пластмасавай бубкай, што пазначала яе манаршую вартасць» [2, с. 178]. І гэта ўжо – не шахматныя забавы, а гульні не на жыццё, а на смерць.

Нарэшце, пра мастацкую мову твора. Унутраная мова маладых прадстаўнікоў новага пакалення багатая на новыя назвы, замежныя словы... Але яна і адлюстроўвае псіхалагічны характары герояў.

Сакратарка Волечка часта смяецца («ха-ха-ха!»). Яе ўнутраны голас скіраваны на фіксацыю падзей, але не на іх аналіз. У яе бурная рэакцыя на падзеі («Калі з Майстрам... нешта здарылася, я атручуся!» [2, с. 358], «Якая жудасць, мамачкі!» [2, с. 359]), але на ўчынкі яна не здольная.

Пакаянны маналог Дзэгця, падрыўніка з баявой групы трыяды, уяўляе сабою сумесь амаль дакументальнага запісу крываваых падзей тэракту і лірычнага адступлення аб сустрэчы з жанчынай-анёлам. Пісьменнік стварае партрэт чалавека, які хоча жыць, нават калі ён салдат і ягонае жаданне выратавацца – не проста слабасць, а здрада.

Марціновіч прадставіў у рамане некалькі тыпаў паводзін, гаворкі маладых людзей будучай генерацыі. Але яны так падобныя да сучаснікаў. Напрыклад, сённяшняе пакаленне вызначае сябе таксама праз мянушкі-нікі (нікнаме), як і героі Марціновіча. Сварог-Рог-Чырвоны слуп-Мядзведзь ці Зубр – гэта мянушкі героя-ваяра, чалавека справы (Сварог), які ўпарта прытрымліваецца тэрарыстычных метадаў барацьбы (Рог), пры гэтым закаханага ў дзяўчыну-беларуску (Мядзведзь ці Зубр). Як бачым, на кожны бок характару – розная мянушка. Барыга, або наркадылер, пераўтвараецца ў Сяргея, калі разумее значэнне мовы і перастае займацца продажам. А джанкі так і не займеў імя ад аўтара, таму што набывае вольнае жыццё коштам жыцця іншага чалавека, становіцца забойцам. Следчы-інтрыган называе сябе Язэпам Лёсікам: ці то яўны падман з яго боку, ці то аўтару не падабаецца канцэпцыя лёсікавай граматыкі.

І ўсё ж наконт мастацкай мовы твора. Яна складаецца з цытавання, апісання, маналогаў. У выкладанні падзей героі іншым разам збочваюць на тлумачэнне сацыяльна-культурных умоў праз класіфікацыю (1, 2...) скруткаў-наркотыкаў, іх кошт, механізмы набывання. Апавядальнік быццам раскладае па палічках Вікіпедыі веды пра новыя звычаі і абставіны культуры. Але яны таксама да болю знаёмыя, галоўную ролю тут адыгрываюць маргіналы-цыганы і субкультурныя арганізаваныя прасторы. Гаворка ідзе не толькі пра фанатаў, тэрарыстаў... Так, і ў наш час каты і ўсё, што з імі звязана, зрабілася ўжо субкультурай, бо згодна статыстыцы, прагляд котак у Інтэрнэце займае першае месца па колькасці запатрабаванняў. Партрэты гэтых улюбёнцаў чалавецтва паўсюдна – у офісах, на адзенні, на маніторах, на вуліцах. У турыстычным цэнтры сталіцы з'явіўся музей катой. Не дзіва, што менавіта каты становяцца галоўным відовішчам у будучым рамана – шоу «Вясёлыя каты». Ідэалам жа героя новага часу становіцца «высокадухоўны храм-буцік «Hermes» [2, с. 9].

Атрымліваецца, што аўтар супрацьпастаўляе мову – буцікам і коткам, кніжную культуру – субкультуру. І галоўная праблема гэтага супрацьстаяння, на наш погляд, караніца ў тым, што сама мова зрабілася ў наш час маргінальным элементам, яна трапіла ў кола процілеглых уплываў, каштоўнасцей, нормаў. Але і мова, і культура служаць чалавеку для таго, каб ён змог выйсці з абмежаванасці адзіноты, каб ён набыў волю ці мэтазгоднасць свайго існавання на зямлі. Менавіта праз слова, літаратуру з намі застаюцца і Шэкспір, і Дубоўка, і ...Марціновіч.

## II. Marginalis\*\*

У сучаснай літаратуры маргінальнае становішча беларускай мовы набывае не толькі гарызонты будучыні, але і фіксуецца ў мінулым і сучасным культуры. Аб гэтым таксама пішуць сучасныя аўтары. Аднак з пачатку пагаворым пра само паняцце «маргінальнасць». Калі раней акцэнтавалася яго сацыяльна-культурнае значэнне, то сёння яно часцей успрымаецца ў першапачатковым лінгвістычным сэнсе, як тое, што «запісана на палях», або мае не першазначнае, а дадатковае значэнне. Менавіта так успрымае назву свайго рамана «Marginalis» (2016) яго аўтар, Кірыл Стаселька, які ва ўступе да выдання піша: «часам не меншае значэнне мае тое, што знаходзіцца на палях – па-за цэнтрам, па-за межамі. Па-за межамі гісторыі, жыцця, увагі» [3, с. 2]. Гэта – другая кніга маладога аўтара.

Першая глава рамана з'яўляецца таксама сваеасаблівым уступам ці тлумачэннем ідэі кнігі, што звязана з разуменнем працягласці гісторыі, якая бывае «вялікай» і ў якой можна не заўважаць значнасць лёсу «маленькага чалавека». Забываючы наперад, дададзім, што такім стаў, напэўна, для аўтара герой рамана Уладзімір Львовіч Галдовіч, дзядзька апавядальніка, які меў неварагодную гісторыю ваеннага дзяцінства, рэпрэсаванага бацьку і інтэлегенцкі лёс у маленькім беларускім горадзе Барысаве. Праз знаходжанне побач з ім аўтар-апавядальнік набывае веды пра свет і жыццё, і пра Кнігу.

Менавіта гісторыя Кнігі з'яўляецца фабулай рамана, таму не дзіва, што крытыка твора адбываецца ў межах супастаўлення рамана «Marginalis» з літаратурай на падобныя сюжэты (ад Х.Л. Борхеса да У. Эка), тым больш, што аўтар удала выкарыстоўвае матывы сусветна вядомых тэкстаў (П. Зюскінда, У. Голдынга, Х. Кортасара). Але калі, напрыклад, У. Эка будзе інтрыгу свайго знакамітага рамана «Мя ружы» вакол другой часткі паэтыкі Арыстоцеля (няхай і страчанай), то аповед К. Стаселькі ідзе вакол ненапісанай кнігі на ўсіх мовах свету, або кнігі пра Нішто, што само па сабе становіцца сімвалам наогул мінулай кніжнай культуры, ці вялікай гісторыі вербальнай культуры, па сутнасці, пакінуўшай адну

\* Маргиналиси [ср. лат. – marginales (notae glossae)] – 1) примечания на полях (книги); 2) «боковики», «фонарики», заголовки, помещённые на полях книги» [Словарь иностранных слов / под ред. И.В. Лёхина и проф. Ф.И. Петрова. – М. : Госуд. изд-во иностран. и национал. словарей, 1943. – С. 390].

вокладку. А сапраўдным вынікам вялікай гісторыі становіцца тое, што запісана на яе баках, або гісторыі маленькіх людзей, якія імкнуцца выбіцца ў людзі, выжыць у лагерах, эміграцыі, нястачы і ... ў правінцыйным горадзе.

Мова Кнігі, вакол якой разгортваецца дзеянне рамана, – гэта сусветная мова, на якой мажліва было б запісаць усю літаратуру свету. Ці здолеў стварыць Антонія Мальябекі, гістарычны і літаратурны герой рамана, адзіную мову для фіксавання ўсіх кніг свету? Разам з яго смерцю аўтар "пахаван" і адказ на гэта лёсавызначальнае пытанне, а далей сюжэт рамана пачаў абыходзіцца без кніжных спраў (варта было б раздзяліць гэтыя два сказы). Пайшла размова пра жыццё, дакладней пра выжыванне, а не пра збор кніг. Што гэта значыць? Жыццё больш складанае, чым літаратура? Ці літаратура і ёсць жыццё? Ці можа размова ідзе пра чалавечае жыццё, каб пакінуць след, і не кнігамі, а справамі, дзеяннем?... А можа ў такім павароце сюжэта міжволі адлюстраваліся сутнасныя змены нашага часу: пакаленне дзеяння забіта, філалагічнае пакаленне дапявае апошнія песні, прыйшло яшчэ адно пакаленне, у якіх засталіся толькі вокладкі, назвы.

Літаратура пачынаецца з мовы. У дзённіках пісьменніка так званага філалагічнага пакалення, як і ў іншых яго сучаснікаў, прызнаных ужо класікамі беларускай літаратуры, Вячаслава Адамчыка можна пабачыць, як ён працуе з моваю: фіксуе мноства пачутых лексічных адзінак беларускай мовы, перабірае варыянты прозвішчаў і назваў. А ў 1990-ыя гады В. Адамчык запісвае з жалем, што прыйшло іншае пакаленне зрусіфікаваных пісьменнікаў, якія са слоўнікам прабіваюцца да беларускай мовы. Маргіналы, ці маленькія людзі, апынуліся паміж словамі і візуальнымі знакамі інтэрнэту, рознымі моўнымі і сацыяльна-культурнымі сістэмамі. Пакаленне, якое прыйшло пасля «смерці аўтара», каб пакінуць свой след на палях вялікай Кнігі мінулага.

Творчасць пісьменнікаў з новага пакалення літаратараў прыпадае на новую культурную сітуацыю, дзе трасфармуецца мова, кніга і сам тэкст. Пакаленне, па вызначэнні вядомага культуролага Міхаіла Эпштэйна, «скрыптарай», аўтараў напісаных тэкстаў, якія ёсць «спосаб самарэалізацыі. І разам з тым ... – спосаб пазбегнуць сваёй ідэнтычнасці, дадаць ёй новае вымярэнне, размножыць сябе ў віртуальных асобах, альтэрнатыўных жыццёвых гісторыях» [4, с. 267–268]. Раней наша культура будавалася на «любові да кніг, асветы і пісьмовасці» [4, с. 249], але пад уплывам мультыкультурных і транскультурных працэсаў кніга перастае быць фетышам. Фабула рамана «Marginalis» паступова страчвае цікавасць да самой Кнігі, якая пераходзіць ад аднаго ўладальніка да другога, набывае адзнакі спачатку антыкварнага тавару, а потым і непатрэбнай рэчы.

Калі ўсё ж такі казаць пра мастацкую мову твора, то яна – нармаваная, правільная. Асабліва шчырымі падаліся апошнія главы рамана, дзе аўтар апавядае пра асабістую гісторыю – пра добрага хлопчыка ў касцюмчыку, маленькага інтэлігента з ружовымі шчочкамі, які прайшоў ініцыяцыю і застаўся жыць у гэтай мультыкультурнай сітуацыі, без кнігі, або з вокладкай ад кнігі, закінутай на антрэсолі.

### III. Палімпсэст\*

Раман з такой назваю належыць Алесю Аркушу, паэту, празаіку, выдаўцу, прадстаўніку пакалення «Тутэйшых». «Палімпсэст» (2012) – першы раман аўтара. Потым з'явіцца «Мясцовы час» (2014), «Захоп Беларусі марсіянамі» (2016), «Сядзіба» (2017). Пісьменніка цікавіць гісторыя беларускамоўнай кнігі, ён папулярызіруе яе ў сучаснай культуры і як журналіст, і як выдавец, і як пісьменнік.

Калі ў «Палімпсэсце» А. Аркуш у жанры ліставання, успамінаў, біяграфіі пакалення распавядае аб сустрэчы з беларускай мовай праз музыку і выпрабаванні часу, то ў «Захопе Беларусі марсіянамі» ён звяртаецца да часоў нараджэння беларускамоўнай савецкай літаратуры. Пісьменнік шукае патаемны сэнс літаратуры, ці яе код, ці сваю гісторыю кнігі ў творчасці, напрыклад, настаўніка з Віцебскай глыбінкі каля Полацка ў 1920-ыя гг. Творы яго, як і ён сам, застаюцца ў лабірынтах Полацкага калегіума. Ізноў мову і кнігу трэба шукаць у мінулым.

Назва рамана «Захоп Беларусі марсіянамі» мае іранічны характар. Гэта і смешна, і сур'ёзна адначасова. І тычацца менавіта культуры. Сэнс назвы раскрываецца ў першай частцы рамана: герою сніцца сон, дзе ён сустракае Ластоўскага. Знакаміты беларускі гістарычны дзеяч абвясчае яму, што Беларусь захапілі марсіяне і што, для яе выратавання, трэба напісаць раман (?). Адбываецца сустрэча ў Полацку, «недзе ў раёне помніка Сімяону Полацкаму» [5, с. 3]. Такім чынам, прастора сна – пляцоўка для сустрэчы трох часоў: сучаснасці ў выглядзе журналіста Васіля Кроквы, героя-аўтара; пачатку ХХ стагоддзя ў постаці рупліўца нацыянальнай культуры і стваральніка «Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі» Вацлава Ластоўскага; і ХVII стагоддзя ў выяве манаха, настаўніка і паэта Сімяона Полацкага. Дадамо, што ў снах Кроквы з'яўляюцца і іншыя знакі айчыннай спадчыны і яшчэ адзін «герой» рамана – горад Полацк: марсіяне, напрыклад, страляюць у Сафійскі Сабор, а героі хаваюцца за так званым Барысавым

\* «пергамент, с которого стерто или смыто то, что было написано на нем, для того, чтобы им можно было пользоваться вновь» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907. – Т. 44. – С. 631.]

камянём. Прывіды з мінулага маюць дачыненне да мовы, літаратуры, культуры. І менавіта з іх «дапамогай», ці пад іх даглядам і апякунствам, апавядальнік раскрывае таямніцу літаратурнай гісторыі пачатку савецкай улады на Полаччыне. Ластоўскі ў рамане пад кананаду марсіянаў жажа сакраментальнае: «Са мной нічога ня будзе. Галоўнае, каб з табой было ўсё ў парадку» [5, с. 112]. Знакаміты пісьменнік заклапочаны не мінулым, а будучым. Што можа значыць прароцтва раманных сноў? Сімволіка снабчанняў пачынаецца з антычнага, гамераўскага, падзелу ўваходаў у прастору сна. «Создано двое ворот для вступления снам бестелесным / В мир наш; одни роговые, другие из кости слоновой; / Сны, проходящие к нам воротами из кости слоновой, / Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не должен; Те же, которые в мир роговыми воротами входя, / Верны; сбываются все приносимые ими виденья...», – гаворыць гераяна «Адысеі» Пенелопа. У сучасным літаратурным сне Аркуша фантастыска, мана, змяшана з праўдзівымі гістарычнымі фактамі, каб давесці прароцтва пра «смерць літаратуры». Гэта нават не прароцтва, а рэальнасць сучаснай культуры. «Даўно ўжо няма такой прафесіі – паэт», – разважае журналіст Кроква пра стан літаратурнага працэса, – «... беларускія паэты ўсё яшчэ ня вераць, што ва ўсім свеце няма такой прафесіі – паэт. Таму і нудзяцца, пакутуюць, скардзяцца. ... адбылася страшэнная дэвальвацыя творчай працы» [5, с. 107–108].

«Захоп Беларусі марсіянамі» – прыгодніцкі раман з элементамі жанраў фантастыкі, гістарычнага дэтэктыва, белетрычнага літаратурна-гістарычнага апавяду. У рамане распавядаецца літаратурная версія стварэння ў Полацку Алесем Дударам філіяла «Маладняка». Менавіта гістарычны Дудар, беларускі пісьменнік, крытык, перакладчык, рэпрэсаваны ў 1930-я гг., быў адным з заснавальнікаў мінскага, полацкага і віцебскага філіялаў літаратурнага аб'яднання «Маладняк». Аркуш разыходзіцца з афіцыйнай думкай і разглядае ў кнізе няўдалую спробу стварэння Дударам філіяла ў Полацку, таму што раманны Дудар імкнецца «вызначаць якасць мясцовых літаратурных кадраў і наракаць на іх апатычнасць і слабую літаратурную і ідэйную падрыхтаванасць» [5, с. 113]. З той жа «дэвальвацыяй творчай працы» сутыкаецца паэт 20-гадоў. Дадамо, што і Дудар, і Кроква дзейнічаюць у рускамоўным асяроддзі. Героі рамана гавораць на двух мовах – беларускай, або «тарашкевіцы», і рускай.

І два ўзорных літаратара і чалавека ў раманнай гісторыі, «былы камісар» [5, с. 103] і «недабіты белагвардзеец» [5, с. 109] Сімакоў і настаўнік, праязік з прозвішчам «Будзіцель» [5, 65] Анатоль Туціцын, таксама гавораць на розных мовах – рускай і беларускай. Літаратурныя героі шукаюць Слова і забойцу. Калі ж яны падыходзяць да раскрыцця дэтэктыўнай таямніцы, яны сутыкаюцца з асабістай трагедыяй, са смерцю. Але Алесь Аркуш, здаецца, перакананы ў перамозе Духа, які будзе захоўвацца не ў літаратуры, або мове, а – у памяці. Ён укладае ў эсе Туціцына наступныя афарызмы: «Вяртаньне немагчымае, але сувязь з гэтым павінна быць. Нейкім пачуццём, нейкім рухам, падобным да пульсу на скроні. .. Вяртаньне не магчымае, але магчыма ўсё гэта захоўваць у сэрцы і мець заўжды з сабой» [5, с. 70].

Да палімпэсту можна аднесці і кнігу А. Горвата «Радзіва «Прудок»: дзённік», бо герой расчытвае ў сучаснай кнізе жыцця (з яе шматкультурнымі варункамі) аўтэнтычныя, ці традыцыйныя, тэксты. Яго герой-апавядальнік прыходзіць да высновы, што менавіта вясковы айчыны тэкст – самы першасны і дарагі: «Я здымаў кіно ў Піцеры, жыў у Самары, сустракаў Новы год у Вільні, святкаваў дзень народзінаў у Беластоку, працаваў у купалаўскім тэатры, жаночым манастыры ў Мінску. І ўсё адно знайшоў дарогу пад дзедава неба... Ёсць адчуванне, што людзі скончыліся. Засталіся толькі дошкі і словы пра іх» [6, с. 211].

«Радзіва «Прудок»: дзённік» – шчыра іранічны тэкст пра сапраўдныя пачуцці, пра жыццёвыя гісторыі і пра моўныя варыянты культуры. Сакавітая тутэйшая мова набывае фантастычна-іранічныя вобразы ў апавяданні аўтара. Напрыклад: «На Палессі жыве таямнічы Той, які пра ўсё ведае. Даўно мусіць б выдадзены «Кішэнны шматомнік афарызмаў Тоя», бо там-сям на ўзбярэжжах Прыпяці фіксуецца выпадкі махлярства. Напрыклад, калі паляшук хоча, каб яго словы мелі большую вартасць, ён лёгка прыпісвае іх Тою: «Як Той жажа», «Як Той казаў». Праз недастатковую вывучанасць з'явы цяжка вызначыць, якія афарызмы належаць непасрэдна Тою, а якія былі прыдуманы хітраватым мясцовым насельніцтвам» [6, с. 50].

Вядома, кніга праз мову кранае і іншыя праблемы сучаснасці, у ёй няма парадыяных і камічных сітуацый, якія зашыфраваны мясцовымі культурнымі з'явамі: «Травень. Відаць, мяне ўкусіў нейкі шалёны беларус. От свята сёння, а я выю на столь, што нямажна рабіць. Было б добра штосьці выкапаць ці закапаць, прыбіць, пакалоць, парэзаць. Каб не языком, а рукамі. Каб у руках не чарка-яйка, а сякера» [6, с. 208]. Як у палімпэсту, тут накладзены некалькі тэкстаў-зместаў: першамайскае свята ў вёсцы, забарона працаваць у рэлігійных святочных дні, ідэалагічны лозунгі сучаснага палітыка, гістарычныя заклікі да вясковага бунту. Чытач павінен расчытваць іх, атрымліваючы асалоду ад асабістых лабірынтаў памяці.

Горват стаў сваеасаблівым літаратурным падарожнікам у мінулае, пры тым, што ён, як аўтар-апавядальнік, – сучасны герой. Ён бачыць, што адбываецца з мовай і культурай сёння: «Па-беларуску Мрат ведае толькі такое: «асярожна, дзверы зачыняюцца», «наступны прыпынак», і, чамусьці, «цыбуля». Нават, слова «дзякуй», для яго новае. А «бульба» па-туркменску – «картошка», што мяне

нават раззлавала» [5, с. 215]. Ізноў наўздагон усплываюць паэтычныя радкі: «Ёсць рукапісы, змест якіх сцяргты, ледзь знаць, / Ці нат другі напісан сэнс бязбожна. / Іх палімпсестамі прынята здаўна зваць, / І першы іхні змысл пайме не кожны. / Краіна родная! Так сталася й з Табой. / Багацце й хараство твае прыроды / І прошласць слаўную змяшаў чужак з гразей / І словы вывеў гідкія для зводу» (Уладзімір Жылка «Палімпсест»).

У жанравым плане кніга «Радзіва «Прудок»: дзённік» – сапраўды дзённік, пачатак якога датаваны лістападам 2013 г., а заканчэнне – лістападам 2016. Але жанравае адзінства парушана мастацкімі чорна-белымі фотаздымкамі з жыцця вёскі (а не славуцымі сэлфі), вобразнымі падвойнымі назвамі радзелаў, у якіх сумяшчаюцца іранічны і лірычны вобразы: «Сёння я піў самагон. У Шуры ёсць толькі сабака Палкан», «Мяне не бяруць у касманаўты. Сонейка, хадзем», «Жыццё – гэта шарлотка белая, шарлотка чорная. Цётка Воля» [5, с. 247]. Няма другога сэнсу толькі ў назве апошняга раздзела «Надаела мне гэта ваша вясковае жыццё» [5, с. 247]. Што гэта – крык бездапаможнасці? Пошукі сапраўднага існавання прывялі да вёскі, але героя цяжка вярнуцца ў традыцыйны парадак існавання? Мова ў гэтым не павінна. Моўныя адкрыцці толькі надалі яшчэ большы сэнс жыццю героя і расквецілі рознымі фарбамі шэрыя будні. Гэты «крык» прагучаў не проста на маленькай прудкаўскай плошчы, гэты літаратурны крык-дзённік пачулі-прачыталі чытачы ўсёй краіны. Мова – гэта спосаб чалавека выйсці са сваёй абалонкі ў свет, а літаратурная мова пашырае межы прасторы камунікавання чалавека, здольнага абвясціць аб сваіх вобразах-бачаннях мінулага, сучаснага і будучага.

**Заклучэнне.** Тэма беларускай мовы шырока прэзэнтуюцца ў сучаснай літаратуры. У рамане В. Марціновіча «Мова» гэта тэма становіцца галоўным матывам, вакол якога кампануюцца і сістэма характараў, і фабульны рух. Часта тэма мовы звязана з ініцыяцыйнай галоўнай герояў, ці апавядальнікаў твораў, або з матывамі літаратурнай творчасці, тэмамі кніжнай культуры. Невыпадкова творы, якія прысвечаны моўным ці літаратурным праблемам, маюць суадносна старыя лексічныя назвы – «Marginalis» (раман К. Стаселькі), «Палімпсест» (раман А. Аркуша), таму што ідэя моўнага матыву звязана са знікненнем і пошукамі беларускай мовы. Літаратары шукаюць мову і ў будучыні, з яе мультыкультурнымі абрысамі, і ў мінулым, якое атаясамляецца і з савецкай культурай, і з традыцыйнай, або вясковай культурай.

У сувязі з тым, што сённяшняя сітуацыя з моваю выглядае як драматычныя стасункі розных лінгвістычных сістэм і моўных культур (адсюль і матыў знікнення мовы), стылістыка твораў пра мову набывае іранічна-сатырычны і ўтапічны характар. Але матыў «пошуку мовы» дыктуе лірычны і нават меладраматычны настрой у творах.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Тычына, М.А. Філасофія літаратуры: беларускі варыянт / М.А.Тычына. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 324 с.
2. Марціновіч, В. Мова / Віктар Марціновіч. – Мінск : Кнігазбор, 2014. – 264 с.
3. Стаселька, К. Marginalis: раман / Кірыл Стаселька. – Мінск : Галіяфы, 2016. – 198 с.
4. Эпштейн, М. Антропология письма и будущее гуманитарных наук / Михаил Эпштейн // НЛЮ. – 2015. – № 131. – С. 245–269.
5. Аркуш, А. Захоп Беларусі марсіянамі / Алесь Аркуш. – Выдавецкая ініцыятыва «Полацкае ляда», 2016. – 140 с.
6. Горват, А.І. Радзіва «Прудок»: дзённік / Андрэас Горват. – Мінск : Медысонт, 2017. – 248 с.

Паступіў 10.06.2017

#### FROM THE BEGINNING WAS THE LANGUAGE OR THEME LANGUAGE IN THE WORKS OF MODERN BELARUSIAN LITERATURE

N. LYSOVA

*The article describes the ideological and thematic approaches of contemporary writers to the embodiment of the theme of the Belarusian language in their literary works. On the examples of novels "Language" by V. Martynovich, "Marginalis" by K. Staselka, "Palimpsest" and "Capture the Martians Belarus" by A. Arkush, as well as the book "Radivoje" Prudok ": Diary" by A. Gorvat motives of the "language death" and "search language" as presented through utopian, lyrical and melodramatic, the ironist-parody genre forms are determined.*

**Keywords:** contemporary Belarusian writers, "language death", "search language".

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 811.161.1'255.2:821.161.3-31.09

БЕЛОРУСИЗМЫ В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА ВЛАДИМИРА КОРОТКЕВИЧА  
«ДИКАЯ ОХОТА КОРОЛЯ СТАХА»: МОРФОЛОГО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

канд. филол. наук, доц. Т.П. СЛЕСАРЕВА  
(Витебский государственный университет имени П.М. Машерова)  
slestp@yandex.ru

Отмечается, что при переводе текстов художественных произведений с белорусского на русский язык переводчик старается передать при помощи языковых средств национальный белорусский колорит, ярко описать языковые концепты белорусской культуры. Рассматриваются слова белорусского языка, встретившиеся в русском переводе романа Владимира Короткевича «Дикая охота короля Стаха». Сравнивается семантика этих слов в обоих языках, определяется их функциональная нагрузка.

**Ключевые слова:** белорусизм, русскоязычный текст, семантические особенности, перевод, соответствие.

**Введение.** Взаимодействие белорусской и русской культур и языков имеет свои специфические черты в силу общности исторических судеб белорусского и русского народов, родства и близости систем двух языков.

Под белорусизмом понимается принадлежащий системе белорусского языка элемент, употребленный в тексте на русском языке.

К белорусизмам относятся: а) слова белорусского языка, не имеющие полностью совпадающих по форме и содержанию соответствий в русском языке; б) слова белорусского языка, имеющие соответствующие по форме и содержанию слова на русском языке; слова русского языка имеют иную стилистическую окраску либо принадлежат к областной лексике; в) слова белорусского языка, имеющие соответствия по форме в русском языке при несовпадении объема значений [7, с. 68–69].

Белорусское слово включается в русский текст по разным причинам: оно не имеет однословного эквивалента в русском языке или лексемы известны обоим языкам, но в белорусском языке они получают и другое значение.

В русскоязычных текстах (оригинальных и переводных) белорусизмы могут выступать средством создания речевой характеристики персонажа, дополнительной смысловой, эмоциональной характеристики образа, передавать культурно-этнографические традиции.

**Основная часть.** Историческое произведение с элементами мистики Владимира Короткевича «Дикая охота короля Стаха» (бел. «Дзікае паляванне караля Стаха») было впервые опубликовано в журнале «Маладосць» в 1964 году. Действие происходит в конце XIX века. Молодой учёный-фольклорист Андрей Белорецкий во время бури сбивается с пути и попадает в родовую замок Яновских – Болотные Ялины, где его принимает хозяйка замка Надея Яновская – последняя представительница своего рода. Она ожидает скорой смерти, поскольку род Яновских проклят из-за предательства, совершённого ее предком. Дикая охота – это группа молчаливых всадников, бесшумно скачущих по трясине, делающих огромные прыжки и оставляющих следы старинных подков.

Белорецкий остаётся в замке, чтобы защитить Надею. Вместе с Рыгором они раскрывают и тайну гибели отца Надеи, загнанного в болото Дикой охотой за два года до приезда Белорецкого, и тайну Дикой охоты, которую организовал Дуботовк, чтобы довести девушку до сумасшествия или смерти и завладеть замком. Белорецкий женится на Яновской и увозит её из Болотных Ялин.

В 1980 году на волне популярности одноимённого фильма (снят в 1979 году), произведение было переведено на русский язык Валентиной Щедриной.

В русском переводе «Дикой охоты короля Стаха» нами было выявлено около 30 разных белорусизмов, среди которых встретились имена существительные (*бульба, пригожувелчки, криница, хата, веска, гонор, гроши, подмога* и др. – всего 16 разных словоупотреблений), глаголы (*поведать, зажурились, постукать, загомонили, нема* и др. – всего 7), наречия (*трошки, горше*), частицы *дак, нехай*, местоимение *ихних*.

Среди белорусских имен существительных, зафиксированных нами в тексте на русском языке, отенки национально-культурного характера несут такие слова, как *хата, криница, жито, бульба*.

Хата – срубная изба из сосновых, реже еловых бревен – традиционное жилище белорусов. Слово *хата* встречается в украинском, белорусском, русском, польском, чешском и словацком языках. В русском языке употребление этого слова означало плохую избу. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова в толковом словаре русского языка указывают: хата, -ы, ас. На Украине, в Беларуси, на юге России: крестьянский дом.

В белорусском языке данное существительное имеет более широкую семантику. Так, в Толковом словаре белорусского языка *хата*: **1)** жылая сялянская пабудова, зрубленая з бярэння; **2)** унутраная частка такой жыллёвай пабудовы; жылое памяшканне; **3)** асобны сялянскі двор, гаспадарка; асобная сям'я; **4)** у назвах некаторых сельскіх устаноў (*Хата-чытальня. Хата-лабараторыя*). В народном белорусском сознании «хата» – символ величайшей ценности: «*Не позорь мою хату*» [4, с. 78], «*Теперь моя хата до последнего креста благодарна тебе*» [4, с. 82], «*Мужики поднялись на защиту своих хат*» [4, с. 178].

На протяжении многих веков основой жизнедеятельности белорусского народа являлось земледелие. Наверное поэтому между зерном и сеятелем существовали особые отношения, а слово «*жыта*» (зерно, рожь) очень близко для белоруса. Это и **1)** аднагадовая расліна сямейства злакавых, зерне якой скарыстоўваецца для прыгатавання хлеба; **2)** Зерне гэтай расліны.

В анализируемом русскоязычном тексте слово *жито* встретилось в составе фразеологизма *всякого жита по лопате*. Так говорят о смеси, неоднородном составе чего-либо: «Когда-нибудь люди смогут жить намного дольше меня, и им не будет горько за жизнь: все в ней было, всякого *жита* по лопате, все я изведаль – о чем же сожалеть?» [4, с. 4]. Толковый словарь Ефремовой определяет *жито* как любой хлеб – рожь, пшеница – в зерне или на корню.

Слово «*криница*» довольно часто встречается во многих русскоязычных произведениях белорусских авторов, так как в белорусской традиции оно наполнено дополнительным смысловым содержанием: белорусы почитают криницу как святыню, потому что она связана с культом воды.

**Крыніца: 1.** Натуральны выхад падземных вод на паверхню зямлі. **2.** Пераноснае значэнне: тое, з чаго бярэцца, чэрпаецца што-небудзь; тое, што дае пачатак чаму-небудзь, служыць асновай для чаго-небудзь. **3.** Спецыяльны тэрмін: пісьмовыя помнікі, дакументы, на аснове якіх пішуцца навуковыя даследаванні.

В русском языке данное существительное имеет более узкую семантику. Ему соответствуют эквиваленты «ключ», «родник», «источник», «ручей»: «Оставалось еще каких-то недели две ночевать на сеновалах или прямо в возке под звездами, пить из *криниц* воду, от которой ломит зубы и лоб, слушать протяжные, как белорусское горе, песни баб на завалинках» [4, с. 5].

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Евфрона *криница* – собственно источник ключевой воды, неглубокий колодезь. В верованиях малорусского народа слово это означает богинь плодородия, обилия, обитающих в ключах. В одном наговоре Криница олицетворяется в образе красной девицы; дочь ее – вода, мать – земля, брат – камень.

Основной продукт белорусской кухни – картофель (по-белорусски «*бульба*»). «Они [крестьяне] живут *бульбой*» [4, с. 22], «А сам сидит в клетке над миской с *бульбой* да брюквой» [4, с. 66]. Слово «бульба» произошло от латинского «*bulve*», что переводится как «луковица».

Картофель появился в Беларуси в XVIII в. благодаря последнему королю Речи Посполитой Станиславу Августу Понятовскому и очень быстро для селян-белорусов стал привычной и спасительной едой. Хотя в ВКЛ словом «бульба» называли другое растение – топинамбур. Его клубни напоминают клубни картофеля. Поэтому из-за схожести крестьяне просто перенесли название одного овоща на другой.

Слово *бульба* в белорусском языке имеет следующие значения: **1)** аднагадовая агародная расліна сямейства паслёнавых; **2)** зборны назоўнік. Падземныя клубні гэтай расліны, якія выкарыстоўваюцца як харч, корм і сыравіна; **3)** назва беларускага народнага танца.

Одинаковую семантику в обоих языках имеют такие имена существительные, как *подмога*, *гроши*, *пригожучечки*. Так, *подмога* (бел. *падмога*) – поддержка (падтрымка): «Если понадобится *подмога* – присылайте человека» [4, с. 161].

Слово *гроши* (рус. деньги) в белорусском языке – это **1)** металічныя або папяровыя знакі, якія служаць мерай вартасці пры куплі-продажы; **2)** сродкі, капітал. «У нас и *гроши* были, пять рублей» [4, с. 99]; *прыгажуня* – красивая женщина: «У-ух, *пригожучечки*-красулечки!» [4, с. 54].

Кроме слов, имеющих эквиваленты в русском языке, в тексте встретились такие имена существительные, как *дрыкгант* и *андараки*.

Короткевич был большим знатоком белорусского фольклора и старины. Великое Княжество Литовское славилось редкой и более нигде не производимой породой полесских дрыкгантов (порода лошадей, погибшая более 400 лет назад). В «Дикой охоте короля Стаха» дрыкганты упоминаются как чудом сохранившиеся экземпляры исчезнувшей породы и в конце все тонут в трясине: «...когда синие огни со-

бираются и начинают пляски на самых гиблых местах, не разбирая дороги, мчатся двадцать всадников на вороных *дрыгантах*».

Еще вспоминаются герою «черные хаты, где женщины в *андараках* прядут и поют бесконечную песню, похожую на стон» [4, с. 6]. *Андарак* – «саматканая паласатая або клятчастая спадніца», то есть шерстяная полосатая юбка крестьянок из домотканого материала, род поневы.

Национально-культурный фон белорусов репрезентируют в тексте имена собственные – антропонимы и топонимы.

Главная героиня произведения – хрупкая 18-летняя девушка, последний потомок древнего шляхетского рода Яновских, *Надея Яновская* (рус. Надежда). Дальний родственник Яновских, весёлый дед-балагур, шутник, который умеет расположить к себе людей, хорошо говорит по-белорусски, и в то же время хитрый и безжалостный человек, главный злодей, придумавший дикую охоту с целью уничтожить Яновских и заполучить их замок и имущество, – *Рыгор Дуботовк*.

Охотник, который хорошо знает местные леса, помогает Белорецкому победить дикую охоту, тоже зовут *Рыгор* (рус. Григорий): «Девочка возвратилась домой с *Рыгором*, сторожем Кульши» [4, с. 47]. «Бездельник *Антось* (рус. Антон) принес мне на подносе «разгонную» чарку» [4, с. 74].

*Игнась* (рус. Игнат) *Берман-Гацевич* – дальний родственник Яновских, претендующий на имение, для чего придумал Малого Человека, чтобы свести хозяйку с ума.

Действие разворачивается в родовом замке Яновских – *Болотных Ялинах* (рус. Болотные Ели).

Главный персонаж, от чьего имени ведётся рассказ, пишет: «Постепенно я понял, кто я. Что заставило меня это сделать? Может, теплые огни деревень, названия которых и до сих пор какой-то теплой болью входят в мое сердце: Липично, Сорок Татар, Березовая Воля, урочище Разбитый Рог, Помяречь, Дубрава, *Вавёрки*?» [4, с. 6]. *Вавёрки* – по-русски «Белки».

Нами зафиксированы разовые употребления в русскоязычном тексте таких белорусских глаголов, как *поведаю*, *зажурились*, *нашкодил*, *постукать*, *загомонили*.

Данные толковых словарей свидетельствуют о том, что названные глаголы выступают в одинаковых лексических значениях в обоих языках.

Так глагол *поведаць* (бел. паведаць) – имеет значение «рассказать». *Зажурицца* (бел. зажурыцца) – «загрустить, опечалиться»: «И что же это сосны *зажурились*?» [4, с. 132]. *Нашкодзіць* (бел. нашкодзіць) – «напортить, напакостить, устроить беспорядок»: «Месяц прожил здесь, падла, а *нашкодил* нам хуже пожара» [4, с. 148]. В обоих языках глагол *загомониць* (бел. загаманіць) выступает в значении «начать беспорядочно кричать, шуметь»: «Мои люди *загомонили*» [4, с. 172].

Самым частотным белорусским глаголом (4 словоупотребления) в русскоязычном тексте оказался глагол *нема*, который, согласно словарю Ушакова, выступает в значении сказуемого «нет, не имеется»: «Я? Ну, дурных *нема*» [4, с. 117], «Креста на них *нема*» [4, с. 132], «А у нас матулек *нема*» [4, с. 170].

В тексте «Дикой охоты короля Стаха» нам встретились такие белорусские наречия, как *трошки*, *горше*. Слово *трошки* в русском языке имеет значение «немного, немножко», в белорусском языке *трошкі* – «нямнога, крышку, чуць». «Может, у пана есть хоть *трошки* хлеба?» [4, с. 99]. Наречие *горше* выступает в значении «хуже, тяжелее»: «Нам не везет, а ему и того *горше*» [4, с. 149].

Частица *дак* в значении «вот, ведь» в письменной речи не употребляется и заменяется равнозначным словом «так». Но в тексте она зафиксирована 2 раза: «Но терпеть – *дак* терпеть, а уж коли начали, *дак* до конца» [4, с. 170].

Частица *нехай* употребляется при выражении невозражения против чего-либо, согласия с кем-либо, чем-либо и соответствует по значению частице «пусть», которая служит для образования форм императива: «Го, *нехай* попробует! Оружие в руках. Вот оно. *Нехай* возьмут!» [4, с. 179]. В белорусском языке значение данной частицы такое же.

Близкое родство русского и белорусского языков приводит к тому, что наличие белорусизмов может вызываться также интерференцией, которая представляет собой их функционально не обусловленное употребление в художественной речи.

Например, несмотря на то, что в русском литературном языке такого притяжательного местоимения, как *ихний*, не существует, в разговорной речи слышать его приходится довольно часто. В русскоязычном тексте «Дикой охоты короля Стаха» это местоимение нами зафиксировано 2 раза: «Мы по миру *ихних* потомков пустим!» [4, с. 118], «И от *ихних* хат двже уголька не оставлю!» [4, с. 144]. Семантика данного местоимения одинакова в обоих языках. Так, в русском языке *ихний* (простореч.). Принадлежащий им, а в белорусском – *іхні*, -яя, -яе; займеннік прыналежны. Які належыць ім.

**Заключение.** Как отмечают исследователи, в переводных текстах «употребление национальной лексики неизбежно и необходимо» [1], поскольку переводчик стремится почувствовать особый мир оригинала, в котором содержится художественный образ иной культуры. Слова белорусского языка, встречающиеся в русском переводе романа Владимира Короткевича «Дикая охота короля Стаха», имеют в основном соответствующие по форме и содержанию слова на русском языке и выполняют следующие

функции: 1) являются средствами создания особого идейно-художественного мира белорусов; 2) выступают средствами передачи самобытной ментальности, культурно-этнографических традиций; 3) выполняют роль средств передачи психологии нации, эмоционального состояния героя. Кроме этого, белорусизмы позволяют сохранить самобытность белорусского народа, передать при помощи русских языковых средств национальный белорусский колорит

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гируцкий, А.А. Белорусско-русский художественный билингвизм: типология и история, языковые процессы / А.А. Гируцкий. – Минск : Университетское, 1990. – 175 с.
2. Ефремова, Т.Ф. Толковый словарь русского языка / Т.Ф. Ефремова. – М., 2009. – 1165 с.
3. Журавлева, Н.Н. Смысловая и стилистическая нагрузка белорусизмов в русскоязычном тексте / Н.Н. Журавлева, О.В. Потапова // Язык и социум : материалы IX Междунар. науч. конф., 3–4 декабря 2010 г. : в 3 ч. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Л.Ф. Гербик (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – Ч. 3. – С. 66–69.
4. Короткевич, В.С. Дикая охота короля Стаха: Исторические повести / В.С. Короткевич. – Л. : Лениздат, 1990. – 413 с.
5. Махонь, С.В. Белорусские языковые элементы в переводах одинаковых художественных текстов / С.В. Махонь // Вопросы лингвистики. – 1996. – № 1 – С. 73–78.
6. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М. : ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
7. Туксаитова, Р.О. Художественный билингвизм: к определению понятия / Р.О. Туксаитова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 39. – С. 198–206.
8. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь русского языка / Д.Н. Ушаков. – М. : Альта-Принт, 2005. – 1216 с.
9. Хухуни, Г.Т., Межкультурная адаптация художественного текста : монография / Г.Т. Хухуни, И.И. Валуйцева. – М. : Прометей, 2003. – 172 с.
10. Язык, сознание, этнос, культура. – М. : Наука, 1994. – 343 с.

*Поступила 30.05.2017*

**BEORUSSKY IN THE RUSSIAN TRANSLATION OF THE NOVEL  
BY VLADIMIR KARATKEVICH «THE WILD HUNT OF KING STACH»:  
MORPHOLOGICAL AND SEMANTIC ASPECT**

**T. SLESAREVA**

*In the translation of fiction from Belarusian into Russian language translator tries to convey using the language resources of the national Belarusian color, bright language to describe the concepts of the Belarusian culture. The article discusses the words of the Belarusian language, encountered in the Russian translation of the novel by Vladimir Karatkevich "The wild hunt of king Stach". The comparison of the semantics of these words in both languages is determined by their functional load.*

**Keywords:** *belorusizm, the Russian-language text, semantic features, translation, matching.*

УДК 811.161.3'373.45

**МОДИФИКАЦИИ ПРОСОДИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ СЛОВА  
В АССИМИЛЯЦИОННЫХ ПРОЦЕССАХ  
(НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ)**

**И.А. ЛАПИЦКАЯ**

*(Минский государственный лингвистический университет)*

*Проводится исследование просодической ассимиляции немецких заимствований в белорусском языке. Установлено, что основными направлениями ассимиляции немецких заимствований в белорусском языке на просодическом уровне являются количественные и качественные изменения слоговой структуры, изменение типа слогов (открытие и закрытие слогов), а также смещение словесного ударения в заимствованных словах. Данные процессы проявляют себя комплексно и взаимодействуют с сегментным и морфологическим уровнем. Выявлена взаимосвязь между механизмами просодической ассимиляции и рядом лингвистических факторов: акцентологическими тенденциями, ритмическими особенностями сопоставляемых языков, словообразовательными процессами, а также спецификой структуры слога и морфемной структурой слова (длиной слова в слогах, количеством корней и морфем в слове, морфологической прозрачностью). Делается вывод о том, что минимальной ассимиляции подвержены заимствованные лексемы, отличающиеся наименее сложной просодической организацией.*

**Ключевые слова:** ассимиляция, заимствование, акцентно-ритмическая модель, слоговая структура, словесное ударение.

**Введение.** Взаимодействие этносов, национальных культур и языков остается сложной и актуальной проблемой в лингвистике. Исследования в данной области имеют важное значение для изучения процессов обогащения словарного состава языков и выявления закономерностей их развития. Вопрос ассимиляции иноязычной лексики в языке-реципиенте, входящий в круг данной проблематики, явился предметом многочисленных исследований зарубежных и отечественных лингвистов (Э. Хаугена, В. Кэстнера, А. Кашневич-Мазур, Л.П. Крысина, В.М. Аристовой, А.Н. Булыко, Ж. Баганы, Е.В. Бондаренко, Е.В. Зарецкой и др.). Заимствованная лексика подвергается в результате включения в новую языковую систему различным по своему характеру и глубине фонетическим, грамматическим и семантическим изменениям. Выделение *просодического* уровня в освоении иноязычных лексем в заимствующем языке представляется направлением, требующим теоретического и практического освещения.

**Основная часть.** Фонетическая структура слова в речи представляет собой весьма сложное явление как в артикуляторном отношении, так и с точки зрения слухового восприятия: в ней проявляются в сложном взаимодействии все элементы фонетического строя языка. Заимствованные слова как компоненты новой системы обладают просодической организацией, отличной от структуры эквивалентов в языке-источнике. Они подвергаются в принимающем языке просодической ассимиляции, представляющей собой подчинение просодической структуры лексических единиц сверхсегментным закономерностям языка-реципиента [1]. Просодическая структура слова, описываемая традиционно в рамках высказывания в терминах акцентных контуров [2; 3], рассматривается нами, вслед за Т.В. Поплавской [4], с точки зрения ритмической организации слова. Ритмика слова является одной из составляющих речевого ритма как сложного процесса, объединяющего физический, физиологический, системный аспекты. Она представляет собой системную потенцию, вокабулярное свойство и определяется общими параметрами системы языка: морфологическим строем языка и акцентологическими тенденциями. При этом необходимым элементом фонетической структуры [5, с. 52] и важнейшей просодической характеристикой слова является ударение, объединяющее слоги и организующее ритмически слова в качестве артикуляторно-слуховой единицы (через соответствующие соотношения его слогов). *Целью* данного этапа исследования является анализ просодических изменений при ассимиляции белорусским языком немецких лексем и роли языков-посредников (польского и русского) в данном процессе. Материалом для проведения исследования послужили 1291 белорусских лексем немецкого происхождения, а также их немецкие, польские и русские эквиваленты, зафиксированные «Словарем иностранных слов» А.Н. Булыко [6], и «Этимологическим словарем белорусского языка» [7]. С целью выявления особенностей ритмической структуры немецких заимствований в белорусском языке были исследованы слоговой объем заимствованного слова, позиция ударения в слове, а также сочетание этих характеристик, обычно называемое акцентной структурой слова и описываемое дробью с количеством слогов в числителе и номером ударного слога в знаменателе, например, в двусложной лексеме *ва 'к|са* с ударным первым слогом (2/1).

Исследования показывают, что в немецком языке в первой тысяче самых частотных слов наивысшей представленностью характеризуются двусложные единицы (48%); в следующих по частотности пяти тысячах слов двусложные структуры оказываются такими же частотными, как и трехсложные, а при увеличении выборки до 20000 слов самыми частотными оказываются трехсложные лексические единицы [8]. Сопоставление этих данных с частотностью отдельных слоговых структур в белорусском языке обнаруживает, что в обоих языках действует общая тенденция: чем меньше слоговой объем слова, тем выше его частотность. Так, в белорусской устной речи преобладают одно- и двусложные структуры, составляющие почти 60 % от общего числа словоформ. В художественной прозе к ним прибавляются трехсложные единицы, частотность которых достигает 35 %, и только в научных белорусских текстах и публицистике выявлено значительное увеличение доли четырех-, а для научной прозы и пятисложных слов [9, с. 144]. Преобладание дву- и трехсложных структур в языке является, по мнению Л.В. Златоустовой, универсалией для европейских языков [10, с. 56], и немецкий и белорусский языки обнаруживают данную универсалию. Так, среди немецких заимствований в белорусском языке зафиксировано количественное превосходство дву- и трехсложных лексем (табл. 1): *бу'ль|ба, га'н|лік, ка'ф|ля, танц|ма'й|стар*.

Таблица 1. – Типы структур по количеству слогов в заимствованных словах

Количество слогов в слове	Количество заимствований	%
двусложные	628	48,64
трехсложные	326	25,25
односложные	214	16,58
четырёхсложные	88	6,82
пятисложные	24	1,86
шестисложные	7	0,54
семи- и восьмисложные	4	0,31
Всего	1291	100

Белорусский язык имеет ряд специфических черт в акцентно-ритмической сфере, реализующихся на уровне слова. Так, обилие белорусских аффиксов сочетается с существенной протяженностью слова в целом и разноместным характером ударения: оно локализуется на любом слоге в слове, независимо от его семантики, происхождения, состава и частеречной принадлежности. С другой стороны, белорусское ударение часто выделяет слоги в составе флексий и суффиксов [11], ударение на префиксе в белорусском языке встречается редко, в отличие от немецкого языка, где морфологически связанное ударение часто на префиксальных слогах. В полисиллабических немецких словах (состоящих из более чем одного слога) ударным является преимущественно начало слова [12, с. 98]. В белорусских многосложных словах словесное ударение тяготеет к концу слова [9, с. 144].

Разноместность белорусского ударения в словах различной морфологической структуры предопределила разнообразие акцентно-ритмических моделей заимствований (далее АРМ) (рис. 1). Так, за количественно доминирующей акцентной структурой 2/1 следуют одно-, дву- и трехсложные модели с ударением на предпоследнем и последнем слогах: 1/1 (*войт*), 2/2 (*цэйт|но'т*), 3/2 (*ва|пу'н|кі*) и 3/3 (*аб|цу|зі'*), частотность каждой из которых в среднем в 2–2,5 раза меньше доминанты.

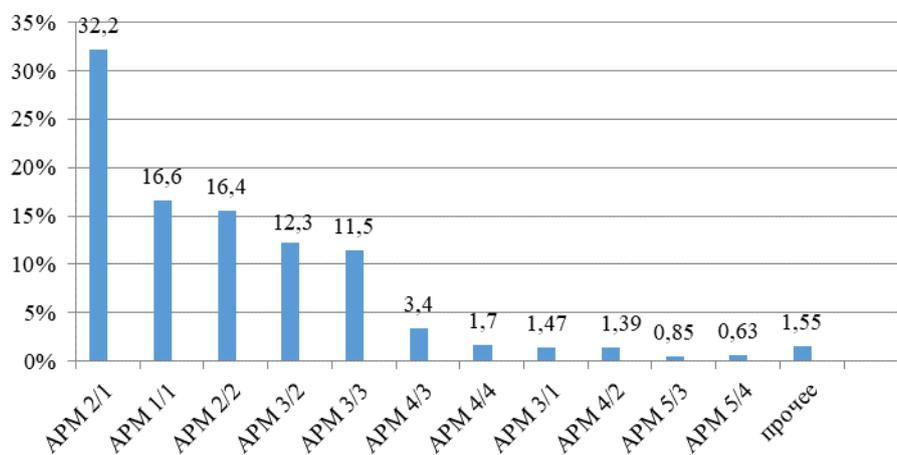


Рисунок 1. – Акцентно-ритмические модели немецких заимствованных слов в белорусском языке (в %)

Среди трехсложных слов отмечается больше структур с предпоследним выделенным слогом, например: *вал/то'р/на*. Низкую частотность, чуть более 5 % выборки, занимают четырехсложные структуры с ударным предпоследним или конечным слогами. Среди четырех- и пятисложных единиц преобладают слова с ударением на предпоследнем и третьем с конца слогах соответственно, например: *ба/лет/ма'й/стар*, *ми/не/зи'н/ге/ры*.

Сравнение количественного слогового состава немецких и белорусских лексем позволяет сделать вывод о тенденции к сохранению исходного количества слогов (в около 70 % примеров) независимо от слогового объема (рис. 2), например:

нем. *die Fuhre* – пол. *fura* – бел. *фура*  
 нем. *der Durchschlag* – пол. *druszlak* – бел. *друшляк*.

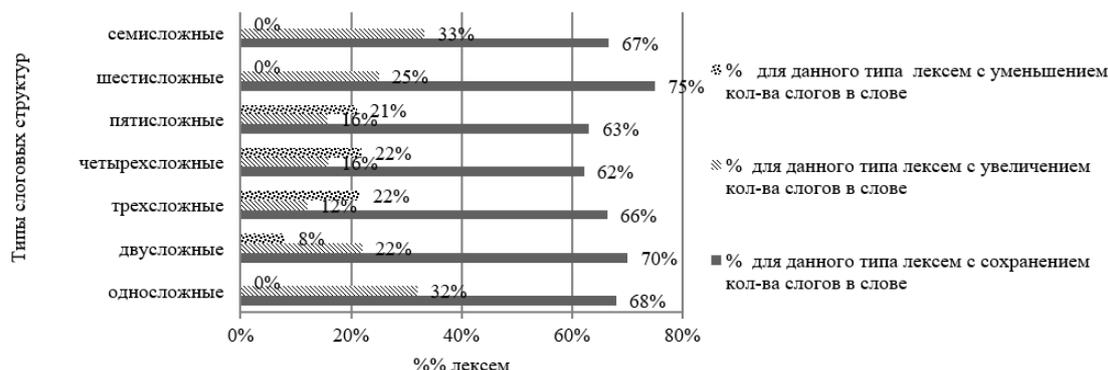


Рисунок 2. – Модификации слогового объема немецких лексем в белорусском языке

Слоговая реорганизация заимствованных лексем, как показывает материал, проявляется при их ассимиляции белорусским языком и языками-посредниками как в расширении, так и в сокращении слогового объема слова. В ходе исследования было установлено, что процесс увеличения количества слогов в языке-реципиенте зафиксирован в ≈20 % материала и встречается в 2 раза чаще, чем сокращение.

Очевидно, что процессу увеличения слогового объема, в отличие от уменьшения, подвержены все структурные модели. Примечательно, что в большей степени данное структурное преобразование затрагивает односложные лексемы с закрытым слогом. Возникновение дополнительных сегментов в белорусском языке в конечных абсолютно закрытых слогах в составе слов немецкого происхождения (наблюдаемое в 5 % выборки) является, на наш взгляд, результатом действия тенденции к открытым слогам в славянских языках, которая в свою очередь обусловлена тенденцией к восходящей звучности по Н. ван Вейку [13]: *der Turm* –  $m^1y^3p^2m^2a^3$ , где 1 – шумный, 2 – сонорный, 3 – гласный. Кроме того, большую роль играет типология слогов в исследуемых языках. Так, в немецком языке большинство слогов являются закрытыми (63%), 44% из них имеют структуру СГС [14, с. 231], в то время как в белорусском языке наиболее частотными являются открытые слоги, составляющие более 50 % от общего количества слогов [15]. Необходимо отметить, что в белорусском языке максимальное количество согласных в постпозиции к гласному не превышает трех (ГС, ГСС, ГССС, СГСС, ССГСС, СССГСС, ССССГС, ССГССС): *зумпф*, *муштр*.

Преобразование почти 20 % односложных прототипов в двусложные может иметь также причины, связанные с особенностями ритмической организации белорусского слова. Флективный характер белорусского языка, сложные синтетические формы, в которых за корнем слова следует 1–2 суффикса и флексия, в известной степени определяют характер ритма. Так, акцентно-ритмическая модель 1/1, т.е. односложные слова, является в белорусском языке менее распространенной, чем двусложные слова с ударным первым слогом :

нем. *der Schlag* – бел. *шля'-га* (2/1)  
 с.-в.-нем. *kram* – пол. *kram* – бел. *кра'-ма* (2/1).

Увеличение количества слогов в языке-реципиенте может мотивировать изменение отдельных грамматических характеристик, например, родовой идентификации немецких заимствованных имен существительных, поскольку их принадлежность к тому или иному роду определяется в белорусском языке в зависимости от характера основы и системы флексий, то есть постфиксальным оформлением слова:

нем. *das Blech* (ср.р.) – пол. *bla-cha* (ж.р.) – бел. *бля'-ха* (ж.р.).

Кроме того, в результате расширения слогового объема исходной формы эквивалентом для немецкого имени существительного единственного числа может стать в славянских языках лексема множественного числа: нем. *das Pfand* (ед.ч.) – пол. *fap-ty* (мн.ч.) – бел. *фán-ты* (мн.ч.).

Результаты исследования указывают на *стабильность* позиции словесного акцента в односложных структурах при увеличении слогового объема в принимающих языках (88 %) в противовес двусложным единицам, в которых при расширении до трех- и четырехсложных моделей наблюдается *смещение* ударения в 95 % примеров, в конец белорусского слова:

с.-в.-нем. *gant* – пол. *gont* – бел. *гón-та*

нем. *die Post* – пол. *pośc-ta* – бел. *пóш-та*

нем. *die Wah-rung* – пол. *wa-`ru-nek* – бел. *ва-ру'-нак, ва-ру'н-кі*

с.-в.-нем. *schí-cken* – пол. *szu-`ko-wać* – бел. *шы-ка-ва'ць*.

Для значительно небольшой части (8 %) анализируемой выборки характерно явление, обратное увеличению количества слогов слова, – их сокращение. Следует отметить, что из всех акцентно-ритмических моделей наиболее часто сокращению слогового объема подвергаются трех-, четырех- и пятисложные структуры (см. рис. 2). Уменьшение количества слогов в данных словах сопровождается в том числе значительными модификациями в области гласных и согласных, вызванными, по-видимому, утратой мотивированности частей композит. При этом сокращение количественного состава происходит уже в языках-посредниках:

нем. *die Laub-sä-ge* – рус. *лоб-зик* – бел. *лоб-зік*

нем. *die Ma-nö-ver-fla-sche* – пол. *ma-nier-ka* – бел. *ма-нер-ка*

с.-в.-нем. *mül-af-fe* – пол. *mał-ra* – бел. *мал-на*.

Материал исследования показывает, что объем двусложных лексем сократился в более чем половине случаев в результате выпадения конечного редуцированного [ə]. При этом лексема исходно женского рода приобретает твердый консонантный исход и идентифицируется в белорусском языке как имя существительное мужского рода, например:

нем. *die Klas-se* (ж.р.) – пол. *klasa* (ж.р.) – бел. *клас* (м.р.)

нем. *die Pres-se* (ж.р.) – пол. *prasa* (ж.р.) – бел. *прас* (м.р.)

нем. *die Sal-ve* (ж.р.) – рус. *зали* (м.р.) – бел. *зали* (м.р.).

На примере количественного изменения слогов при ассимиляции отчетливо проявляется взаимодействие нескольких языковых уровней (фонетического, лексического, морфологического). Активно взаимодействуют также сегментный и просодический уровни, поскольку изменения в слоговой структуре слова обусловлены явлениями сегментного плана, например, эпентезой или дизрезой. Кроме того, анализ модификации слоговой структуры немецких заимствований в белорусском языке позволяет проследить роль ритмического фактора в ассимиляционных процессах.

Модификация типа слогов в заимствованных лексемах представлена в основном (96 %) «открытием» и тесно связана наряду с тяготением славянских языков к открытым слогам, с реорганизацией сегментного уровня, т.е. фонемной структурой немецких гласных и согласных, оказавшихся в чужой для них славянской звуковой системе. Так, утрата немецкими гласными фонологической длительности ослабила силу отступа кратких гласных, силу притяжения согласного предыдущим гласным, в результате чего гласный не способен удерживать последующий согласный, и слог становится открытым практически без исключений уже в языках-посредниках:

нем. *die Rin-ne* – ст.-пол. *ry-na* – бел. *ры-на*

нем. *die Ni-sche* – рус. *ни-ша* – бел. *ні-ша*

нем. *die Ras-se* – пол. *ra-sa*, рус. *рас-са* – бел. *ра-са*.

Ослабление отступа, а также тенденция к открытию слога в славянских языках привели, на наш взгляд, к эпентезе – появлению в заимствованных словах разделительных гласных, «открывающих» слоги, в консонантных цепочках *nz/lz, nsch*:

нем. *der Tanz* – пол. *ta|niec* – бел. *та|нец*

нем. *der Glanz* – пол. *glanc, glans* – рус. *гля|нец* – бел. *гля|нец*

нем. *das Schmalz* – пол. *sma|lec, szma|lez* – бел. *шма|лец*

нем. *der Flansch* – бел. *фла|нец*.

Расщеплению подлежит также не типичный для конца польских, русских и белорусских слов комплекс *-ng/-nk-*. Данная модификация связана еще и с просодическим фактором – различием в позиции ударения в слове в исследуемых языках. Так, если в немецком языке ударение тяготеет к началу слова, то в белорусском для сохранения слогосчитающей тенденции предпочтительнее располагать ударение не в начале слова, а ближе к предпоследнему слогу, т.к. усиленная вторая половина должна компенсировать зачин [4, с. 17]. В польском языке ударение фиксировано на втором слоге от конца. Разноместное и подвижное русское ударение допускает в исконных словах локализацию акцента в пределах семи начальных и семи конечных слогов [1, с. 256]. Изучение позиции словесного ударения в заимствованиях русского языка выявило четкую тенденцию: в более 80 % проанализированных слов ударными оказываются последний и предпоследний слоги [там же], что имеет место и в отношении акцентологической ассимиляции немецких слов с конечным сегментом *-nk-*. Таким образом, словесное ударение смещается в дан-

ных лексемах уже в языках-посредниках, где заимствования приобретают элемент *-(u)nek/- (a)нок-*, характерный для существительных мужского рода как в польском, так и в русском и белорусском языках:

нем. *die Rechnung* (ж.р.) – пол. *ra`chunek* (м.р.) – бел. *раху`нак* (м.р.)

нем. *die Rüstung* (ж.р.) – пол. *rynusz`tunek* (м.р.) – бел. *рышту`нак* (м.р.)

нем. *die Gattung* (ж.р.) – пол. *ga`tunek* (м.р.) – бел. *гату`нак* (м.р.)

нем. *die Raubank* (ж.р.) – рус. *руба`нок* (м.р.) – бел. *руба`нак* (м.р.).

Данные примеры дают возможность установить взаимообусловленность сегментных и просодических изменений.

Процесс открытия слога может восходить также к преобразованиям в морфемной структуре слова. Так, результатом исчезновения морфемной прозрачности в немецких сложных словах становится в некоторых случаях утрата гласными твердого приступа, маркирующего в композитах морфемную границу (в начале слов и морфем) [16]. Данная модификация ведет к перераспределению морфемных границ, а затем и слоговых в отдельных сложных словах, и к изменению типа слога, например:

нем. *der Kur-`ort* – бел. *ку-ро`рт*.

Представляет интерес и обратное явление. Так, в 4 % случаев изменений типа слога зафиксировано его закрытие – процесс, в принципе противоречащий законам белорусской просодии. Данное преобразование проявляется себя в составе заимствованных слов, получивших в языках-посредниках суффиксы *-k/-к-, -ek/-ак-* и сохранивших их в белорусском языке, например:

нем. *die Spru-le* – пол. *szpul-ka* – бел. *шпуль-ка*

с.-н.-нем. *ka-ve-le* – пол. *ka-wa-lek* – бел. *кавалак*

либо в случаях ошибочного переноса форм множественного числа немецкого слова на единственное в белорусском языке, например:

нем. *die Lo-cke* (ед.ч.) – нем. *die Lo-cken* (мн.ч.) – бел. *ло-кан* (ед.ч.).

Анализ позиции ударения в выборке выявил в более 1/3 слов смещение ударения в конец слова. При этом сопоставление акцентной структуры единиц, заимствованных белорусским языком, с их исходными немецкими эквивалентами демонстрирует, что для акцентуации заимствований большую роль играет их морфемная структура – наличие одного или нескольких корневых морфем: исходно сложные слова подвергаются смещению ударения чаще (в 22,6 % случаев от общего числа единиц), чем исходно однокорневые (14,5 %). Кроме того, небольшая группа, как правило, двусложных композит, не отличающихся высокой частотностью (менее 15 % от количества сложных слов) и являющихся как более ранними заимствованиями (*ра`тман*, 14 в.; *ва`хмістр*, 17 в.), так и более поздними (*ю`нгштурм*), сохраняет в зарегистрированных польских и русских коррелятах место главного ударения немецкого эквивалента:

с.-н.-нем. *`rat,man* – бел. *ра`тман*

нем. *der `Wacht,meister* – пол. *`wachtmistrz* – бел. *ва`хмістр*

нем. *der `Jung, Sturm* – бел. *ю`нгштурм*.

В польском языке ударение является фиксированным и падает на предпоследний слог слова, в связи с чем в заимствованных из немецкого языка лексемах ударение закономерно смещается на второй слог от конца как в исходно однокорневых, так и в исходно сложных словах, например: с.-в.-нем. *`buding* – пол. *bu`dynek*; нем. *die `Heb,zange* – пол. *ob`cegi*. Примечательно, что в белорусском языке заимствованные через польский язык лексемы демонстрируют в большинстве случаев (72 %) вслед за польскими эквивалентами сохранение позиции словесного акцента (*bu`dynek* – *буды`нак*). Смещение ударения, практически без исключений к концу слова, зафиксировано соответственно в 28 % случаев, например, *ob`cegi*, *абцугі*; *`warsztat*, *варшта`т*, половину из которых составляют глаголы со славянскими суффиксами *-owa/-ава-*, например: с.-в.-нем. *`būden* – пол. *bu`dować* – бел. *будава`ць*.

Необходимо отметить, что около 1/4 от общего количества белорусских лексем немецкого происхождения представляют собой композиты, т. е. слова, состоящие из двух семантически значимых основ. Данные языковые единицы в большинстве случаев являются двухкомпонентными именами существительными с главным ударением на первом корне, при этом в славянских языках-реципиентах они теряют в первую очередь свою исходную двухакцентность и демонстрируют в 85 % случаев смещение словесного акцента с исходно главного на последующий корень основы в русском и белорусском языках. В результате утраты второстепенного ударения немецкого сложного слова, поддерживающего его семантическую структуру, выделяющего корневую морфему, в языках-посредниках и белорусском языке немецкие композиты не воспринимаются как сложные слова, т. е. слова, имеющие в своем составе не менее двух полнозначных основ, образующих структурно-семантическое единство, например:

нем. *Perl,mutter* – рус. *перламу`тр* – бел. *перламу`тр*

нем. *das Mal,brett* – рус. *мольбе`рт* – бел. *мальбе`рт*

нем. *die Helle,barde* – пол. *hala`barda* – бел. *алеба`рда*.

Проведенный анализ выявил определенную тенденцию акцентуации в трех- и более сложных именах существительных, представленных как одно-, так и многокорневыми лексемами. В рамках данных единиц четко проявляется тяготение ударения к концу слова в белорусском языке, например:

нем. *die 'Brü|der|schaft* – бел. *бру|дэр|ша'фм*

нем. *'Orts|kom|men|da|, tur* – бел. *ортс|ка|мен|да|ту'|пра.*

Таким образом, с увеличением длины слова ударение все реже сохраняет свою позицию и все меньше привязано к началу, т.е. чем длиннее слово, тем отчетливее доминирует акцентуация его финали. Как следствие, исходные трех- и более сложные структуры с ударением на первом слоге, характерные для немецкого языка, в белорусском языке практически никогда не сохраняются.

Результаты исследования показывают, что наибольший процент приближенности к акцентологическим нормам принимающего языка наблюдается в группе двусложных заимствований, наименьший – среди четырех- (и более) сложных слов. Таким образом, выявлена зависимость степени просодической ассимиляции заимствований от просодической структуры лексем: чем проще просодическая структура лексем, тем меньшей ассимиляции они подвержены.

Интерес представляет тот факт, что для большинства заимствованных суффиксальных имен существительных в белорусском языке характерно фиксированное ударение на суффиксальном слоге [11, с. 10]. Этот морфологический фактор определяет акцентную структуру производных лексем с заимствованными суффиксами, например: нем. *die Le'ckage* – бел. *лека'эж*, нем. *der 'Brandma'jor* – бел. *брандмаэ'р*, нем. *der Offi'zier* – бел. *афіцэ'р*, нем. *das Wulfe'nit* – бел. *вульфені'м*, нем. *das 'Hornblen, dīt* – бел. *горнбленды'м*, нем. *der Masa'chismus* – бел. *мазаксі'зм*, нем. *der Maschi'nist* – бел. *машыні'ст* и др. Таким образом, осложнение основы немецких имен существительных суффиксами может мотивировать в белорусском языке смещение ударения на последующие суффиксальные слоги в ассимилированных формах.

Взаимодействие словообразовательных процессов и изменений просодического характера отразилось и при ассимиляции немецких глаголов. Так, смещение словесного ударения с начальной позиции на конечную с одновременным увеличением слога наблюдается практически во всех заимствованных из немецкого языка глаголах, получивших уже в польском языке славянский суффикс несовершенного вида *-owa-* и сохранивших его в белорусском языке (суффиксы *-ава/-ява-*). Фиксация ударения в польском языке на предпоследнем и в белорусском языке на последнем слоге обеспечила возможность фонетических изменений в безударных позициях, а в белорусском языке дополнительно – аканья:

нем. *'rauben* – пол. *ra'bować* – бел. *рабава'ць*

нем. *'kosten* – пол. *kosz'tować* – бел. *каштава'ць.*

Обобщение результатов анализа просодической ассимиляции немецких заимствований в белорусском языке позволяет сделать следующие **выводы**:

1) одним из первых этапов вхождения иноязычной единицы в фонетическую систему языка-реципиента выступает просодическая ассимиляция. Важнейшими направлениями просодической ассимиляции немецких заимствований в белорусском языке являются приспособление акцентной и слоговой структуры (типа и количества слогов) немецких слов к просодическим структурам белорусского языка. Данные изменения проявляют себя комплексно и взаимодействуют с сегментным и морфологическим уровнем. Количественно-качественные параметры слоговой структуры в составе заимствованных слов проходят частичную адаптацию в языках-посредниках – польском и русском;

2) модифицирующими факторами для изменений просодических характеристик заимствованных слов в языке-реципиенте выступают акцентологические тенденции, ритмические особенности сопоставляемых языков, словообразовательные процессы, а также специфика структуры слога и морфемная структура слова.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Суперанская, А.В. Ударение в заимствованных словах в современном русском языке / А.В. Суперанская. – М. : Наука, 1968. – 310 с.
2. Касевич, В.Б. Ударение и фонетическое слово в русском языке / В.Б. Касевич, Е.В. Ягунова // Проблемы социо- и психолингвистики : сб. ст. / отв. ред. Т.И. Ерофеева ; Перм. ун-т. – Пермь, 2003. – Вып. 3. – С. 19–25.
3. Николаева, Т.М. Семантика акцентного выделения / Т.М. Николаева. – М. : УРСС. – 104 с.
4. Поплавская, Т.В. Сегментная фонетика и просодия устной речи / Т.В. Поплавская. – Минск: МГЛУ, 1993. – 160 с.
5. Метлюк, А.А. Взаимодействие просодических систем в речи билингва : учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. / А.А. Метлюк. – Минск : Выш. школа, 1986. – 112 с.
6. Булыка, А.М. Слоўнік іншамоўных слоў : у 2 т. / А.М. Булыка. – Мінск, 1999.
7. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы : у 13 т. / рэдкал. Г.А. Цыхун (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1978–2010.
8. Прокопова, Л.И. Структура слога в немецком языке (эксперимент.-фонет. иссл. на мат. нем. яз) : автореф. дис. ...докт. филол. наук : 10.02.19 / Л.И. Прокопова ; Киев. гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1973. – 35 с.

9. Выгонная, Л.Ц. Інтанацыя. Націск. Арфаэпія / Л.Ц. Выгонная ; АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 215 с.
10. Златоустова, Л.В. Фонетические единицы русской речи / Л.В. Златоустова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 108 с.
11. Лобан, Н.П. Ударение имен существительных в белорусском литературном языке : автореф. дис....канд. филол. наук / Н.П. Лобан ; АН БССР, Ін-т языкознання. – Минск, 1953. – 15 с.
12. Норк, О.А. Фонетика современного немецкого языка. Нормативн. курс (для ин-тов и фак. иностр. яз.) : учеб. пособие / О.А. Норк, Н.Ф. Адамова. – М. : Высш. шк., 1976. – 336 с.
13. Вейк, Н. ван История старославянского языка / Н. ван Вейк ; пер. с нем.: В. В. Бородич ; под ред. и с предисл.: Н. А. Кондрашов. – М. : Изд-во иностр. лит., 1957. – 368 с.
14. Meinhold, G. Phonologie der deutschen Gegenwartssprache / G. Meinhold, E. Stock. – 2., dg. Aufl. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1980. – 256 S.
15. Лекомцева, М.И. Типология структур слога в славянских языках / М.И. Лекомцева. – М. : Наука, 1968. – 222 с.
16. Зарецкая, Е.В. Интра- и экстралингвистическая обусловленность фонетической ассимиляции немецких заимствований в белорусском языке / Е.В. Зарецкая // Вестн. МГЛУ. Сер. 1, Филология. – 2004. – №4 (16). – С. 37–46.

Поступила 30.05.2017

### **MODIFICATIONS OF THE PROCODIC WORD STRUCTURE IN ASSIMILATION PROCESSES (ON THE MATERIAL OF GERMAN BORROWINGS IN THE BELARUSIAN LANGUAGE)**

**L. LAPIZKAJA**

*The article deals with the problem of prosodic assimilation of German borrowings in the Belarusian language. It's become evident that the main directions of the assimilation of German borrowings in the Belarusian language at the prosodic level are quantitative and qualitative changes in the syllabic structure, the change of syllable type (opening and closing of syllables) as well as the displacement of the word stress in the borrowed words. These processes are found in complex and interact with the segmental and morphological levels. The study demonstrated the connection between the mechanisms of prosodic assimilation and a number of linguistic factors: accentological trends, rhythmic features of the compared languages, word-formation processes as well as the specifics of the syllable structure and morphemic structure of words (word length in syllables, the number of roots and morphemes in the word, morphological transparency). The author comes to the idea, that minimal assimilation is attached to the borrowed lexemes with the least complicated prosodic organization.*

**Keywords:** assimilation, loan word, rhythmic model, syllable structure, word stress.

УДК 811.112.2'42(045)

**К ВОПРОСУ ОБ ОККАЗИОНАЛЬНОМ СЛОВООБРАЗОВАНИИ  
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСЕ**

*канд. филол. наук. И.Г. ОСМОЛОВСКАЯ*  
(Минский государственный лингвистический университет)  
*innaosm@yandex.ru*

*Определяются наиболее продуктивные способы образования окказионализмов в диапазоне имени существительного, прилагательного и глагола в современной немецкоязычной рекламе; выводятся корреляции между способом образования и функцией в рекламном тексте, а также устанавливаются основные тематические группы рекламных текстов, в которых наиболее часто встречаются окказиональные образования. Сложение как немецкоязычных основ друг с другом, так и немецкоязычных с англоязычными выступило самым продуктивным способом словообразования, за ним следуют контаминация и сращение, которые служат компрессии смысла рекламного текста. Префиксация, рефлексивизация и креолизация проявили себя менее активно. Имя существительное и имя прилагательное продемонстрировали аналогичные ведущие способы словообразования (словосложение, контаминация), в рамках глагола имеют место сращение, префиксация, контаминация и рефлексивизация. Автомобильная реклама, реклама бытовой и компьютерной техники чаще остальных содержат окказиональные образования разных типов.*

**Ключевые слова:** *реклама, окказионализм, словообразование, контаминация, сложение, сращение.*

**Введение.** Под влиянием различных процессов в обществе: взаимопроникновение культур, развитие экономических и политических контактов между странами, эволюция медийного пространства и др. – рекламная коммуникация является очень интенсивно развивающейся сферой общения. Чтобы успешно реализовывать интенции и задачи данной сферы, рекламная подсистема языка вынуждена прибегать к окказиональному образованию, которое позволяет привлечь внимание к объекту рекламы, «делает текст запоминающимся, динамичным, позволяет увеличить объем информации» [1, с. 18] и вызвать у реципиента необходимую эмоциональную реакцию. Вопросам окказионального рекламного словообразования посвящены труды как немецких [2–4 и др.], так и российских, и отечественных авторов [5, 1, 6, 7 и др.]. В данной работе произведена попытка определить наиболее продуктивные способы и их подвиды для образования окказионализмов в немецкоязычной рекламе в рамках существительного, прилагательного и глагола, вывести корреляцию между способом образования и функцией в рекламном тексте, а также определить основные сферы, в которых встречаются окказионализмы. В анализе задействованы, прежде всего, морфологические способы словообразования, такие способы номинации как заимствования, переход в другие части речи, изменение значения в данной статье не рассматриваются.

**Основная часть.** Проанализированы 123 рекламных объявления преимущественно последнего десятилетия, отобранные путем сплошной выборки из периодических изданий и интернета, 65 из них содержат окказионализмы, были зарегистрированы 79 новообразований. Таким образом, можно сделать заключение, что более половины немецкоязычных рекламных текстов создаются при помощи окказиональных образований, при этом некоторые рекламные сообщения могут содержать два и более окказионализма. Преобладающее количество новообразований зафиксировано в сфере имени существительного, встречаются они также внутри имени прилагательного, реже глагола. Имя существительное и имя прилагательное продемонстрировали аналогичные ведущие способы словообразования (*словосложение, контаминация*), поэтому они рассматриваются вместе. Зафиксировано также *сращение, использование знаков других семиотических систем*, в рамках глагола имеет место *префиксация, контаминация и рефлексивизация*. Путем словосложения в рекламной коммуникации порождается наибольшее количество новообразований. Значение окказиональных сложных существительных и прилагательных, образованных путем словосложения, легко выводится из значений составляющих компонентов, но при этом создаются необходимые ассоциации, так как зачастую в один композит объединяются несочетаемые по смыслу компоненты. При окказиональном словосложении представляется возможным выделить следующие подвиды:

- 1) сложение немецкоязычных основ друг с другом;
- 2) сложение немецкоязычных и англоязычных основ;
- 3) сложение англоязычных основ по немецкоязычным моделям;
- 4) использование при сложении знаков других семиотических систем (цифр).

Для иллюстрации проанализируем некоторые рекламные тесты. Пример образования окказионализма путем сложения немецкоязычных основ друг с другом содержится в рекламе лексикона «Брокгауз» [P1]<sup>1</sup>:

<p><i>Der Brockhaus in einem Band</i>  <i>Mit diesem Brockhaus beginnt ein neues Kapitel. Der neue "Brockhaus in einem Band" will gelesen werden, will Neugierde wecken, will überraschen und anregen. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. Er garantiert daher nicht nur gesicherte Informationen zum Nachschlagen, sondern hält darüber hinaus auf jeder Seite exklusive, Lesevergnügen versprechende Wissensleckerbissen bereit. ...</i></p>	<p>‘Лексикон «Брокгауз» в одном томе                  С этим лексиконом начинается новая глава. Новый «Брокгауз» в одном томе хочет, чтобы его прочитали, хочет разбудить любопытство, хочет удивлять, хочет вдохновлять. Ни больше, но и ни меньше. Он гарантирует не только достоверную информацию для поиска, но и содержит на каждой странице эксклюзивные <b>лакомые кусочки знаний</b>, гарантирующие читателю удовольствие ...’</p>
---	--

Фрагмент рекламного текста содержит окказионализм *Wissensleckerbissen* ‘лакомые кусочки знаний’, который представляет собой сочетание традиционно несоединяемых слов, что повышает экспрессивность всего высказывания и, как следствие, эффективность его воздействия.

Реклама кухонь компании «Бош» [P2]<sup>2</sup>:

<p><i>Kommen Sie Ihrer Traumküche näher.</i>  <i>Die Küche ist das Herz Ihres Hauses.</i>  <b>Kücheninspirationen</b> von Bosch helfen Ihnen bei der Planung Ihrer Traumküche.</p>	<p>‘Приблизьтесь к кухне Вашей мечты.                  Кухня – это сердце Вашего дома.  <b>Кухонное вдохновение</b> от «Бош» поможет Вам при планировке кухни Вашей мечты’.</p>
--	---

Окказиональный композит *Kücheninspirationen* ‘кухонное вдохновение’ образован также с помощью приема смысловой несочетаемости.

Подобные тенденции наблюдаются и в диапазоне причастий [P3]<sup>3</sup>.

<p><i>Leidenschaft kennt kein Verfallsdatum</i>  <b>Die Traumgebrauchten</b> von BMW  <i>Zum Beispiel der BMW 3Z Roadster.</i></p>	<p>‘У страсти нет срока годности / страсть не имеет возраста  <b>Подержанные автомобили мечты</b> от БМВ. Например, БМВ 3Z родстер.</p>
--	---

Окказионализм *die Traumgebrauchten* ‘подержанные автомобили мечты’ также эксплуатирует тот же самый прием – смысловую несочетаемость компонентов сложного слова.

Сложение немецкоязычных и англоязычных основ демонстрирует реклама приложений для консолей «Нинтендо» [P4]<sup>4</sup>:

<p><i>Schön, dass man so leicht Gehirn-Jogger wird.</i>  <i>Millionen von Menschen weltweit trainieren ihre geistige Leistungsfähigkeit mit Dr. Kawashimas Gehirn-Jogging für Nintendo DS</i></p>	<p>‘Здорово, что можно так легко стать <b>человеком, занимающимся оздоровительным бегом для мозга</b>. Миллионы людей по всему миру тренируют свои умственные способности с приложением от доктора Кавашимас «<b>оздоровительный бег для мозга</b>» для консолей «Нинтендо DS»’</p>
---	---

В приведенном примере окказиональные *существительные das Gehirn-Jogging* ‘оздоровительный бег для мозга’ в значении ‘тренировка умственных способностей’ и *der Gehirn-Jogger* ‘человек, занимающийся оздоровительным бегом для мозга’ в значении ‘человек, который тренирует мозг’ привлекают внимание и повышают экспрессивность рекламного сообщения за счет возникновения новых, неконвенциональных связей между компонентами композита.

При образовании прилагательных также зафиксировано сложение немецкоязычных и англоязычных основ [P5]<sup>5</sup>:

<p><i>PHOENIX West bietet Technologieunternehmen einzigartige Wachstumsperspektiven. Auf 100 Hektar Entwicklungsfläche in attraktiver, <b>citynaher</b> Lage finden Sie eine erstklassige Adresse ...</i></p>	<p>‘ФЕНИКС ВЕСТ предлагает уникальные перспективы роста. На 100 гектарах площади под застройку, привлекательно <b>расположенной вблизи большого города</b>, Вы найдете первоклассное место жительства ...’</p>
---	--

<sup>1</sup> Wissensleckerbissen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bookdepository.com/Der-Brockhaus-einem-Band/9783577090544>. – Дата доступа: 14.03.17.

<sup>2</sup> Kücheninspiration [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bosch-home.com/de/>. – Дата доступа: 15.04.17.

<sup>3</sup> Die Traumgebrauchten // Der Spiegel. – 2003. – № 19. – S. 67.

<sup>4</sup> Gehirn-Jogger, Gehirn-Jogger – Наружная реклама приложения для игровых консолей компании «Нинтендо».

<sup>5</sup> citynah // Wirtschaftswoche. – 2007. – № 41.

Текст рекламирует новый развивающийся жилой и промышленный район «Феникс», расположенный недалеко от Дортмунда. Использование английской лексемы city ‘большой город’ в составе композита *citynah* ‘вблизи большого города’ служит компрессии содержания, так как значение ‘большой город’ в английском языке передается одной лексемой и призвано подчеркнуть выгодное расположение района, а также размеры и значение Дортмунда. Заслуживает внимания производство окказионализмов по немецким моделям из англоязычного материала. Иллюстрацией может служить следующий рекламный текст из газеты «Вельт ам Зонтаг» [Р6]<sup>6</sup>

<p><i>Endlich da: Das neue Heft für <b>Oldtimer</b> und <b>Youngtimer</b>! Extra dick, extra stark – 144 Seiten Klassiker von morgen. Heute <b>Youngtimer</b>, morgen <b>Oldtimer</b> – die wichtigsten Modelle für Sie im Überblick. Ratgeber <b>Oldie-Kauf</b>. So finden Sie den passenden Traumwagen im Internet.</i></p>	<p><i>‘Наконец-то вышел в свет: Новый журнал о <b>ретроавтомобилях</b> и <b>автомобильных новинках</b>! Невероятно толстый, невероятно объемный – 144 страницы Классика завтрашнего дня. Сегодня – новинки, завтра – ретроавтомобили, обзор важнейших моделей для Вас. Советы по <b>покупке ретроавто</b>. Так Вы найдете подходящий автомобиль своей мечты в интернете.’</i></p>
---	---

Приведенный текст содержит окказионализм *Youngtimer*, образованный по аналогии с *Oldtimer* ‘ветеран’, ‘старожил’, ‘старомодная вещь’. Новое значение лексемы *Oldtimer* как ‘ретроавтомобиль’ уже зафиксировано английскими и немецкими словарями. Слово *Youngtimer* пока еще не зафиксировано ни английскими, ни немецкими лексикографическими изданиями, но его значение как ‘автомобильная новинка’ легко выводится из контекста. Сложносоставное существительное *Oldie-Kauf* ‘покупка ретроавто’ – результат сложения двух слов: английского *oldie* ‘старушка’, ‘старая вещь, сохранившая свою популярность’ и немецкого *der Kauf* ‘покупка’, получает в рекламном тексте новое значение.

Образование новых слов с заменой частей слова цифрами базируется на эффекте совпадения звуковых комплексов, например [Р7]<sup>7</sup>:

<p><i>S E B Die neuen Gehaltskonten <b>Giro4Free</b> und <b>GiroStar</b> (...)</i></p>	<p><i>,S E B (C O B) Новые зарплатные счета <b>Безналичный Бесплатный</b> и <b>Безналичный Звездный</b> (...)</i></p>
--	---

В приведенном фрагменте сообщения шведского банка СЭБ (Скандинависка эншильда банкен) рекламируются два банковских счета для перевода заработной платы: *das Giro4Free Konto* ‘Счет Безналичный Бесплатный’ и *das GiroStar Konto* ‘Счет Безналичный Звездный’. Первый композит *Giro4Free* содержит англицизм *Free* ‘свободный’, ‘бесплатный’, который пишется с заглавной буквы, и цифру 4 (математический символ), которая выступает в качестве омоформы для английского предлога *for* ‘для’. Такая комбинация символов служит как привлечению внимания, так и компрессии содержания рекламного текста, отвечая требованию оптимального минимума объема при подаче рекламной информации.

Со словосложением тесно граничит контаминация, однако этот способ не идентичен словосложению, т.к. по своей языковой природе это различные явления. Если композиты как единицы лексики образуют составную часть парадигматики словообразования, а значит, входят в систему немецкого языка, то единицы, возникающие по контаминации, не обусловлены системными связями. Как трактуют словари, в частности французский словарь Ж. Марузо, это речевые продукты, когда одна лексема в употреблении регулярно или случайно связана с другой таким образом, что между ними осуществляется скрещение [8, с. 139]. Немецкий словарь лингвистических терминов именуется его *Zusammenziehung* ‘стягивание’, *Verschmelzung* ‘сплавление’ на основе смысловой близости соответствующих слов в одну лексическую единицу (*Mischbildung* ‘смешанное образование’) в сознании говорящих [9, S. 129]. Согласно словарю О.А. Ахмановой, контаминация есть взаимодействие двух лексических единиц, соприкасающихся либо в ассоциативном, либо в синтагматическом ряду, которое осуществляется как скрещение в образовавшейся третьей единице [10, с. 206]. Как следует из трактовок словарей, явление вырастает не из системы языка, а из речи, поэтому не располагает в языковой парадигматике набором моделей для определения моделей для своего производства. Тем не менее окказионализмы, возникшие в результате и словосложения, и контаминации, во-первых, сходны по внешней конфигурации (в обоих случаях композитные образования), во-вторых, обладают высокой степенью смысловой емкости, в-третьих, воспринимаются как единое ассоциативное звено (будь то композит или контаминация) в сознании говорящих.

*Контаминация* в рамках имени существительного и имени прилагательного демонстрирует следующие модели: контаминация немецкоязычных основ; контаминация немецкоязычных и англоязычных основ. Новое образование как результат контаминации немецкоязычных слов может продемонстрировать реклама туристической компании «Трендтурс Туристик» [Р8]<sup>8</sup>:

<sup>6</sup> Oldtimer, Youngtimer, Oldie-Kauf // Welt am Sonntag. – 2007, 13. Mai – № 19. – S. 74.

<sup>7</sup> Giro4Free, GiroStar // Der Spiegel – 2008. – № 9. – S. 45.

<sup>8</sup> (K)urlaub // Apotheken Umschau. – 15.04.2010. – S. 59.

<i>Unterwegs mit netten Leuten!</i> <b>(K)urlaub am Mittelmeer (...)</b>	‘Путешествуйте с приятными людьми!’ <b>Целебный отпуск</b> на Средиземном море (...)
---	---

Заголовок текста *(K)urlaub am Mittelmeer* ‘целебный отпуск на Средиземном море’ содержит окказионализм *(K)urlaub*, образованный путем контаминации двух слов *die Kur* ‘лечение’ и *der Urlaub* ‘отпуск’. Значение новообразования выводится из контекста. Аналогичный прием очень часто встречается в названиях новых продуктов: *der Bighurt* = *bio* + *der Joghurt*, *die Bionade* = *bio* + *die Limonade* и т.д. Целый ряд окказионализмов-прилагательных также является результатом контаминационных процессов, как, например, в серии рекламных сообщений немецкого банка «Постбанк» [P9]<sup>9</sup>:

Günstich schon ab 4,44%* Postbank (...)	‘Выгодно для меня / (я в выгоде) начиная с 4,44%* Постбанк (...)’
---	--

Приведенный рекламный текст несет информацию о предоставляемом кредите частным физическим и юридическим лицам. Искусственно созданная лексема *günstich* является омофоном фонетического образа слова *günstig* ‘выгодно’. При чтении данного окказионального образования внимание устремляется на местоимение *ich* ‘я’, что позволяет его перевести как ‘выгодно для меня’. Завершение семантической связи происходит в сознании адресата. Таким путем формируется позитивное отношение к предложенной банковской услуге, осуществляются скрытое манипулирование и призыв воспользоваться услугами банка.

Рассмотрим пример контаминации англоязычной и немецкоязычной единиц [P10]<sup>10</sup>:

<i>iNachten ist gerettet!</i> 5 Ausgaben SPIEGEL E-Paper für nur 9,90 Euro jetzt testen	‘Рождество с Айпадом (АйДество) спасено!’ Попробуйте уже теперь 5 выпусков журнала «Шпигель» на электронной бумаге всего за 9,90 евро’
---	---

Окказиональное существительное *iNachten* ‘АйДество’ есть результат наложения английской лексеммы *iPad*, обозначающей вид планшетных компьютеров компании «Эппл», и немецкой *das Weihnachten* ‘рождество’. Благодаря сходности фонетического образа новообразования и кодифицированной единицы происходит компримирование содержания рекламного сообщения.

Еще одним способом окказионального образования и «сгущения» смысла в рекламном словообразовании выступает окказиональное *sraчение*.

При сращении словосочетаний происходит концентрация смысла этого словосочетания в одном слове, что в современном языкознании получило название «универбация» [11, с. 47]. Проиллюстрировать данное утверждение может следующий пример [P11]<sup>11</sup>:

Griechenland <b>einechteserlebnis</b>	‘Греция <b>настоящеевпечатление</b> ’
---------------------------------------	---------------------------------------

Новообразование *einechteserlebnis* ‘настоящее впечатление’ есть результат сращения трех слов: *ein echtes Erlebnis*. Данный окказионализм за счет написания всех компонентов с малой буквы напоминает хештег, хотя в самом рекламном тексте знак «решетка» перед ним не следует. Хештеги используются в рекламной продукции в качестве отсылки к появившемуся тренду в интернете или в попытке создать такой тренд. По-другому выглядит окказионализм в следующем примере [P12]<sup>12</sup>:

DeutscherAnwaltVerein	‘НемецкийСоюзАдвокатов’
-----------------------	-------------------------

В сращении *DeutscherAnwaltVerein* ‘НемецкийСоюзАдвокатов’ границы слов маркируются еще и с помощью прописного начертания входящих в состав композита компонентов.

Встречаются также случаи, когда слитно пишутся определенный артикль и существительное. В данном случае за счет артикля к существительному происходит приращение смысла «настоящий», «не имеющий аналогов», как в следующем примере [P13]<sup>13</sup>:

<b>DerClub</b> Package gewinnen! Austria Trend Hotel (...) diepresse.com/derclub	<b>Настоящий Клуб</b> Станьте обладателем полного набора услуг! Австрийский тренд-отель (...) diepresse.com/derclub
--	---

<sup>9</sup> Günstich // Der Spiegel. – 2009. – № 12. – S. 71.

<sup>10</sup> iNachten – Реклама специального приложения журнала «Шпигель» для планшетных компьютеров «Айпад» (iPad) компании «Эппл» (Apple).

<sup>11</sup> einechteserlebnis – Наружная реклама туров в Грецию от компании «Ferienhaus Vermittlung».

<sup>12</sup> DeutscherAnwaltVerein // Der Spiegel. – 2008. – № 9. – S. 57

<sup>13</sup> DerClub // Die Presse. – 21.08.2008. – S. 18.

Окказиональное сращение *derClub* 'клуб' фокусирует внимание на уникальности и элитарности услуг рекламируемого заведения, так как при таком написании ударение падает на служебное слово (в данном случае артикль) и привносит дополнительное значение «настоящий клуб», «лучший клуб».

При сращении неопределенного артикля и существительного происходит, как правило, двойная актуализация смыслов, что также стоит на службе у экономии языковых средств [P14]<sup>14</sup>:

<i>EinFach Deutsch</i>	'Предмет Немецкий язык / Немецкий язык – это просто'
------------------------	--

За счет омонимии слов *Ein Fach* 'предмет' и *einfach* 'просто' актуализируются сразу оба значения, и предложение позволяет себя трактовать как *Предмет «Немецкий язык» – это просто*.

В диапазоне глагола в немецкоязычном рекламном дискурсе особое место занимают новообразованные глаголы, образованные *рефлексивизационным* способом. Нагляден пример немецкого интернет-портала «Ваучер», предлагающего купоны, гарантирующие скидки, на приобретение товаров и услуг [P15]<sup>15</sup>:

<i>MyVoucher.de® Deutschland spart! Ich voucher mich reich!!!</i>	'MyVoucher.de® Германия экономит! Я наваучируюсь до богатства!!!*' * Я разбогатею, приобретая ваучеры/товарные купоны со скидкой.
---	--

Окказиональный глагол *sich reichvouchern* 'наваучиваться', 'разбогатеть, приобретая товарные купоны' образован от существительного *der/das Voucher* 'ваучер' при помощи сложения с прилагательным *reich* 'богатый' и возвратного местоимения *sich*. Окказиональное образование позволяет привлечь внимание к объекту рекламы и вызвать у реципиента эмоциональную реакцию благодаря преодолению обыденного представления об объекте рекламы. Аналогично образован и глагол *sich reichsparen* 'богатеть, экономя деньги'.

Ряд окказионализмов-глаголов, встречающихся в рекламных текстах, являются результатом контаминации основ, и их значение становится понятным только после прочтения всего текста, как, например, в рекламе специального тарифа мобильной связи от компании «Чибо» [P16]<sup>16</sup>:

<i>Kostenlos tchibofonieren mit dem Tchibo-Basis-Tarif Tchibofonieren: Kostenlose Community-Flat bei Tchibo mobil vom 16.3. – 26.4.2015</i>	'Бесплатно <b>чибофонировать</b> с базовым тарифом от «Чибо» <b>Чибофонировать</b> : бесплатные звонки внутри сети для абонентов тарифного плана «Чибо мобиль» с 16.03 по 26.04.2015'
---	--

*Tchibofonieren* 'чибофонировать', 'разговаривать по телефону, выбрав базовый тариф от «Чибо»' есть результат наложения двух морфем: названия компании «Чибо» и глагола *telefonieren* 'разговаривать по телефону'.

При окказиональном образовании глаголов также наблюдается *сращение* отдельных слов в одно, как в рекламе немецкого туроператора «Штудиозус Райзен» [P17]<sup>17</sup>:

<i>1000 Reisen und ein Ziel: Intensiverleben (...)</i>	'1000 путешествий и одна цель: <b>Житьинтенсивнее (...)</b> '
--	--

Заглавие рекламного текста содержит окказиональное сращение *intensiverleben*, которое, в зависимости от постановки границы между составляющими компонентами, может актуализировать разные значения: *intensiver-leben* 'жить интенсивнее' и *intensiv-erleben* 'интенсивно получать впечатления'. Таким образом, можно сделать заключение, что окказиональные *сращения* также служат экономии языковых средств при максимальном насыщении единицы содержанием.

Следующий фрагмент текста рекламы автомобиля Тойота Королла Версо демонстрирует использование префиксации в качестве словообразовательного способа [P18]<sup>18</sup>:

<i>(...) Hochwertige Ausstattung für mehr Komfort.(...) Leben Sie los.</i>	'(...) Высококачественное оснащение для большего комфорта. (...) <b>Начните жить</b> '.
--	---

<sup>14</sup> P14 – EinFach Deutsch – Фрагмент наружной рекламы на витрине книжного магазина, г.Берлин, 2012 г.

<sup>15</sup> P15 – Ich voucher mich reich!!!! – Наружная реклама немецкого интернет-портала «Ваучер», <http://www.voucher.de>.

<sup>16</sup> P16 – tchibofonieren [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://allnet-flatrate-vergleich.net/prepaid-tarif/tchibomobil-basis-tarif/tchibofonieren-kostenlose-community-flat-3847.html>. – Дата доступа : 15.04.17.

<sup>17</sup> P17 – Intensiverleben // Spiegel. – 2007. – № 45.

<sup>18</sup> P18 – Leben Sie los // Der Spiegel. – 2008. – № 19. – S. 69

Окказиональный глагол *losleben* ‘начните жить’, ‘заживите’ образован от глагола *leben* ‘жить’ с помощью приставки *los*, которые нормативно не сочетаются друг с другом. Посредством данного приема достигается ускорение развертывания рекламной информации, так как побуждение к действию передается в усеченной форме.

В обобщенном виде результаты исследования можно представить в таблице.

Таблица – Соотнесенность способа окказионального словообразования с частью речи, выполняемой прагматической функцией и тематикой рекламных текстов

Способ образования окказионализма	Кол-во	Процент. соотно-е	Часть речи	Основная функция	Преобладающая тематическая группа (если такая выделяется)*
Сложение немецкоязычных основ	21	26,6 %	сущ., прил., глаг.	Привлечение внимания и создание необходимых ассоциаций за счет объединения в один композит несочетаемых по смыслу компонентов	1) автомобильная реклама 2) реклама бытовой техники
Сложение англоязычных и немецкоязычных основ	21	26,6 %	сущ., прил.	Создание иллюзии уникальности и причастности к новейшим достижениям науки и техники	1) автомобильная реклама 2) реклама бытовой техники 3) реклама компьютерной техники
Контаминация немецкоязычных основ	13	16,5 %	сущ., прил., глаг.	Компримирование смысла и создание необходимых ассоциаций	1) реклама банковских услуг 2) реклама продуктов питания
Сращение	9	11,3 %	сущ., прил., глаг.	Компримирование смысла и создание необходимых ассоциаций	----
Сложение иноязычных основ	4	5,1 %	сущ., прил.	Создание иллюзии уникальности	----
Префиксация	4	5,1 %	глаг.	Ускорение развертывания информации за счет урезания языковой формы	----
Замена части слова сходно звучащим цифровым символом	3	3,8 %	сущ., прил.	Экономия языковых средств	----
Контаминация англоязычных и немецкоязычных основ	2	2,5 %	сущ., прил.	Компримирование смысла и создание иллюзии уникальности	-----
Рефлексивизация (добавление возвратного местоимения)	2	2,5 %	глаг.	Вовлечение адресата в коммуникативную ситуацию	----
Итого	79	100%			

*Примечание.* В некоторых случаях невозможно вывести преобладающую тематическую группу.

Таким образом, представляется возможным сделать следующие **выводы**:

1. Для успешной реализации двух основных задач – привлечение внимания и побуждение к покупке – рекламная подсистема языка вынуждена прибегать к разнообразным приемам, в том числе к порождению все новых лексических единиц, что помогает вызвать эмоциональную реакцию и отказаться от обыденного представления об объекте рекламы. При этом различные способы словообразования проявляют различную интенсивность в процессе образования окказионализмов.

2. Сложение выступает самым продуктивным способом. В равной степени активно проявили себя как сложение немецкоязычных основ друг с другом, так и немецкоязычных с англоязычными. Данный факт можно объяснить тем, что сложение – это ведущий способ словообразования в немецком языке вообще, порождение окказиональных лексических единиц не является исключением. При этом зачастую в один композит объединяются несочетающиеся по смыслу компоненты, что призвано вызывать необходимые отправителю ассоциации. А использование англоязычного компонента создает впечатление уникальности и причастности к новейшим достижениям науки и техники.

3. Подбору оптимального минимума языковых средств для передачи рекламной информации и компримированию смысла служат контаминация и сращение. Эти два способа в количественном отношении следуют за словосложением. Иные способы (префиксация, рефлексивизация, замена частей слова сходно звучащими цифрами) также призваны выполнять сходные функции, но являются не столь частотными, как сложение, контаминация и сращение.

4. Учитывая тот факт, что наука и техника развиваются очень интенсивно, реклама, предлагающая приобретать новые технические достижения, лидирует среди иных тематических групп в плане окказионального словообразования: автомобильная реклама, реклама бытовой и компьютерной техники.

5. Рекламная информация очень активно распространяется через интернет, особенно социальные сети, а использование хештегов облегчает поиск сообщений по теме или содержанию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, Е.В. Стереотипное и окказиональное в лексике современной немецкой рекламы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Е.В. Бабенко ; Институт языкознания РАН. – М., 2003. – 26 с.
2. Hain, T. Die Neubildungen von Wörtern und Phrasen in der Werbung / T. Hain. – München : Ludwig-Maximilians-Universität, 2009. – 156 S.
3. Hirner, R. Linguistische Untersuchungen an Werbeheadlines von Anzeigen der FAZ, SZ und des Stern 2004 / R. Hirner. – Hamburg : Verlag Dr. Kovač, 2007. – 458 S.
4. Richter, C. Neubildungen in der Werbung. Eine kontextorientierte semantische und funktionale Analyse von Wortneubildungen in Werbeanzeigen / C. Richter. – Wien : Universität Wien, 2008 – 199 S.
5. Горлатов, А.М. Функциональный стиль рекламы в современном немецком языке : монография / А.М. Горлатов. – Минск : Минск. гос. лингв. ун-т, 2002. – 257 с.
6. Полянский, А.Н. Тенденции использования окказионального словообразования в рекламной практике / Полянский А.Н. // Вестн. МГОУ. Сер. Русская филология. – 2013. – № 5. – С. 17–28.
7. Попова, Ю.В. Выразительные возможности игры слов в ассоциативном поле смыслов разноязычной рекламы / Ю.В. Попова // Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 6. – С. 183–190.
8. Марузо, Ж. Словарь лингвистических терминов / Ж. Марузо. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. – 435 с.
9. Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini / B. Bortschat [u.a.] ; hrsg. von R. Conrad. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1983. – 281 S.
10. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 5-е изд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 576 с.
11. Клушина, Н.И. О модном способе окказионального словообразования / Н.И. Клушина // Русская речь. – 2000. – № 2. – С. 47–51.

Поступила 06.06.2017

### TO THE QUESTION OF OCCASIONAL WORD FORMATION IN GERMAN ADVERTISING DISCOURSE

#### I. OSMOLOVSKAYA

*The article is dedicated to detecting most productive ways of formation of occasionalisms of nouns, adjectives and verbs in modern advertising in German language; to detecting a correlation between the way of formation and the function in the advertising copy; and to discovering main subject groups of advertising copies, in which occasional formations are most frequent. Composition of two German-language stems as well as composition of German-language and English-language stems proved to be the most productive method of word-formation, shortly followed by contamination and fusion, which contribute to compression of the sense of an advertisement text. Prefixation, reflexivization and creolization were applied less actively. Nouns and adjectives demonstrated such major types of word-formation as compounding and contamination, whereas verbs demonstrated cases of fusion, prefixation, contamination and reflexivization. Advertisements of cars, home appliances, computer equipment lead in the occurrence of nonce-formations of different types.*

**Keywords:** advertising, occasionalism, word formation, contamination, addition, fusion.

УДК 811.161.1` 373.215:81:39(=161)

**ВТОРИЧНАЯ СЕМАНТИКА НАЗВАНИЙ ОЗЕР  
В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДРЕВНИХ СЛАВЯН О ВОДЕ****Т.И. СИНКЕВИЧ***(Витебский государственный университет имени П.М. Машерова)*

*Рассматривается лимнонимия вторичной семантики. Особенности географического положения, исторического развития и присутствие на данной территории в прошлом разных этносов обеспечили наличие большого числа субстратных гидронимов, являющихся свидетельством межкультурных и межъязыковых контактов. Гидронимическое пространство любой территории представляет собой фрагмент целостной языковой национальной картины мира, которая отражает особенности мышления носителей данной языковой культуры и формирует специфику восприятия окружающего мира. Многие названия просты и понятны, история других точно установлена, а третьи – это те, о которых мы пока почти ничего не знаем. Отмечается, что лимнонимы, представляя собой фрагмент языковой картины мира, дают огромный материал для исследования быта, традиций, взглядов наших предков, помогают понять, каким образом шел процесс заселения наших земель.*

**Ключевые слова:** *лимноним, этнос, апеллатив, метафора, метонимия, вторичная номинация, символическое значение, прародина славян, языковая картина мира.*

**Введение.** Гидронимическое пространство изученной нами территории представляет собой фрагмент целостной языковой национальной картины мира, отражающей особенности мышления носителей данной языковой культуры и формирующей специфику восприятия окружающего мира. Гидронимы как языковые знаки являются средством выражения модели мира. Совокупность гидронимов отражает состояние восприятия действительности, которое сложилось в более ранние периоды развития языка в обществе. Изучение языковой картины мира, отраженной в гидронимах, позволяет дать описание языка как системы. В свою очередь, исследование системных отношений в языке можно определить, как моделирование языковой картины мира.

Представление об окружающей действительности, нашедшее отражение в гидронимах, складывается на основе знаний и понятий о называемых водных реалиях. Совокупность этих знаний у разных народов может отличаться, что связано с образом жизни, родом занятий, накопленным опытом и другими факторами. Очевидно, что гидронимы непосредственным образом связаны с водными реалиями. Так или иначе представления о воде, как нам представляется, в целом все же схожи у многих народов, что и нашло отражение в языческих обрядах, приметах, а также в фольклоре, мифологии и философии. Значение воды в жизнедеятельности человека отражалось в акте называния водных объектов.

Материалом нашего исследования послужили названия озер (1448) Витебской области. Ведущим методом исследования был описательный метод как триединство приемов наблюдения, анализа и систематизации результатов исследования. При сопоставлении изучаемых фактов с уже известными использовался структурно-сопоставительный метод. Лимнонимы Витебщины сопоставлялись с гидронимическим материалом соседних территорий, что позволило посмотреть на каждое отдельное название как на элемент системы наименований той или иной территории. Кроме того, для аргументации результатов наблюдения применялись элементы статистического метода посредством использования методики количественных подсчетов.

**Основная часть.** Вторичная номинация может быть языковой и речевой. В первом случае результаты вторичной номинации предстают как принятые языком закрепленные значения словесных знаков, во втором – как окказиональное их употребление в несобственной для них номинативной функции. При этом в самих процессах вторичной номинации нет существенной разницы. Однако в языке такие вторичные наименования, которые представляют собой наиболее закономерные для системы данного языка способы именования и восполняют недостающие в нем номинативные средства. В отличие от первообразных наименований, все вторичные наименования формируются на базе того значения слова, чье имя используется в новой для него функции называния. Однако в сфере вторичной номинации различаются два принципиально различных способа отображения действительности и отнесения понятийно-языкового содержания наименований к обозначаемым объектам. Первый способ вторичной номинации состоит в том, что здесь имеет место не прямое отображение внеязыкового объекта, опосредуемое предшествующим значением слова, те или иные признаки которого играют роль

внутренней формы, переходя в новое смысловое содержание. Сформировавшийся таким образом смысл наименования соотносится с неязыковым рядом автономно, а поэтому и характер номинативной ценности нового лексического значения зависит от той смысловой информации, которая заключена в нем. Второй способ вторичной номинации осложняется подключением к процессу наименования комбинаторно-синтезирующей деятельности сознания и соответствующей языковой техники. Вследствие этого в отношении именованного здесь участвует еще одно или несколько других наименований, уже существующих в языке. То есть такой способ заключается в том, что наряду с непрямым характером отображения действительности, опосредованным преемственностью некоторых элементов из предшествующего значения слова, формирование смысла нового наименования протекает здесь под непосредственным воздействием смыслового содержания другого наименования, которое детерминирует характер отображения действительности в новом отношении именованного, задавая тот или иной ракурс ее рассмотрения и тем самым также опосредуя это отображение, а поэтому и сформировавшиеся понятийно-языковое содержание таких наименований соотносится с внеязыковым рядом не автономно, а косвенно. Характер номинативных ценностей новых лексических значений, их способность обозначать фрагменты действительности, тесно связан со значением опорного наименования, что находит выражение в несамостоятельной номинативной функции таких косвенно-производных значений слов. В процессе вторичной номинации всегда имеет место взаимодействие четырех компонентов: действительность; понятийно-языковая форма ее отображения; переосмысливаемое значение языковой формы, опосредующее отнесенность нового смысла к действительности; языковая форма во вторичной для нее функции наречения. При непрямой номинации предшествующее значение языковой формы передает часть информации, существенной для обозначаемого объекта, во вновь формирующееся понятийно-языковое содержание имени. Направленность номинативно-производных значений слов на внеязыковой ряд имеет автономный характер и иногда нуждается в комбинаторной поддержке данного значения другими словами [3, с. 70].

Сохранив в наименовании озера сам термин озеро, наши предки, ввиду того, что названия являлись для него названиями-метками, изменяли гидроним путем добавления разного рода дифференциаторов. Характер этих слов-распространителей, их продуктивность, прежде всего, связаны с ценностными ориентациями жителей региона, со степенью полезности и важности водного объекта для человека. Например, *Кривое озеро*, *Среднее Моховое озеро*, *Малый Грабенец* и др. Это лексикологизованные сочетания из двух слов имеют как прямой *Кривые Окуни*, *Лютное озеро*, *Порецкое озеро* и др., так и обратный порядок слов: *Голбея Южная*, *Голбея Северная*, *Беленок Малый* и др. Преобладающее большинство составляют словосочетания с прямым порядком слов, когда прилагательное стоит в препозиции по отношению к существительному и определяет его. Вне зависимости от расположения компонентов в словосочетаниях существительное обозначает называемый предмет, а прилагательное, являясь атрибутом, выделяет его среди других. По количеству компонентов, входящих в состав наименований данного типа, учитывая роль и значение номенклатурного термина, лимнонимы можно разделить на 2 группы: 1) двухкомпонентные и 2) трехкомпонентные. Данный формальный критерий не является определяющим при выделении групп составных лимнонимов. Двухкомпонентных сочетаний значительно больше, чем трехкомпонентных наименований. Во всех случаях вид связи между компонентами сочетаний – согласование. Примерами таких наименований служат: *Малый Беленок*, *Большой Беленок*, *Большое Белое озеро* и др. Промежуточное положение между двухкомпонентными и трехкомпонентными названиями занимают лимнонимы типа: *Долгое-Мелкое озеро*, *Круглое-Мелкое озеро*, таких названий нами зафиксировано только два. Среди составных наименований озер можно отметить названия с тождественным «стержневым» членом и противопоставленными определениями к нему: *Малый Беленок – Большой Беленок*, *Мелкое Струново – Глубокое Струново* и др. Противопоставление дифференцирующих элементов отмечается в составных лимнонимах обоих типов. Однако чаще всего такие пары встречаются в сочетаниях с апеллятивом: *Большой Супонец --- Малый Супонец* и др.

Качественные прилагательные выступают в функции определения-дифференциатора обычно в антонимических парах. По нашему мнению, именно преобладанием качественных прилагательных в наименованиях с апеллятивом, а также разнообразием апеллятивов (12 примеров), использованных в лимнонимах данного типа объясняется значительное превосходство сочетаний с апеллятивом над сочетаниями с НТ. Эти водные объекты географически расположены парами, и для их различения потребовалось присоединение к ОА дифференцирующего атрибута. Критериями для их выделения служили размер, глубина и расположение объекта в пространстве. Разнообразием апеллятивов, которые, даже присоединяя одинаковые качественные прилагательные (прилагательное «малое» употребляется в лимнонимах, например, *Малое Городно*, *Малая Боронница* и др.), увеличивают число возможных оппозиций, позволяя им лидировать среди бинарных противопоставлений.

По мнению многих исследователей, топонимический ряд не распадается и тогда, когда дифференциатор употребляется только при одном члене ряда [7, с. 67]. Иногда в таких случаях следует уже рассматривать не пары, а «тройки» лимнонимов. На исследуемой нами территории выявлены такие «тройки», например: *Уклейно – Малое Уклейно – Большое Уклейно* и др. Пары «простой лимноним – составной лимноним с определением-дифференциатором, например: *Деминец – Долгий Деминец*.

Под сложными лимнонимами мы понимаем слова, состоящие из двух или нескольких основ, осложненные и неосложненные аффиксами. На исследованной нами территории словосложение относится к непродуктивным типам образования названий озер. Вообще, основосложение не характерно для славянской гидронимии, следовательно, собственно лимнонимов-композитивов выявлено мало – 11 единиц: *Белоножка, Селигоры, Чербомысло* и др.

Сложные лимнонимы региона являются наименее определенным типом названий, во-первых, по причине сложности их выделения среди других типов названий озер (следовательно, создается впечатление об ограниченности их состава), во-вторых, почти все лимнонимы этого типа могут сопоставляться с различными мотивирующими основами.

Название озера *Водовое* нетипично для славянской гидронимической системы, ибо включает в свой состав глагол. Как и почему из императива мог образоваться лимноним, и что он означал? Возможно, выражал пожелание, заклинание, а может, императив выполнял функцию определения или явился результатом переосмысления. Есть название озера, которое, как нам представляется, тоже можно отнести к мнимым сложениям: *Круглае-Мелкае*, возможно, это искусственное объединение в одном лимнониме двух основ, но, может быть, это название является результатом слияния двух названий в одно из-за того, что и гидрообъекты, его представляющие, были некогда слиты воедино.

К данному типу названий, возможно, надо было бы отнести и те названия озер, которые состоят из определения-существительного и термина. Данный тип названий отличает древность возникновения. Уже в прошлом такие названия воспринимались как неразложимые, имеющие единое лексическое значение, а термин, часто повторяющийся в конце названий, сближаясь по функции с топонимическим формантом, приобретает способность присоединяться не только к исконным, но и к иноязычным основам. В различных работах по гидронимике финно-угорских, балтских и др. языков этот термин классифицируется по-разному. Его называют то детерминативом, то лексическим или гидронимическим формантом, то компонентом сложного слова. Такой разницей в интерпретации термина не случаен. Он объясняется тем, что географический термин не полностью проходит путь от самостоятельного слова до суффикса, останавливаясь «на полпути». С одной стороны, он свободно присоединяется к различным основам, образуя ряды топонимов, гидронимов, лимнонимов и т.п., приближаясь к аффиксу. С другой стороны, сохраняя в составе лимнонима свое лексическое значение, термин обладает некоторой самостоятельностью, как, например, компонент –ва – в лимнониме *Золва*, лексическое значение которого не низводится до уровня форманта. Оно поддерживается наличием родового понятия «вода, река, озеро» [3, с. 109] и существованием самостоятельного слова-термина – ва – для обозначения этого понятия. В нашей работе мы рассматриваем значение и языковую принадлежность формантов такого типа только лишь в той мере, в которой это необходимо. Таким образом, данный тип лимнонимов может быть значительно расширен с учетом выше изложенных фактов, тем более, что нами зафиксировано два названия – *Князь-озеро, Беляны / Беляны-Эзерс*, где формант «озеро» является очевидным компонентом структуры названия.

Исходя из вышеизложенного материала, необходимо отметить, что достаточно сложно выделить не только разряды сложных наименований озер, но и сам тип сложных лимнонимов в целом.

Разница между названиями озер, таких как, например, *Круглое озеро и Каравайно*, не только в несовпадении языковых средств номинации, различие коренится глубже, на уровне представления о признаке. Свообразие опосредованной реализации признака заключается в том, что образное слово передает несколько признаков объекта, характеризуя его в целом. Это создает ряд трудностей при классификации такого рода наименований. Возможны два подхода к метафорическим названиям: либо представление метафорической и неметафорической лексики как двух параллельно существующих пластов, либо как условное объединение образных и необразных лексем в одну семантическую модель, выделяя доминантный компонент и соотнося его с аналогичным компонентом метафорической лексики (хотя выделение и доминантной семы в некоторых случаях достаточно осложнено). Кроме того, семантическая структура части образных слов интерпретируется неоднозначно. Возможность объединения метафорических и неметафорических лексем в одну семантическую модель можно продемонстрировать на примере названий озер, отнесенных нами к семантическому типу «форма озера», например, *Кривое озеро, Кривуля, Крестовик, Лапня, Ножницы, Баньки* и др. Лексема *кривой* (*кривуля* – крутой поворот реки, дороги) реализуется в названиях озер *Кривое озеро, Кривуля, Лапня, Ножка* и

др. Причем в названиях *Кривуля*, *Кривое озеро* признак номинации реализуется неметафорически, а в названиях *Лапня*, *Ножка* – метафорически. Лапня, так как форма озера похожа на лапу зверя, Ножка – форма озера изогнутая, как нога, длинная и узкая. Причиной появления такого рода названий является наличие образного народного видения явлений окружающей действительности. Часто можно услышать и легенды, которые рассказывают об истории возникновения наименования. Мы полагаем, что они могли стать одной из причин появления названия водного объекта, но все же чаще всего в основу номинации легли гидрографические термины, характеризующие по каким-либо признакам сам объект.

*Оконо* озеро в Лепельском районе. Часто появление «окон-омутов» в водоемах, названных *Оконо*, *Окно* (но название может быть интерпретировано на основе финно-угорских языков, где лексема «йокки» имеет значение «источник», «река» [13, с. 236], кроме того, это озеро ледникового происхождения, проточное, с быстрым течением воды, на берегу которого было обнаружено древнее капище). Часто такие названия связывают с мифами и легендами, так как именно в мифологии нашла отражение важная роль воды как одного из первоэлементов мира. Мать сыра земля – это не поэтическая метафора, а нечто большее, действительная полица и кормилица человека. У нее есть глаза, оки, очи – это озера, реки и вообще воды. В основе этого культа лежит сознание близости и зависимости человека от земли и воды. Такое сознание присуще всем людям, а значит, находит подтверждение в названиях наиболее важных и значимых для человека географических объектов, дающих саму жизнь и представление о ней. *Южный Близнец* и *Северный Близнец*, *Малые Близнецы*, *Великие Близнецы* – названия озер связаны с мифами о враждующих братьях; схожих, но по-разному действующих близнецах. Этот факт служит доказательством того, что человеческое мышление зародилось как нерасчлененное, и лишь много времени спустя понятия стали раздваиваться. Безусловно, что мифологическая расшифровка названий озер вторична, так как конфигурация озер создает четкий рисунок двух людей, взявшихся за руки, следовательно, смысл названия *Близнецы* вполне понятен, выбор однозначен – форма озера. Хотя возможно, что мифологическая расшифровка названий озер вторична, и в данном случае в основе номинации лежат реальные признаки объектов, ибо конфигурация озер создает четкий рисунок двух людей, взявшихся за руки. Первая часть этих сложных наименований озер также представляет собой бинарную оппозицию «север – юг», которая служит, скорее всего, ориентиром в пространстве: *Южный Близнец* и *Северный Близнец*, то есть озеро, точно расположенное на севере и юге данной местности. (В старину словом «полночный» обозначали не только середину ночи, но и северные страны; ср. бел. поўнач, укр. північ и теперь обозначают север). А уже эти ориентиры в обществе приобретают социальные оценки. Так, юг – положительный, а север – отрицательный ценностный потенциал (ср. птицы летят с севера на юг, с северной стороны дерево чаще всего без веток, с южной их всегда большее количество и т.д.). Первая часть в названиях озер *Малые Близнецы*, *Великие Близнецы* также, видимо, указывает на реальные признаки объектов: их размер, образуя бинарную оппозицию «большой – маленький». Во второй части основы сложных названий озер 1-й и 2-й пары возможна бинарная оппозиция «близко – далеко» (лексема близ/ж- имеет значение «близко, рядом расположенный»), то есть в основе названия озер содержится указание на местоположение гидрообъекта в пространстве (формант, -ты финноугорского происхождения, имеет значение «озеро»). Таким образом, использование в качестве 1-й части сложных названий озер определений с противоположным значением «южный – северный», «большой – малый» необходимо для того, чтобы отличить по какому-либо признаку озера друг от друга. *Поганик* – озеро в Браславском районе. Название связано со значением апеллятива поганый – «нехристианский», устар., а также «мерзкий, отвратительный, скверный», являющийся своеобразным синонимом к «черный». К нижнему локусу сакральной сферы тяготеют посредники между нечистой силой и миром людей – те, кто помогает нечистой силе: ведьмы, колдуны черная, поганая сила: «Ведьмы и колдуны слетались туда па начам, калдавали да варажили. Атсюда и завут так» (запись рассказа местной жительницы). Кроме того, на берегу озера археологами обнаружено древнее капище и камень для жертвоприношений, что свидетельствует о следах язычества. Славяне же, будучи более цивилизованными, отвоевали у исконных жителей нашего края, финно-угров, лучшие земли, привезли с собой более совершенную религию, утвердили свой язык и обычаи, сохранив при этом древнейшие названия озер и рек. Например, название *Сарья* – это озеро в Верхнедвинском районе. Давным-давно, когда все люди были как братья, началось расселение народов, племен, ибо все люди из одной семьи вышли. Было у отца сначала два сына, а у них уже по двенадцать детей. Жить такой семьей в одном месте тяжело, еды не хватает, земли мало. А потому и стали расселяться наши предки где-то в третьем или четвертом колене. Сначала расселялись недалеко, селения стояли почти рядом, а потом все дальше и дальше. Даже враждовать стали. Сначала драк не было, но появились бедные и богатые, начались беды. На нашей земле жили свободные земледельцы, которые во время войн отправлялись в походы

наемными воинами. Таких воинов называли сарьянами, а не озеро в Витебском, Лепельском и других районах Витебской области.

Вода – один из основных элементов строения мира. Именно поэтому существуют легенды о культовых источниках воды, они сохранились у жителей такой местности, где зафиксированы подобные наименования озер. Эти легенды передаются из поколения в поколение. Так, например, В. Пазняк, житель деревни Боровка Лепельского района, рассказывал: «Местный житель однажды в урочище Боровка, расположенном на берегу озера, в лесу на сосне увидел икону. Он позвал людей, икону сняли и отнесли в каменную церковь, но назавтра икона оказалась опять на том же месте, на том же дереве. Икону снова отнесли в церковь, а на этом месте построили каплицу. Там стала бить криница, к которой собирались люди, потому что она обладала чудодейственными свойствами, и люди лечились водой из нее. Таковую воду давали больным, с ее помощью лечили глаза, ею освящали жилища. Криница дала название озеру. Как правило, номинация определяется не только действиями молиться, освящать, просить, лечить, ходить (за водой), но и некоторыми другими, бытовыми, не связанными с отправлением культа, типа: *Святое озеро*. Попы на санях зимой ехали по льду да и утонули. С тех пор озеро святым и зовут. *Святное (Белое) озеро* в Бешенковичском районе. Пастухи рассказывают о *Святом (Белом) озере* так: «Если выпить из него воды, то обрушится небывалый ливень, а то и град, а если попробовать купаться без молитвы, то можно и не вылезти из воды живым, оно затянет. Затянет святая сила, сванский бог». Очень часто такие озера имели второе название, оно носило характер названия-табу. На берегах таких озер располагались древние капища, где наши предки приносили жертвы воде, поклонялись ей. *Святые озера*, источники могли существовать на балтских и славянских землях задолго до того, как славяне и балты приняли христианство. Следовательно, с другой стороны, мотивы наименований части водных объектов, известных в настоящее время на Украине, в России, Литве, Польше, могли быть связаны (во всяком случае, самые ранние) и с первоначальным значением прилагательного *святой* – *могущественный, неестественно быстрый*, как правило, это древнейшие проточные озера с очень холодной водой и мощным течением. Это озера ледникового происхождения. Ряд названий озер, содержащих в своей основе лексему «святой», можно связать с номинацией по признаку «качество воды», в них вода «светлая, чистая», это озера, не содержащие карстовых отложений.

Это часть верхнего локуса сакральной сферы, а теперь обратим внимание на нижний локус, который представлен в основном единицами с корнем *-черт-*. Они связаны с представлением о нечистой силе, вредящей людям, поэтому с соответствующими объектами (где живет нечистая сила) связаны какие-то неприятности, драматические или трагические случаи, или само расположение объекта, его удаленность, какие-то отдельные признаки вызывают опасение, внушают боязнь, страх и тем самым отрицательное отношение к нему. Таковыми, например, являются названия озер *Чертово, Чертик, Чертовье*. Ходили слухи, что там чертей видали. С тех пор и зовут *Чертовье*. «В старину говорили, будто черти там жили. Вот и зовут *Чертовье*» (Лепельский район). Интересно, на наш взгляд, и название озера *Чёртова яма*. «Воды нет нисколько, а в неё страшно глядеть» (Витебский р-н) [10, с. 59–63].

Опасность для человека, исходящая от мифических существ, нечистых, недобрых духов, живущих в озерах, передается топонимическим эпитетом *черный*. Одно из значений прилагательного *черный* в литературном языке – [4, с. 346] устар. «по суеверным представлениям: чародейский, колдовской, связанный с нечистью». Это значение, реализующееся в оттопонимическом эпитете *черный*, сопрягается и с другими значениями данного адъектива: перен. «отрицательный, плохой»; «злостный, низкий, коварный»; перен. «мрачный, безрадостный, тяжелый»; «темный, полностью лишенный света». Проявляются эти качества по отношению к значительно удаленному объекту [4, с. 346], к малодоступному месту, трудному для проезда, прохода и потому таящему в себе опасность для здоровья, жизни человека, – как правило, к озеру, находящемуся в лесной чаще, и т.д. Именно названными отрицательными свойствами оказываются обусловленными все неприятности, случившиеся, происходящие на том или ином объекте, поскольку они связаны с нечистой – чёрной – силой, ее проявлениями, действиями. *Чёрное озеро*, потому что там русалки живут. «Вода в нем чёрная была. Сечас ничего нет. Воды нет. А сё ровно *Черно озеро* зовут (Полоцкий р-н).

В отдельных названиях озер отражается сочетание мотивов разных религий – христианской и языческой – одно из частных проявлений христианско-языческого синкретизма. Например, рассмотрим название озера *Крестцы*. «На перекрестке двух дорог, ведущих в деревню, разлилось озеро. По преданию, там стояла часовенка: «Там колдуны сё собирались, часовенка там была. Дороги скрещивались, вот и прозвали место *Крестцы*, а от места и озера назвали» (Лепельский р-н).

Все другие гидронимы включают в себе христианские представления человека: *Святец, Святое, Купелище, Купальское озеро* и др.). К гидронимам, отражающим природно-географические признаки реалий, относятся названия, содержащие эмоционально-оценочную характеристику гидрообъекта (31 гид-

роним), поскольку такая оценка дается в зависимости от признаков этого объекта, например, *Голодня*, Глухое озеро, Лютый Мох, Пустое озеро (без рыбы) и др.). Особо выделяется небольшая по объему группа названий, образованных от личных имен, фамилий и прозвищ. Большинство из них относятся к маленьким по объему воды лимнонимам, но они самым тесным образом связаны с человеком. Чаще всего такие названия давались по имени человека, который жил рядом с озером, был владельцем поместья, на территории которого было озеро: *Алешино озеро*, *Алоизберг* (в течение двух столетий Алоизберги владели поместьем, землями, пастбищами, лесами и озером), *Верино озеро*, *Пеликаны* (еще в XVI веке согласно историческим документам здесь располагалось имение Пеликаны, владельцы которого были состоятельными людьми, так как им принадлежали пахотные земли, лесные угодья, озеро, видимо и получившее название от фамилии или прозвища владельца). Для славянской топонимии свойственна номинация населенных пунктов от гидронимов (р. *Полота* – г. *Полоцк*). Однако в Витебской области в подавляющем большинстве случаев имеет место противоположный путь именования: гидронимы образуются от топонимов. По такому направлению идет номинация небольших водных объектов: гидронимы, как правило, указывают на местонахождение водного объекта вблизи населенного пункта (д. *Бабино* – озеро *Бабинка*, д. *Беляево* – озеро *Беляевка*, д. *Черногостье* – озеро Черногосское/ Черногостье и т. д.). Наиболее типичен данный характер номинации для небольших озер (д. *Вымно* – оз. *Вымнянское*, г. *Городок* – оз. *Городокское*, д. *Ситно* – озеро *Ситнянское* и т. д.). Небольшую группу составляют гидронимы, образованные от других гидронимов (10 гидронимов). Так, озеро *Ужо* – приток р. *Ужица*, озеро *Усвея* – р. *Усвейка* и под.

**Выводы.** Не все собственные имена образовались от других собственных имен в результате контактного переноса по смежности. В общих чертах вторичные ономастические оппозиции можно разделить на метонимические (образования по смежности) или контактные и неконтактные оппозиции. [3, с. 56]. Очень часто причиной переноса собственного имени с одного объекта на другой не является «рядомрасположенность» объектов. Здесь большую роль играют экстралингвистические факторы. Переход имени одного разряда в другой зависит иногда и от идеологических установок общества, культуры, определенных традиций или даже веяния моды. Немалое значение здесь имеет и субъективный фактор. Необходимо отметить, что многие собственные имена, возникшие в результате неконтактного переноса, являются следствием единовременного акта наречения и связаны с искусственной номинацией.

Чаще всего мотивирующими ориентирами в процессе номинации является воздействие естественной реалии на органы чувств человека, степень ее утилитарности для человека, роль водного объекта в жизни коллектива. В семантике лимнонимов преобладают первообразные смыслы, представленные древними исходными лексемами, отражающими первичные этапы познания окружающего естественного мира. Гидронимическое пространство любой территории представляет собой фрагмент целостной языковой национальной картины мира, которая отражает особенности мышления носителей данной языковой культуры и формирует специфику восприятия окружающего мира. Гидронимы как языковые знаки являются средством выражения модели мира. Совокупность гидронимов отражает состояние восприятия действительности, которое сложилось в более ранние периоды развития языка в обществе. Изучение языковой картины мира, отраженной в гидронимах, позволяет дать описание языка как системы. В свою очередь, исследование системных отношений в языке можно определить, как моделирование языковой картины мира. Лимнонимы на всей территории Витебщины сформировались под влиянием языковых и экстралингвистических факторов. Особенности географического положения, исторического развития и присутствие на данной территории в прошлом разных этносов (финно-угров, балтов и славян) обеспечили наличие большого числа субстратных гидронимов, являющихся свидетельством межкультурных и межъязыковых контактов. Многие названия просты и понятны, история других точно установлена, а третьи – это те, о которых мы пока почти ничего не знаем. Лимнонимы, являя собой фрагмент языковой картины мира, дают огромный материал для исследования быта, традиций, взглядов наших предков, помогают понять, каким образом шел процесс заселения наших земель, открывают возможность приблизиться к пониманию той модели мира, которая складывается у жителей определенного региона.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. – Мінск : БелЭн, 1996 – 2004.
2. БКБ – Блакітная кніга Беларусі : энцыклапедыя. – Мінск : БелЭн, 1994. – 415с.
3. Березович, Е.Л. Географический макромир и микромир в русской народной языковой традиции / Е.Л. Березович // Славяноведение. – 2002. – № 6. – С. 60–71.
4. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль. – М., 1976–1980.

5. Воробьева, И.А. Ономастика в школе / И.А. Воробьева. – М., 1987.
6. Иванов, В.В. Исследования в области славянских древностей / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М., 1974. – С. 121; 123; 196.
7. Климкова, Л.А. Нижегородская микротопонимия в языковой картине мира [Текст] / Л.А. Климкова. – М. : МПГУ ; Арзамас : АГПИ, 2007. – 394 с.
8. Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии / Н.В. Подольская. – 2-изд., перераб. и доп. – М., 1988.
9. Назвы азераў Беларусі : слоўнік / С.У. Шахоўская ; навук. рэд. П.А. Міхайлаў. – Мінск, 2014. – 367с.
10. Синкевич, Т.И. Особенности номинации озер Витебщины / Т.И.Синкевич // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2002. – №4 (26). – С. 59–63.
11. Туркин, А.И. Топонимический словарь Коми АССР / А.И. Туркин. – Сыктывкар, 1986.
12. Трусман, Ю.Ю. Этимология местных названий Витебской губернии / Ю.Ю. Трусман. – СПб., 1905.
13. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер. – М., 1986–1987. –Т.3. – С. 585.

Поступила 30.06.2017

## SECONDARY SEMANTICS NAME OF THE LAKE IN THE REPRESENTATION OF THE ANCIENT SLAVS ABOUT WATER

T. SINKEVICH

*The limnonymy of secondary semantics is considered. The peculiarities of geographical location, historical development and the presence of different ethnic groups in the past provided the availability of a large number of substrate hydronyms, which are evidence of intercultural and interlingual contacts. The hydromic space of any territory is a fragment of the integral linguistic national picture of the world, which reflects the features of the thinking of the bearers of a given language culture and shapes the specific perception of the surrounding world. Many of the names are simple and understandable, the history of others is precisely established, and still are those about which we do not know much yet. It is noted that the limnonyms, representing a fragment of the language picture of the world, give a huge material for the study of life, traditions, views of our ancestors, help to understand how the process of settling our lands was going.*

**Keywords:** *limnonym, ethnicity, appellative, metaphor, metonymy, secondary nomination, symbolic meaning, the ancestral home of the Slavs, linguistic picture of the world.*

УДК 81'25

## СПЕЦЫФІКА МАСТАЦКАГА ПЕРАКЛАДУ: ЛІНГВІСТЫЧНЫ І ЭКСТРАЛІНГВІСТЫЧНЫ АСПЕКТЫ

**Г.М. СТАРАСЦІНА**

(Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова)

*a.m-star@mail.ru*

*Даследуюцца спецыфіка мастацкага перакладу. Разглядаецца працэс фарміравання лінгвістычнай тэорыі. Адзначаецца, што праблема мастацкага перакладу з'яўляецца комплекснай, павінна вывучацца ўсебакова і абапірацца на дадзеныя сучаснага мовазнаўства. Пры перакладзе мастацкага твора неабходна ўлічваць і экстралінгвістычную інфармацыю: асаблівасці эпохі, індывідуальны стыль аўтара, асаблівасці культуры пэўнага народа. Падкрэсліваецца, што пераклад мастацкай літаратуры павінен быць максімальна адэкватным і ў перадачы эстэтычнай вартасці арыгінала. Разглядаюцца моўныя адзінкі, якія маюць нацыянальна-культурную семантыку, адлюстроўваюць час стварэння твора, індывідуальную манеру пісьменніка. Робицца выснова, што пры ажыццяўленні працэсу перакладу мастацкага тэксту неабходна ўлічваць як лінгвістычныя, так і экстралінгвістычныя фактары.*

**Ключавыя словы:** лінгвістычная тэорыя перакладу, мастацкі пераклад, нацыянальна-культурная спецыфіка тэксту, індывідуальны стыль пісьменніка, лінгвістычныя і экстралінгвістычныя фактары перакладу.

**Уводзіны.** Мастацкі пераклад – самы складаны від пісьмовага перакладу, найвышэйшая форма перакладчыцкай дзейнасці. Шматлікія навукоўцы называюць пераклад літаратурных твораў мастацтвам (К.І. Чукоўскі, А.В. Фёдарав, В.С. Вінаградаў). Аднак усякая творчая дзейнасць патрабуе асэнсавання і тэарэтычнага абагульнення, якое дазваляла б атрымаць больш шырокія вывады. “З’яўляючыся творчай дзейнасцю, што збліжае яго з мастацтвам, пераклад, тым не менш, цалкам абапіраецца на навуковыя веды, на тэорыю, якая вывучае заканамернасці перакладчыцкіх рашэнняў і спрабуе аддзяліць магчымае ад немагчымага, дакладнае ад памылковага” [1, с. 357]. У сувязі з гэтым асновай перакладчыцкіх рашэнняў павінен быць глыбокі аналіз мовы перакладаемага тэксту.

**Асноўная частка.** Калі лінгвістычная тэорыя перакладу існуе крыху больш за палову стагоддзя, то літаратуразнаўчы падыход мае значна больш працяглую гісторыю. Доўгі час пытанні тэорыі мастацкага перакладу вывучаліся ў рэчышчы літаратуразнаўства і літаратурнай крытыкі, дзе яны і даследаваліся на працягу папярэдніх стагоддзяў. Пры літаратуразнаўчым падыходзе да перакладу звяртаюцца да асобы перакладчыка, спрабуюць зразумець яго выбар зыходзячы з яго асобных якасцяў як мастака. Менавіта літаратуразнаўчы падыход дазваляе разглядаць пераклад як мастацтва, такі спосаб адлюстравання рэчаіснасці, у аснове якога ляжыць яе вобразнае засваенне.

Развіццё лінгвістычнай тэорыі перакладу суправаджалася яе рэзкім адмежаваннем ад літаратуразнаўчага падыходу. Упершыню аб неабходнасці стварэння лінгвістычнага перакладазнаўства піша А.В. Фёдарав у сваёй кнізе “Уводзіны ў тэорыю перакладу”, якая выйшла ў 1953 г. Даследчык лічыць, што “паколькі пераклад заўсёды мае справу з моваю, заўсёды азначае працу над моваю, ён неадменна патрабуе лінгвістычнага вывучэння – у сувязі з пытаннем наконт характару суадносін дзвюх моў і іх стылістычных сродкаў. Вывучэнне перакладу нават і ў літаратуразнаўчым аспекце ўвесь час сутыкаецца з неабходнасцю разглядаць моўныя з’явы, аналізаваць і ацэньваць моўныя сродкі, якімі карысталіся перакладчыкі. І гэта натуральна, бо змест арыгінала існуе не сам па сабе, а толькі ў адзінстве з формай, з моўнымі сродкамі, пры дапамозе якіх ён ажыццяўляецца, і можа быць перададзены пры перакладзе таксама толькі з дапамогай моўных сродкаў” [2, с. 23].

Такім чынам, у працы А.В. Фёдарова было заяўлена аб фарміраванні лінгвістычнай асновы тэорыі перакладу (у тым ліку і мастацкага). Такая пазіцыя выклікала шматлікія дыскусіі. Перакладчыкі-практыкі бачылі ў новым навуковым кірунку пагрозу мастацкаму перакладу як творчаму працэсу. У публікацыях таго часу сцвярджалася і адстойвалася правамернасць толькі літаратуразнаўчага падыходу да праблемы, падкрэслівалася абмежаванасць лінгвістычнага падыходу да даследавання перакладчыцкай дзейнасці. Такое непрыняцце лінгвістычнай канцэпцыі перакладу тлумачыцца, паводле В.Н. Камісарова, галоўным чынам, дзвюма прычынамі. Па-першае, перакладазнаўства ў цэлым – гэта асабліва навуковая дысцыпліна, якая мае шматлікія інтэрдyscyплінарныя аспекты. Лінгвістыка можа апісаць і растлумачыць цэлы шэраг найважнейшых фактараў, якія вызначаюць характар і вынікі перакладу, але яна не можа раскрыць усю шматграннасць гэтага складанага віда чалавечай дзейнасці. Па-другое, крытыка лінгвістычнага падыходу да перакладу відавочна зыходзіць з уяўлення аб лінгвістыцы як дысцыпліне, задача якой зводзіцца да апісання розных моўных сістэм. Маецца на ўвазе, галоўным чынам, структурная лінг-

вістыка, якая не цікавіцца семантычным аспектам мовы і не разглядае структуру больш буйных адзінак. Зразумела, што такая мікралінгвістыка, сапраўды, не можа прэтэндаваць на ўсебаковае апісанне перакладчыцкага працэсу. Аднак сучаснае мовазнаўства пераадолела такое абмежаванае разуменне прадмета. Пры макралінгвістычным падыходзе лінгвістычнае перакладазнаўства можа займацца праблемамі, якія традыцыйна лічыліся нелінгвістычнымі [3, с. 3].

Для сучасных поглядаў на мастацкі пераклад характэрна меркаванне, што праблема мастацкага перакладу з'яўляецца комплекснай. Пераклад, як аб'ект, можа вывучацца з розных бакоў, рознымі навуковымі дысцыплінамі (псіхалогіяй, нейрафізіялогіяй, этнаграфіяй і інш.). Выказваюцца патрабаванні аб максімальна беражлівым стаўленні да аб'екта перакладу і аднаўленні яго як твора мастацтва ў адзінстве зместу і формы, у нацыянальнай і індывідуальнай своеасаблівасці. С.А. Скамарохава называе праблему перакладу мастацкай літаратуры адной з найскладанейшых у перакладазнаўстве, бо менавіта мастацкая літаратура з'яўляецца яскравым сведчаннем развіцця пэўнай мовы і культуры [4, с. 93]. Мастацкі пераклад, на думку П.І. Копанева, ёсць найбольш поўнае і натуральнае супастаўленне і ўзаемадзеянне моў, паколькі яны выступаюць і ў арыгінале, і ў перакладзе з аднымі і тымі ж вобразна-эстэтычнымі задачамі і функцыямі і ў найбольш дасканалай форме – у форме мовы мастацкай літаратуры [5, с. 114]. Акрамя таго, мастацкі пераклад з'яўляецца “своеасаблівай формай міжнацыянальных культурных сувязяў і відам міжлітаратурнай камунікацыі, сродкам духоўнага ўзаемаўзбагачэння і збліжэння народаў” [6, с. 3]. Мастацкі пераклад “адносіцца да катэгорыі складаных і расплывістых паняццяў, звязаных з творчым рашэннем задач міжкультурнага і міжлітаратурнага пасрэдніцтва” [7, с. 5].

Тэорыя мастацкага перакладу павінна абапірацца на дадзеныя сучаснай навукі пра мову і маўленне. Паводле А.В. Фёдарова, “з вызначэння мастацтва як мыслення вобразах, для мастацкай літаратуры выцякае той вывад, што вобразы яе, у адрозненне ад вобразаў іншых мастацтваў, непасрэдна звязаны з мовай, якая з'яўляецца, па вызначэнні А.М. Горкага, яе “першаэлементам”. Гэта азначае, што яны заснаваны на вядомых моўных катэгорыях, і што ў літаратуры сувязь паміж вобразам і моўнай катэгорыяй цесная і непасрэдная. У мастацкай літаратуры моўная форма можа ўступаць у актыўнае ўзаемадзеянне са зместам вобразу або ўсёй сістэмай вобразаў і абумоўліваць характар іх асэнсавання” [2, с. 337]. Такім чынам, моўная спецыфіка мастацкага перакладу заключаецца ў выяўленні моўнай прыроды вобразу і мастацка-сэнсавай функцыі моўных катэгорыяў. Пераклад мастацкай літаратуры павінен быць максімальна адэкватным і ў перадачы мастацка-эстэтычнага моманту. Ад таго, як і ў якой форме матэрыялізуецца змест залежыць эстэтычная каштоўнасць твора і ўзровень эмацыйна-экспрэсіўнага ўплыву на чытача. Ю.П. Саладуб пад мастацкім тэкстам разумее тэкст, асноўная функцыя якога – эстэтычны ўплыў на чытача ці слухача. Ён лічыць, што адэкватнасць эстэтычнага ўплыву арыгінальнага тэксту і тэксту яго перакладу з'яўляецца галоўным крытэрыем ацэнкі якасці мастацкага перакладу [8, с. 19]. Як адзначае А.В. Фёдарав, “пры фармальнай неперадавальнасці асобнага моўнага элемента арыгінала можа быць узноўлена яго эстэтычная функцыя ў сістэме цэлага і на аснове гэтага цэлага, і перадача функцыі пры перакладзе пастаянна патрабуе змены ў фармальным характары элемента, які з'яўляецца яе носьбітам (напрыклад, выбару іншай граматычнай катэгорыі, слова з іншым рэчывым значэннем і т.п.)” [2, с. 334]. Літаратурна-мастацкія тэксты “з'яўляюцца вынікам актывізацыі выяўленчых выразных патэнцыялаў мовы арыгінала і перакладу, рэалізуюць яе эстэтычную функцыю шляхам выбару моўных сродкаў паводле комплексных крытэрыяў” [9, с. 5].

Такім чынам, асноўная задача перакладчыка мастацкіх тэкстаў – перадаць эстэтычную каштоўнасць арыгінала, стварыць паўнаватрасны мастацкі тэкст на мове перакладу. Для гэтага перакладчыку неабходна зразумець ідэйна-тэматычны змест арыгінальнага тэксту, беражліва ставіцца да вобразнай сістэмы твора і да ідыялекту аўтара. Відавочна, што для ажыццяўлення працэсу перакладу неабходна ўлічваць экстралінгвістычную інфармацыю. Перакладчыку мастацкага тэксту неабходна мець уяўленне пра аўтара твора, яго светапогляд і індывідуальны стыль, пра эпоху, што апісваецца ў творы, а таксама пра ўмовы жыцця грамадства і асаблівасці культуры пэўнага народа.

Для мастацкага перакладу надзвычай важным з'яўляецца адэкватная перадача нацыянальна-культурнай спецыфікі тэксту арыгінала, бо ярка выяўленая нацыянальная афарбоўка зместу і формы – гэта характэрная рыса мастацкай літаратуры. Мастацкі тэкст, як выразнік асаблівасцей мыслення, псіхікі, ментальнасці пэўнага народа, з'яўляецца неацэнным матэрыялам для даследаванняў, бо кожная літаратура – гэта “своеасаблівая паліфанія, дзе зашыфраваны духоўны вопыт нацыі, семантыка нацыянальнай культуры” [10, с. 168]. Адпостраванне ў мастацкіх творах нацыянальнай ментальнасці надае ёй арыгінальнасць, самабытнасць, робіць сапраўднай выразніцай духоўнай існасці народа. Пераклад у апошні час пачалі разглядаць як культуралагічную з'яву, як від міжкультурнай маўленчай дзейнасці. Паводле Л.К. Латышава і А.Л. Сямёнава, “пераклад – гэта не толькі замена мовы, але і функцыянальная замена элементаў культуры” [11, с. 108]. Ён “перасякае не толькі межы моў, але і межы культур, а тэкст, які ствараецца ў ходзе гэтага працэсу, транспануецца не толькі ў іншую сістэму мовы, але і ў сістэму

іншай культуры” [12, с. 3]. Значную ролю ва ўсталяванні ўзаемаразумення і ўзаемасувязі народаў і культур адыгрывае менавіта пераклад мастацкай літаратуры.

Нацыянальна-культурная інфармацыя ў мастацкім тэксце актуалізуецца праз словы і спалучэнні слоў з нацыянальна-культурнай семантыкай. Яны адлюстроўваюць своеасаблівасць матэрыяльнай і духоўнай культуры народа. Так, нацыянальна афарбаванымі ў беларускім мастацкім творы з’яўляюцца:

- 1) безэквівалентная лексіка;
- 2) найменні беларускіх рэалій;
- 3) размоўная лексіка;
- 4) парэміі і фразеалагізмы з нацыянальна-культурнай семантыкай;
- 5) дыялектызмы;
- 6) свабодныя і ўстойлівыя параўнанні.

Усе названыя вышэй моўныя адзінкі нясуць багатую этнакультурную інфармацыю і з’яўляюцца выразнікамі светапогляду, светаўспрымання і культуры беларускага народа. Паводле А.С. Дзядовой, “мастацкія тэксты, якія найбольш поўна і ўсебакова адлюстроўваюць культуру таго народа, з мовы якога вядзецца пераклад, даюць тлумачэнне карціны свету, сістэмы вобразных сродкаў і нацыянальнай ідыяматыкі, што садзейнічае знаёмству з нацыянальнай культурай і краізназнаўчымі рэаліямі” [13, с. 48].

Пры перакладзе мастацкага твора важна ўлічваць таксама і час стварэння твора, цесную сувязь паміж гістарычным становішчам і вобразамі, якія адлюстроўваюць яго ў творы. Асаблівасці эпохі, гістарычнага развіцця, умоў пражывання, менталітэту характарызуюць наступныя моўныя адзінкі:

- 1) архаізмы;
- 2) гістарызмы;
- 3) антрапонімы;
- 4) тапонімы;
- 5) формулы маўленчага этыкету.

Пералічаныя вышэй адзінкі мовы характарызуюць культуру народа ў пэўны гістарычны перыяд, а ў мастацкім тэксце дапамагаюць падрэзана апісаць пэўную эпоху.

Адным з найбольш складаных пытанняў перакладу мастацкай літаратуры з’яўляецца выяўленне і перадача індывідуальнай манеры пісьменніка. Паводле А.В. Фёдарова, “індывідуальная манера аўтара ўяўляе сабой складаную сістэму ўзаемазвязаных асаблівасцяў, якая закранае ўсю тканіну твораў і выяўляецца ў моўных вобразах. Індывідуальная своеасаблівасць магчыма толькі на аснове пэўнай сістэмы моўных катэгорый, якія выкарыстоўваюцца пісьменнікам, на фоне нацыянальна-абумоўленых сродкаў вобразнасці, якія складаюць нацыянальную спецыфіку дадзенай літаратуры, і на фоне пэўнай гістарычнай эпохі, якая стаіць за творам. Іншымі словамі, індывідуальная своеасаблівасць творчасці знаходзіць сваё моўнае выражэнне ў сістэме выкарыстання моўных катэгорый, якія ўтвараюць ў сваёй ўзаемасувязі адзінае цэлае са зместам і якія з’яўляюцца носбітамі нацыянальнай адметнасці і гістарычнай афарбоўкі. Індывідуальны стыль пісьменніка абумоўлены і нацыянальна, і гістарычна [2, с. 333]. Да спосабаў выражэння індывідуальнай манеры пісьменніка ў мастацкім тэксце адносяцца:

- 1) уласныя імёны (асабліва мянушкі);
- 2) аказіянальныя лексічныя і фразеалагічныя адзінкі;
- 3) вобразныя азначэнні;
- 4) метафара;
- 5) трапныя параўнанні;
- 6) сінтаксічныя фігуры (інверсія, паўтор і інш.).

Вышэйназваныя сродкі дазваляюць глыбей зразумець асаблівасці стылю пісьменніка, яго светапогляд, спасцігнуць ідэйна-эстэтычныя задачы аўтара. Праз уласныя імёны прасочваюцца адносіны пісьменніка да персанажа, сцвярджаецца аўтарская ідэя твора, ствараюцца яскравыя мастацкія вобразы. Выкарыстанне аказіянальных лексічных і фразеалагічных адзінак разлічана на дасягненне пэўнага стылістычнага эфекту, гэта найбольш індывідуалізаваныя сродкі моўнага выражэння. Тропы і фігуры з’яўляюцца таксама надзвычай актыўнымі выразнікамі аўтарскага светабачання.

**Заклучэнне.** Мастацкі пераклад – гэта складаны і шматгранны від чалавечай дзейнасці, у працэсе якой сутыкаюцца розныя культуры, розныя эпохі, розныя традыцыі. Пры ажыццяўленні перадачы мастацкага тэксту на іншую мову мы маем справу не столькі з перакладам у яго традыцыйным разуменні, колькі з асаблівым відам міжкультурнай, культурна-этнічнай і мастацкай камунікацыі. Мастацкі пераклад у роўнай ступені факт і моўны, і літаратурны; яму ўласцівы адхіленні ад максімальна магчымай сэнсавай дакладнасці з мэтай забеспячэння большай мастацкасці тэксту перакладу. Даслоўны пераклад немагчымы ўжо ў сілу таго, што розныя мовы адрозніваюцца як па граматычным ладзе, так і па колькасці слоў, не кажучы ўжо пра адрозненне культур, што таксама ўплывае на спосаб і вынікі перакладу. Пры сэнсавай эквівалентнасці тэкстаў арыгінала і перакладу не заўсёды магчыма дасягнуць эквівалентнасці асобных адзінак. Усе моўныя сродкі, выкарыстаныя пісьменнікам, залежаць ад зместу твора,

індывідуальнай пазіцыі аўтара. Такім чынам, мастацкі тэкст як аб'ект перакладу мае шэраг адметных уласцівасцяў, якія ўплываюць як на працэс, так і на якасць перакладу. Пры ажыццяўленні працэсу мастацкага перакладу павінны ўлічвацца як лінгвістычныя, так і экстралінгвістычныя фактары.

## ЛІТАРАТУРА

1. Гарбовский, Н.К. Теория перевода : учебник / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
2. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / А. В. Фёдоров. – 5-е изд. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.
3. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода / В. Н. Комиссаров. – М. : ЧеРо, 2000. – 136 с.
4. Скамарохава, С. А. Переклады В. Рыч беларускай паэзіі на англійскую мову / С. А. Скамарохава // Весн. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 2005. – № 1. – С. 93–100.
5. Копанев, П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода / П. И. Копанев. – Минск : Изд-во БГУ, 1972. – 295 с.
6. Дзянісава, Н. В. Аўтарскі пераклад : праблема аўтарскага перакладу прозы ў беларускай літаратуры XX стагоддзя / Н. В. Дзянісава ; пад рэд. В. Рагойшы. – Мінск : БВТ “Хата”, 2002 – 100 с.
7. Казакова, Т. А. Художественный перевод : учеб. пособие / Т. А. Казакова. – СПб. : Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права, 2002. – 113 с.
8. Солодуб, Ю. П. Теория и практика художественного перевода : учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений / Ю. П. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.
9. Галубенка, І. В. Лексіка-стылістычная эквівалентнасць беларускіх перакладаў рускай прозы : на матэрыяле рускага савецкага апавядання : дыс. ... канд. філал. навук : 10.02.01 ; 10.02.02 / І. В. Галубенка. – Мінск, 2002. – 129 л.
10. Мельнікава, А. М. Мастацкі тэкст як фактар нацыянальнага / А. М. Мельнікава // Текст в лингвистической теории и в методике преподавания филологических дисциплин : материалы II Междунар. науч. конф., Мозырь, 26 – 27 марта 2003 г. : в 2 ч. / Мозырский гос. пед. ун-т; редкол. : С. Б.Кураш [и др.]. – Мозырь, 2003. – Ч. 2. – С. 168–170.
11. Латышев, Л. К. Перевод : теория, практика и методика преподавания : учеб. пособ. для студ. перевод. фак. высш. учеб. заведений / Л. К. Латышев, А. Л. Семёнов. — М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.
12. Иванова, Ю. В. Обучение переводу художественных произведений как виду межкультурной речевой деятельности : метод. рекомендации для преподавателей теории и практики перевода / Ю. В. Иванова; под ред. И. А. Цатуровой. – Таганрог : Изд-во ТРТУ, 2004. – 42с.
13. Дзядова, А. С. Этналінгвістыка : курс лекцый / А. С. Дзядова. – Віцебск : УА “ВДУ імя П. М. Машэрава”, 2010. – 93 с.

Паступіў 29.05.2017

**THE SPECIFICITY OF LITERARY TRANSLATION:  
LINGUISTIC AND EXTRALINGUISTIC ASPECTS**

**H. STARASTSINA**

*The article deals with the specificity of literary translation. The process of formation of the linguistic theory of translation is described. It is noted that the problem of literary translation is complex, should be studied comprehensively and rely on the data of modern linguistics. It is emphasized that literary translation should be as adequate to transfer the aesthetic value of the original, its cultural identity. When translating a work of art should be considered ethno-cultural information, especially age, personal style of the author. The article analyzes the linguistic units that reflect the national cultural specificity of the text, time of creation, the individual style of the writer. The author comes to the conclusion that the implementation process of translation of a literary text should take into account both linguistic and extralinguistic factors.*

**Keywords:** *linguistic theory of translation, literary translation, the national cultural specificity of the text, the individual style of the writer, linguistic and extralinguistic factors of translation.*

УДК 81-115

## ИМПЛИЦИТНО-ОЦЕНОЧНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ПУБЛИЧНОЙ РЕЧИ

О.А. ГЕРГИЕВ

(Минский государственный лингвистический университет)

oleg.herhiyeu@gmail.com

*Рассматриваются имплицитно-оценочные высказывания в публичной речи на английском и белорусском языках в сопоставительном аспекте. Выделяются два типа высказываний с имплицитной оценкой. К первому типу относятся оценочные высказывания, не содержащие эксплицитных оценочных лексических единиц; ко второму – высказывания, содержащие оценочные лексические единицы, однако либо их полярность не в полной мере очевидна, либо она диаметрально противоположна той, зафиксированной в словарных дефинициях данных лексем. Были также проанализированы факторы, за счет которых достигается понимание адресатом имплицитной оценки. Результаты сопоставительного анализа свидетельствуют о ряде общих и специфичных черт имплицитно-оценочных высказываний в публичной речи на английском и белорусском языках. Сходства объясняются общностью функций, выполняемых высказываниями с имплицитной оценкой; различия обусловлены спецификой коммуникативных стилей англичан и белорусов.*

**Ключевые слова:** имплицитность, имплицитно-оценочные высказывания, дискурс, публичная речь.

**Введение.** Проблема имплицитности оказалась в фокусе внимания лингвистов в связи с осознанием того факта, что «мы извлекаем из отдельного высказывания значительно больше информации, чем содержится в нем как в языковом образовании» [1, с. 206].

В современной лингвистике имплицитная информация трактуется по-разному. Так, А.В. Бондарко под имплицитностью подразумевает «семантические элементы текста, не выраженные прямо и непосредственно определенными языковыми средствами, а вытекающие из эксплицитно выраженных семантических элементов, из их соотношения и взаимодействия» [2, с. 105]. И.В. Арнольд определяет текстовую импликацию как «дополнительный подразумеваемый смысл, основанный на синтагматических связях соположенных элементов антецедента» [3, с. 77].

Однако ряд ученых ставит под сомнение феномен имплицитности, поскольку, по их мнению, смысл в любом случае должен быть выражен [4; 5]. Не соглашаясь с мнением данных ученых, Е.Г. Борисова и Ю.С. Мартемьянов полагают, что «неявное выражение смысла возможно за счет содержательных импликаций, осуществляемых в процессе речевой деятельности» [6, с. 9]. По мнению М.В. Никитина, «имплицитные значения производны от взаимодействия эксплицитного значения с совокупными условиями его реализации» [7, с. 534].

М.В. Никитин также выделяет два вида имплицитных значений: намеренные и произвольные. Намеренные «входят в замысел (интенцию) коммуникации», в то время как произвольные представляют собой «побочную информацию коммуникативных актов» [7, с. 533]. Из этого следует то, что имплицитные смыслы могут быть как намеренно сообщаемыми адресантом, так и произвольно возникающими в дискурсе.

В настоящей статье мы придерживаемся позиции Е.Г. Борисовой и Ю.С. Мартемьянова и под имплицитной информацией понимаем «информацию, для получения которой требуются усилия слушателей, не сводимые к сопоставлению языковым единицам их значений» [6, с. 10]. При этом такая информация «декодируется только в широком коммуникативно-прагматическом контексте, который состоит из тесно взаимосвязанных и взаимодействующих лингвистических и экстралингвистических факторов» [8, с. 52].

**Основная часть.** Имплицитно передаваться может информация любого рода: как предметно-логическая, так и эмотивно-оценочная. В последнем случае мы имеем дело с имплицитно-оценочными высказываниями, в которых в завуалированном виде содержится положительное или отрицательное отношение автора к содержанию сообщения, действительности или адресату.

Имплицитная оценка, как правило, содержится в пресуппозиции высказывания либо в его следствиях. В первом случае речь идет о компоненте высказывания, который предполагается известным коммуникантам, т.е. фоновые знания, во втором – о сообщениях, которые выводятся адресатом из содержания высказывания и шире – дискурса.

Специфика имплицитно-оценочных высказываний состоит в том, что они обладают не только оценочным, но и воздействующим потенциалом. Более того, такое воздействие считается более эффективным, поскольку «воздействие путем прямого выражения интенций наиболее уязвимо для противодействия читателя и слушателя» [6, с. 145]. Говорящий, отводя адресату активную роль в дешифровке им-

плицитно-оценочной информации, стимулирует его умственную деятельность, направляет ход его мыслей.

Однако стоит признать, что эксплицитно не выраженная оценка, предполагающая усилия адресата, не всегда может быть им распознана. В частности, подобное возможно в силу того, что адресат вступает в коммуникацию с другим набором ценностей [9, с. 17]. В качестве примера рассмотрим следующее высказывание: «Это блюдо содержит 1000 калорий». Говорящий имплицитно оценивает блюдо как вредное. Однако слушающий может не дешифровать скрытую отрицательную оценку, если, предположим, он готовится к соревнованиям по бодибилдингу и пытается набрать вес.

В то же время имплицитно-оценочные высказывания позволяют говорящему «отказаться от своих слов», дают ему возможность уйти от дополнительной аргументации, помогают косвенно сообщить нежелательную информацию.

В рамках настоящего исследования мы провели сопоставительный анализ 80 англо- и белорусскоязычных публичных речей на социальную и культурно-историческую тематику (по 40 на каждом языке). Материалом исследования послужили именно публичные выступления, поскольку «собственное отношение автора – необходимое условие существования текста как риторического произведения» [10, с. 138]. В анализируемом материале мы зафиксировали 45 случаев употребления высказываний с имплицитной оценкой (24 и 21 высказывания в англо- и белорусскоязычных публичных речах соответственно). Безусловно, в процессе отбора имплицитно-оценочных высказываний присутствует большая доля субъективности, поскольку не всегда очевидно, является ли высказывание оценочным или дескриптивным. Однако, как отмечает П. Уайт, «исключение имплицитной оценки из поля зрения лингвистов привело бы к потере большого количества случаев оценивания, встречаемых в тексте (перевод наш – О. Г.)» [9, с. 18].

Все имплицитно-оценочные высказывания мы условно разделили на две группы:

а) высказывания, не содержащие оценочных лексических единиц, однако выражающие положительное или отрицательное отношение говорящего (далее – высказывания первого типа);

б) высказывания, содержащие оценочные лексические единицы, однако либо их полярность не в полной мере ясна, либо она диаметрально противоположна той, зафиксированной в словарных дефинициях данных лексем (далее – высказывания второго типа).

Рассмотрим высказывания, принадлежащие к первой группе. В выступлении, посвященном технологической революции в общественной жизни в целом и в сфере культуры в частности, министр культуры Великобритании Мэтт Хэнкок говорит об образовательной платформе Art UK: *Art UK, the online home for art from every public collection in the UK, has also been proving its worth as an educational resource. The site features over 200,000 oil paintings by 38,000 artists and most of this art is not on public view* 'Онлайн-платформа Art UK, на которой размещены коллекции картин из музеев и галерей Великобритании, также стала и отличным образовательным ресурсом. На сайте размещены более 200 000 картин, выполненных 38 000 художников, и большинство из этих картин не выставлены в музеях и галереях'. Во втором высказывании оратор, сообщая аудитории фактуальную информацию, имплицитно оценивает онлайн-ресурс, подразумевая его полноту и широкий охват. В данном случае, образно выражаясь, цифры говорят сами за себя.

Приведем пример из белорусскоязычной публичной речи: *На сённяшні дзень вядомы каля 70 твораў Кірылы Тураўскага, якія захаваліся праз восем стагоддзяў*. Выступая перед участниками конференции «Тураўскія чытанні» во время Дня белорусской письменности академик А.И. Лесникович представляет аудитории основания оценки. Ожидается, что слушающие на основе количественной информации сделают вывод о том, что это удивительное явление для Беларуси. Подтверждение этому предположению находим в последующем высказывании: *Гэта наогул унікальная з'ява для ўсяго ўсходнеславянскага рэгіёну*. Лексическая единица *наогул* подсказывает нам, что в данном отрезке текста скрыта имплицитная оценка. Мысленно восстанавливая недостающий компонент, получаем: *Гэта ўнікальная з'ява не толькі для Беларусі, але і для ўсяго ўсходнеславянскага рэгіёну*.

Приведем еще один пример: *But, if you were to force me, in the style of Jeremy Paxman, to identify one thing that a child's understanding of Britishness would be incomplete without – it would be an appreciation of the vast cultural contribution that our nation has made to the wider world* 'Но если бы вы заставили меня, в стиле Джереми Паксмана, определить условие, без которого понимание ребенка того, что он британец, было бы невозможным, то этим условием стало бы признание того огромного культурного вклада, который наша страна внесла в мировое наследие'. В данном высказывании министра образования Великобритании Ники Морган употребление лексической единицы *force* подсказывает нам, что потенциально высказывание может быть отрицательно-оценочным. Однако в данном случае имплицитная оценка локализуется в пресуппозиции высказывания. Только знание того, что журналист Джереми Паксман часто критикуется за агрессивный и унижающий оппонентов стиль ведения интервью, позволяет нам сделать вывод о том, что подобные вопросы считаются некорректными.

В выступлении академика А.А. Ковалени, посвященном 120-летию известного белорусского писателя и драматурга Кондрата Крапивы, находим следующее высказывание: *Многія героі з неўміручых са тырычных твораў жывуць сярод нас і сёння*. Данное высказывание содержит оценочное прилагательное *неўміручы*, при этом объектом эксплицитной оценки со знаком плюс становятся сатирические произведения писателя. В то же время в высказывании нет никаких оценочных единиц, сообщающих слушающим о том, что такое положение вещей является неприемлемым. Оратор, рассчитывая на фоновые знания аудитории, в частности на знания произведений Кондрата Крапивы, предполагает, что слушающие без труда сделают вывод о том, что, к сожалению, в обществе много неучей и подхалимов, подобно директору института геологии Горлохватскому и сигнальщику Иванову, образы которых созданы в произведениях К. Крапивы. В следующем примере оратор также апеллирует к фоновым знаниям аудитории: *Вы бачыце, што адбываецца навокал: у нашым рэгіёне, у Еўропе і наогул у свеце*. Следующее за этим высказывание сигнализирует о том, что предыдущее является отрицательно-оценочным: *Шэраг пагроз, шэраг выклікаў існуюць, у тым ліку і для нашай краіны, – гэта і праблема тэрарызму, гэта і праблема міграцыі, у тым ліку нелегальнай*. Однако пафос данного высказывания состоит в том, что даже независимо от микроконтекста, оно является отрицательно-оценочным. Трудно себе представить ситуацию, где бы подобное высказывание расценивалось как положительное, за исключением, безусловно, ироничных употреблений.

Иногда имплицитная оценка содержится в риторических вопросах. Рассмотрим пример: *Калі мы прыязджаем на гастролях, дык нам кажучь: навошта ісці на канцэрт і плаціць грошы за білеты, калі зараз на плошчы будзе бясплатнае мерапрыемства! А як філармоніі акупіць такі канцэрт?* Напрашивается ответ 'Никак', что, несомненно, плохо с точки зрения выступающего. Адресат, исходя из предшествующего высказывания, безошибочно определяет как оценочный потенциал данного высказывания, так и полярность оценки. Помимо этого, в качестве маркера оценки также выступает противительный союз *а*.

Герцогиня Корнуольская, обращаясь к участникам и зрителям ежегодного детского литературного конкурса 500 Words («500 слов») в театре «Глобус», говорит: *I must say, I thought St. James's Palace was quite special, but being here in the Globe Theatre in William Shakespeare's 400th anniversary year is even better. Because who wrote better tales than Shakespeare?* 'Должна сказать, что я думала, что Сент-Джеймский дворец – особое место, но театр «Глобус» в год 400-летия Уильяма Шекспира вызывает еще более особые чувства. А все почему? Писал ли кто лучше, чем Шекспир?' И в данном случае риторический вопрос служит средством создания имплицитной оценки. Слушающие делают вывод, что Шекспир – уникальный поэт и драматург.

Перейдем к рассмотрению имплицитно-оценочных высказываний второго типа. В тексте выступления академика А.А. Ковалени, посвященном белорусскому и польскому духовному и культурно-историческому наследию, встретилось такое высказывание: *У наш прагматычны час, калі значная частка палітычнай эліты еўрапейскіх краін засяроджае ўвагу на праблемах пошуку адказаў на геапалітычныя выклікі сучаснасці і пераадоленне крызісных з'яў грамадскага жыцця, у сталіцы Беларусі сабраліся навукоўцы, каб вызначыць стан распрацаванасці багатай духоўнай і гісторыка-культурнай спадчыны беларускага і польскага народаў, яе адметнасці, асаблівасці і агульныя рысы, якія абагацілі і сусветную культуру*. Так, поиск ответов на геополитические вызовы современного мира считается положительным явлением, однако оратор намекает слушающим, что сосредоточенность только на этой проблеме приводит к упадку культуры. Соответственно, проведение подобной конференции в Беларуси свидетельствует о том, что в нашей стране вопросам культуры уделяется огромное внимание. Более того, изначально трудно сказать, что прилагательное *прагматычны* выражает отрицательное отношение автора. Только благодаря микроконтексту, в котором содержится имплицитное противопоставление, адресат понимает, что первая часть высказывания, включая и лексическую единицу *прагматычны*, отрицательно-оценочная.

На ежегодном собрании Британской ассоциации производителей фонограмм генеральный директор Тони Уодсуорт критикует правительство за их одержимость ИТ-технологиями, что, по его мнению, ведет к упадку музыкальной индустрии: *The UK Government has been blinded by the bright offices of the billionaire tech companies and the evangelism of the tech start-ups. It has walked down the Yellow Brick Road and ended up in Shoreditch where the wizards of technology have convinced Government that they will transport them to a different world* 'Правительство Великобритании буквально ослепло от ярких офисов многомиллионных ИТ-компаний и сильной веры в инновационные стартапы. Все началось с «Дороги, вымощенной желтым кирпичом» [аналог одноименной дороги из книги «Удивительный волшебник из Страны Оз» Л.Ф. Баума] и в итоге дошло до района Шоредич, где волшебники ИТ-технологий убедили правительство в том, что они перенесут их в другой мир'. Источником имплицитной оценки служит ирония. «Ирония, – пишет М.В. Никитин, – тот случай, когда высказывание с положительной оценкой заведомо вступает в конфликт с дотекстовым признанием об объекте оценки или с постзнанием о нем, вытекающим из текста [7, с. 546]. В данном примере положительно-оценочное словосочетание *the wizards of*

*technology* вступает в противоречие с отрицательной оценкой, содержащейся в предшествующем высказывании. Конфликт разрешается в пользу отрицательной оценки, и все высказывание трактуется как «притворное восхваление» [3, с. 66].

Подобный пример находим и в выступлении Ричарда Смольского на итоговой коллегии Министерства культуры Республики Беларусь: *Прабачце за банальнасць, але прывяду вядомы і неаспрэчны факт: нацыянальны тэатр можа паспяхова развівацца і быць цікавым як айчыннаму, так і замежнаму глядачу толькі на аснове нацыянальнай, у тым ліку новай, літаратуры. Вось можаце сабе ўявіць рэакцыю, напрыклад, французскай творчай грамадскасці, калі б мастацкі кіраўнік славуага парыжскага тэатра “Камедзі Франсэз” заявіў, што яму, маўляў, Мальер – як костка ў горле! Абрывда, маўляў, хачу новага, “блакітнага” мастацтва пра аднаполюя шлюбы... Тым больш, для Францыі цяпер гэта вельмі актуальна.* Так, в последнем высказывании оратор с помощью иронии высмеивает политику Франции по легализации однополых браков.

Ниже приведена таблица, в которой отражено процентное соотношение имплицитно-оценочных высказываний в англо- и белорусскоязычных публичных речах.

Таблица. – Процентное соотношение имплицитно-оценочных высказываний в публичной речи на английском и белорусском языках

Тип высказывания	Количество, %	
	Англоязычная публичная речь	Белорусскоязычная публичная речь
Тип 1	60	76
Тип 2	40	24

Результаты сопоставительного анализа показывают, что высказываний первого типа больше как в англоязычной публичной речи, так и в белорусскоязычной, чем высказываний второго типа. Можно предположить, что большая частота употреблений высказываний первого типа связана с тем, что имплицитная оценка в них не только целенаправленно сообщается адресантам, но и произвольно возникает в дискурсе, в то время как в высказываниях второго типа она входит только в интенцию коммуниканта. Однако стоит отметить, что белорусскоязычные ораторы, в отличие от англоязычных, чаще прибегают к сообщению статистической информации как способу создания имплицитной оценки (12 высказываний в белорусскоязычной публичной речи и 7 – в англоязычной). Что касается полярности оценки, то чаще встречаются отрицательно-оценочные высказывания (64% и 56% в англо- и белорусскоязычных публичных речах соответственно). Связано это с нежеланием оратора открыто сообщать адресату негативную информацию. В целом, полярность имплицитно-оценочного высказывания определяется адресатом исходя из предположения о том, что предшествующее или последующее высказывание содержит противопоставление. В противном случае, имплицитно-оценочное высказывание приобретает ту же полярность, что и «его соседи», что объясняется принципом связности текста.

Примечательно, что нам кажется и тот факт, что в публичных выступлениях на английском языке высказываний второго типа значительно больше, чем в белорусскоязычной публичной речи. В частности, в англоязычных выступлениях нами было зафиксировано 8 высказываний, содержащих иронию, в то время как в выступлениях на белорусском – только 2. Данное различие обусловлено тем, что для английского стиля коммуникации в большей степени свойственна косвенность, недоговоренность, ориентированность на форму, а не на содержание [11, с. 27].

Таким образом, результаты проведенного исследования позволяют говорить как об общих чертах имплицитно-оценочных высказываний в публичной речи на анализируемых языках, так и о некоторых существенных различиях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Звегинцев, В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – 307 с.
2. Бондарко, А. В. План содержания текста и речевой смысл / А. В. Бондарко // Грамматическое значение и смысл / А. В. Бондарко. – Ленинград, 1978. – Гл. 4. – С. 95-127.
3. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык : уч. для вузов / И. В. Арнольд. – Изд. 5-е. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 384 с.
4. Шендельс, Е. И. Имплицитность в грамматике / Е. И. Шендельс // Вопросы романо-германской филологии. Синтаксическая семантика : сб. науч. тр. / МГПИИЯ. – М., 1977. – Вып. 112. – С. 109-120.
5. Лекант, П. А. Коннотации высказывания. Текст / П. А. Лекант // Проблемы семантики предложения: Выраженный и невыраженный смысл : тезисы краевой науч. конф., Красноярск, 1986. – С. 71-72.
6. Имплицитность в языке и речи / отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 200 с.

7. Никитин, М. В. Основные понятия прагматосемантики / М. В. Никитин // Курс лингвистической семантики : учеб. пособие / М. В. Никитин. – Изд. 2-е. – СПб., 2007. – Гл. 9. – С. 527–632.
8. Приходько, А. И. ИмPLICITность как способ скрытого оценивания / А. И. Приходько // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2012. – № 14. – С. 48–54.
9. White, P. R. R. Appraisal / P. R. R. White // Discursive Pragmatics / ed. Jan Zienkowski, Jan-Ola Östman, Jef Verschueren. – Amsterdam/Philadelphia John Benjamins : Publishing Company, 2011. – P. 14–36.
10. Блох, М. Я. Публичная речь и ее просодический строй / М. Я. Блох, Е. Л. Фрейдлина. – М. : Прометей, 2011. – 236 с.
11. Ларина, Т. В. Англичане и русские: Язык, культура, коммуникация / Т. В. Ларина. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – 360 с.

Поступила 29.05.2017

## UTTERANCES WITH IMPLICIT EVALUATION IN PUBLIC SPEECHES

*O. GERGIEV*

*The article considers utterances with implicit evaluation in British and Belarusian public speeches. Two types of such utterances have been singled out. The results of the study show that there are both commonalities and peculiarities in the usage of these utterances in the analyzed languages. Different communicative styles lead to these differences, while common features can be explained by common functions of the utterances with implicit evaluation.*

**Keywords:** *implicitness, utterances with implicit evaluation, discourse, public speech.*

## РЕЦЕНЗИИ

**Васючэнка, П.В.** Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм / П.В. Васючэнка ; навук. рэд. В.П. Жураўлёў. – 2-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : МДЛУ, 2016 – 200 с.

Пасля выхаду першай рэдакцыі манаграфіі П.В. Васючэнка «Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм»<sup>1</sup> прайшло каля дзесяці гадоў. Аўтар манаграфіі пераасэнсоўваў традыцыі нацыянальнага пісьменства. Абапіраючыся на аналітычны перагляд паэтыкі твораў класікаў беларускай літаратуры Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Максіма Гарэцкага, Алесь Гаруна, ён сцвярджаў: «Вытокі нацыянальнай традыцыі знаходзяцца і ў перапляценні з нерэалістычнымі або пострамантычнымі літаратурнымі праявамі» [1, с. 113].

За гэты час тэзісы даследчыка аб значнасці сімвалізму як метаду беларускага мастацкага слова ў айчынным літаратуразнаўстве ўкараніліся. З’явіліся новыя артыкулы і кнігі, дзе творчасць нацыянальных літаратараў XX стагоддзя вызначаецца не толькі ў межах рэалізму. Вядомы беларускі даследчык Я. Гарадніцкі, якога цытуе аўтар новага выдання манаграфіі «Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм», сцвярджае ў кнізе «Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць» (2014), што тэндэнцыя разглядаць нерэалістычныя напрамкі ў беларускай літаратуры перыяду нашаніўскага Адраджэння з’яўляецца заканамернай, бо «яна сведчыць пра імкненне суадносіць развіццё беларускай літаратуры з сусветным мастацкім працэсам» [2, с. 75].

У новым выданні спіс літаратуразнаўцаў, якія знаходзяць прыкметы нерэалістычнай паэтыкі ў творчасці класікаў, павялічаны на трэць. І, на нашу думку, спіс можна было б працягнуць. Напрыклад, не ўзгаданы М. Тычына, у манаграфіі якога «Янка Купала і Якуб Колас: учора і сёння», выдадзенай у 2012 г., канстатуецца ўжо сінкратычнасць нацыянальнага стылю, закладзенага класікамі беларускай літаратуры напачатку стагоддзя: «У творчасці нашых класікаў у найвышэйшай ступені нагадвала пра сябе такая ўнікальная беларуская з’ява, як сінкратызм, інакш кажучы, натуральнае спалучэнне яшчэ нядаўна неспалучальнага: фалькларызму і эстэтызму, рамантызму і рэалізму, імпрэсіянізму і сімвалізму» [3, с. 233].

Пятро Васючэнка сістэматызавана распрацоўвае тэму сімвалісцкай паэтыкі ў беларускай літаратуры на працягу амаль трыццаці гадоў, за якія выйшлі дзесяткі артыкулаў. На шляху свайго даследавання аўтар пісаў падагульняючыя выніковыя кнігі, прысвечаныя генеральнай гіпотэзе аб эстэтычнай паўнавагасці сімвалізму ў беларускай літаратуры: «Драматургічная спадчына Янкі Купалы: вопыт сучаснага прачытання» (1994), «Славянскі сімвалізм: нацыянальна-адметнае і агульнае» (1998), «Сучасная беларуская драматургія» (2000), «Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм» (2004), «Ад тэкста да хранатопы» (2009). Ад кнігі да кнігі назапашваўся не толькі літаратурна-крытычны матэрыял, але і аналіз кантэксту нараджэння і існавання літаратурных тэкстаў: пашыраліся суадносіны развіцця беларускай літаратуры з сусветным мастацкім, сацыяльна-культурным і духоўна-светапоглядным працэсамі. Адсюль пашырэнне спісу выкарыстаных крыніц як этналагічнымі тэкстамі прадстаўніка рускага сімвалізма В. Іванава, так і працамі сучасных даследчыкаў сімвалісцкага мастацтва А. Ярмілавай і В. Максімава. Аналіз беларускай літаратуры ў шырокім кантэксце гісторыі культуры дазваляе аўтару манаграфіі прасачыць магчымасці сімвалу ў пазнанні быцця, у набліжэнні да таямніцы рэальнасці.

У новым выданні П. Васючэнка зроблены тыпалагічны аналіз беларускага і славацкага сімвалізму пачатку XX ст. Аўтар знаходзіць агульнае і адрознае ў мастацкай вобразнасці Я. Купалы, Я. Коласа, М. Гарэцкага, М. Багдановіча і славацкіх пісьменнікаў І. Краскі, У. Роя, Я. Есенскага. Агульныя сацыяльна-гістарычныя ўмовы спрыялі нараджэнню ў дзвюх літаратурах сімвалісцкай паэтыкі ў адпаведных алегорыях, метафарах, вобразах, якія, на думку даследчыка, дазвалялі «замяняць сабой нацыянальную філасофію, што пачынала толькі фармавацца ў кожнай з краін» [4, с. 119]. Літаратараў розных краін аб’ядноўваюць такія вобразы сімвалы, як «доля», «шлях», «дом», «ноч». Іх творчасці ўласцівы антрапалагізацыя прыроды, матывы вяртання, адзіноты, журбы і безнадзейнасці. На розных геапалітычных прасторах адначасова ствараюцца тоесныя сімвалісцкія мастацкія сістэмы: «...мадэлі пасіянарнага, «вітальнага» сімвалізму, стылю «рэактыўнага», здатнага на сінтэз і ўзаемадзеянне з праявамі імпрэсіянізму, новарамантызму, рэалізму» [4, с. 121].

П. Васючэнка захоўвае папярэднія назвы раздзелаў і структуру манаграфіі. Яна складзена з трох раздзелаў. І першы раздзел – «Прарыў у неабазнанае. Еўрапейскі літаратурны сімвалізм: генезіс, эвалюцыя, мадэлі» – мае значэнне гісторыка-тэарэтычнага ўступа, палажэнні якога пакладзены ў аснову канкрэтнага аналізу твораў у наступных раздзелах. У перавыданні аўтар змяніў вызначэнні галоўных

<sup>1</sup> Гл. рэц.: Лысова, Н.Б. «Праз чорны калодзеж міфалогіі ... да літаратурных міфалагем» / Н.Б. Лысова // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2006. – № 1. – С. 171–173.

накірункаў даследавання. Для сімвалізму як першатваральнай энергіі мастацтва даследчык у першай рэдакцыі выкарыстоўваў прынцып нумерацыі – СІ, для вызначэння сімвалізма як літаратурнага напрамку суадносна – СІІ. Ён арыентаваўся на гістарычную тыпалогію (СІ, СІІ, СІІІ) рускага сімвалізма, прынятую А. Ханзен-Левэ ў кнізе «Русскі сімвалізм. Сістэма паэтычных матываў. Ранні сімвалізм» (1999). У апошняй версіі манаграфіі Васючэнка адмаўляецца ад папярэдняй нумерацыі, таму што яго даследаванне «грунтуецца на якасна адрозных гістарычных праявах сусветнага мастацкага сімвалізму: сімвалізм як мысленне і сімвалізм як літаратурная плынь» [4, с. 18].

Уяўленне пра сімвалізм як мэта-пазнавальны накірунак мастацтва, як мастацкая прэзентацыя пошуку трансцэндэнтальнага, дазваляе аўтару рабіць высновы аб прароцтве пісьменнікаў-сімвалістаў, творчасць якіх не абмяжоўваецца гістарычнымі, часовымі, межамі. Так, «ускладненая сімволіка і метафарыка, наяўнасць гратэску і абсурдысцкага смеху» [4, с. 131] у п'есе «Тутэйшыя» Янкі Купалы вакол тэмы мовы і нацыі-сям'і дазваляюць аўтару размаўляць аб прадбачанні драматургам сённяшніх праблем глабалізацыі, што прывяла да культурнай «яміны, у якую трапляе чалавек, заражаны вірусам «тутэйшасці»» [4, с. 131].

У манаграфіі П. Васючэнка глава-аналіз сімвалісцкай паэтыкі творчасці Я. Купалы дапоўнена аглядам асабістай манаграфіі, даследаванняў М. Ароцкі, І. Навуменкі, М. Лазарука пра драматургічную творчасць песняра і падраздзелам «Новыя аспекты праблемы». Так Васючэнка засяроджвае ўвагу чытачоў на некаторыя вынікі даследаванняў Івана Науменкі «Янка Купала: Духоўны воблік героя» (1967) і «Янка Купала» (1980). Аўтар заўважае, што ў сваім аналізе Навуменка зафіксаваў разнастайныя эманцыі купалаўскага героя, стылёвы плюралізм класіка, фальклорна-міфалагічную аўтэнттыку вобразаў купалаўскай паэзіі, тым самым «распачаў наватарскую інтэрпрытацыю самых складаных твораў Я. Купалы» [4, с. 58], даў «ураўнаважаны аналіз «нядобранадзейных» твораў Я. Купалы (напрыклад, трагікамедыя «Тутэйшыя»)» [4, с. 57] і «даў пачатак шматлікім дэшыфроўкам» паэмы «Сон на кургане», «якія ўзбагацілі беларускае купалазнаўства» [4, с. 58].

П. Васючэнка акцэнтуюе ўвагу чытачоў на творчым ваганні Я. Купалы «паміж простым ужываннем ... сімволікі ... і праявай сімвалізму як стылю» [4, с. 68], якое і ёсць розніца паміж рамантычнымі і сімвалісцкімі творамі Купалы, розніца паміж выбарам фальклорна-міфалагічнага сімвала або літаратурнага сімвалізму з яго пошукам трансцэндэнцыі, дзе сімвал ужо выступае ў якасці «галоўнай прылады гэтага пошуку», прапануючы «шматзначнасць, цьмянасць, зменлівасць настрою, магію слова, прынцып музычнасці і г.д.» [4, с. 69]. Аўтар вылучае творы Я. Купалы, у якіх прадстаўлены «сімвалізм у яго аснова-творных рысах, генезісе і эвалюцыі ..., нарэшце, у форме канкрэтнага літаратурнага ўплыву»: лірыка часоў «Гусяра» і «Шляхам жыцця», некаторыя творы ў зборніках «Жалейка», «Спадчына» і «Безназоўнае», паэмы «На Куццю», «На Дзяды», «Безназоўнае», драматычныя паэмы «Адвечная песня», «Сон на кургане», «На папасе», п'есы «Раскіданае гняздо», часткова «Паўлінка», «Тутэйшыя», пераклад на беларускую мову сімвалісцкай паэмы польскага пісьменніка Ежы Жулаўскага «Эрас і Псыха».

Аналізуючы ўплыў на творчасць беларускага класіка рускага літаратурнага сімвалізму, П. Васючэнка адзначае яго сацыяльна-асветніцкі характар: «Вопыт рускіх літаратараў-сімвалістаў шмат у чым стымуляваў унутраную гатоўнасць песняра да жыццятворчасці, у выніку якой Я. Купала з яго папелечнікамі стварыў матрыцу нацыянальнага Адраджэння і будучай Беларусі» [4, с. 94].

У адрозненні ад папярэдніх даследчыкаў Васючэнка зноў падкрэслівае інтэлектуальны складнік літаратурнага пошуку песняра. Нацыянальна-культурнае асяроддзе вакол выдання «Нашай Нівы» было дасведчаным «у найноўшых літаратурных праявах, сабылі за літаратурным працэсам, а Вільня, Санкт-Пецярбург, дзе засяроджваліся прадстаўнікі беларускай творчай інтэлегенцыі, не былі культурнай правінцыяй Еўропы, а наадварот актыўна рэагавалі на найноўшыя яго праявы» [4, с. 54].

Супастаўленне п'ес Л. Андрэева і Я. Купалы заканчваецца новай высновай: «Лёс Я. Купалы не ёсць лёсам Мужыка. Мадэль жыцця Я. Купалы – ікарыйская, гэта гісторыя ўзлёту, адрыву ад зямной будзённасці, спыненага палёту, падзення. Яна таксама прадказана ў лірыцы, у драматургіі песняра. Але Янка Купала праказваў і іншае: лёс беларускага нацыянальнага Адраджэння, грамадска-палітычнай мэтай якога была дзяржаўная незалежнасць. Пракручасты шлях да яе ў сімвалічнай форме перададзены ў купалаўскіх творах» [4, с. 101].

Трэцяя глава манаграфіі пачынаецца супастаўленнем вобразна-сімвалічных сістэм Янкі Купалы і Якуба Коласа, а таксама аналізам твораў Коласа. Аўтар адзначае прынцыповую розніцу вектараў сімвалізацыі двух пісьменнікаў: нябеснага і зямнога, трансцэндэнтальнага і містэрыяльнага, мілетскага і евангельскага, адпаведна ў творах Купалы і Коласа.

П. Васючэнка пашырае аналіз твораў Коласа. Ён імкнецца зрабіць відавочнай творчую лабораторыю пісьменніка: ад пошуку ідэі гармоніі прыроды і жыцця чалавека ў старажытнай і сучаснай паэту кніжнай мудрасці да стварэння вобраза-сімвала «зямной кнігі, таямнічага тэксту, выснаванага прыродай» [4, с. 144] у паэме «Новая зямля» і ў кнізе «Казкі жыцця». Пры гэтым даследчык адзначае спецыфічна сімвалісцкія прыёмы выкладання ідэі твора (раздваенне свядомасці, «люстэрка»), тлумачыць схаваны,

невывлумачальны сэнс паэмы («здрада зямлі»), фіксуе матывы вяртання да Жанчыны і ўзаемапалявання чалавека і звера, расчытвае вобразы крыжа і шляха.

Другое выданне манаграфіі П.В. Васючэнкі дапоўнена аналізам аповесці «Лабірынты» Вацлава Ластоўскага. Для даследчыка гэта тэма не новая. Творчасці славутага навукоўца прысвечана глава «Першаадкрывальнік з роду Ластаў» ў кнізе П. Васючэнкі «Ад тэкста да хранатопа» (2009). Калі ў папярэднім аналізе аўтар звярнуў увагу на гістарычна-культурны сэнс вобразу «лабірынтаў», на спробу скласці нацыянальную міфалогію, накітавалі старадаўніх літаратурных традыцый і сучаснага пісьменніку літаратурнага праекта Р.Р. Толкіена, і толькі канстатаваў справядлівасць крытычных спроб вызначэння постмадэрнісцікіх канцэптаў у аповесці Ластоўскага; то ў новай манаграфіі П. Васючэнка праводзіць думку аб тыповым падабенстве вобразаў-сімвалаў В. Ластоўскага з вобразнай сістэмай і інтэлектуальных дэтэктываў У. Эка, і літаратурных містыфікацый Х.Л. Борхеса. Зрабіць такую выснову дазваляе даследчыку прыныпова пазіцыя вызначэння сімвалісцка-вобразнага метаду пісьменства як пазнавальнага працэсу, які скіраваны на пошук «неабазнанага». Назва падраздзелу пра творчасць пісьменніка ў манаграфіі так і гучыць – «Захоплены лабірынтамі: трансцэндэнтальны пошук Вацлава Ластоўскага».

Тэма сімвалізму ў беларускай літаратуры XX стагоддзя, напэўна, будзе ўцягваць у свае кола творчасць іншых пісьменнікаў, якая дагэтуль аналізавалася ў межах рэалістычнага ці рамантычнага напрамкаў. Як лічыць аўтар прадстаўленай манаграфіі, сёння патрэбна «перакадзіроўка» літаратуразнаўчай думкі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Васючэнка, П. Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм / П. Васючэнка. – Мінск : МДЛУ, 2004. – 155 с.
2. Гарадніцкі, Я.А. Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць / Я.А. Гарадніцкі. – Мінск : Беларус. навука, 2014. – 401 с.
3. Тычына, М.А. Янка Купала і Якуб Колас: учора і сёння / М.А. Тычына. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 495 с.
4. Васючэнка, П.В. Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм / П.В. Васючэнка ; навук. рэд. В.П. Жураўлёў. – 2-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : МДЛУ, 2016. – 200 с.

*канд. філал. навук, дац. Н.Б. Лысова*

## ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

### XXII МІЖНАРОДНАЯ НАВУКОВАЯ КАНФЕРЭНЦЫЯ «СЛАВЯНСКІЕ ЧТЕННЯ»

(Даўгаўпілс, 18–19 мая 2017 г.)

18–19 мая 2017 г. у Даўгаўпілскім універсітэце адбылася XXII Міжнародная навуковая канферэнцыя «Славянские чтения». Навуковы форум, які сабраў прадстаўнікоў Латвіі, Літвы, Эстоніі, Расіі, Беларусі, Украіны, Польшчы, Чэхіі, Італіі, Бельгіі, Славакіі, ЗША і Англіі, праходзіў ужо дваццаць другі раз на Гуманітарным факультэце ўніверсітэта. Ініцыятарам штогадовай навуковай канферэнцыі ў свой час стаў член-карэспандэнт АН Латвіі, габілітаваны доктар філалогіі, прафесар універсітэта і пачэсны грамадзянін Даўгаўпілса Ф. Фёдараў. Федар Паліевквіч Фёдараў – аўтар манаграфій па германістыцы, рускай культуры і літаратуры, праблемах кампаратывістыкі («Фауст Гёте», «Романтический художественный мир: пространство и время», «Художественный мир немецкого романтизма», «Генрих фон Клейст», «Довид Кнут», «Голос лиры вдохновенный», «Европейская культура XIX века как система» і інш.). Ён жа быў на чале створанага ў 2003 г. Інстытута кампаратывістыкі Даўгаўпілскага ўніверсітэта, на рахунку якога сёння цікавыя даследаванні ўзаемасувязі латышкай і замежнай літаратур. Сёння пачынанні Ф. Фёдарава працягваюць яго вучні, сярод якіх Ганна Станкевіч, габілітаваны доктар філалогіі, загадчык кафедры русістыкі і славістыкі, старшыня арганізацыйнага камітэта «Славянскіх чытанняў».

Ва ўступным слове да ўдзельнікаў канферэнцыі Г. Станкевіч гаварыла аб значнасці закладзенага акадэмікам Ф. Фёдаравым навуковага падмурку сумесных даследаванняў славянскай літаратуры і аб апошніх выніках работы навукоўцаў Даўгаўпілскага ўніверсітэта. Напярэдадні, 17 мая 2017 г., адбылася паспяхова абарона дысертацыі прадстаўніцы фёдараўскай навуковай школы В. Пракоф'евай на тэму «Мастацкі свет рамана Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Беларускі пісьменнік доўгі час меў актыўныя сяброўскія і творчыя кантакты з латышскімі дзеячамі літаратуры і культуры. Яму належыць кніга нарысаў «Казкі янтарнай краіны», сапраўдны гімн Латвіі, створаны па выніках вандровак па краіне. Раман «Нельга забыць» («Леаніды не вернуцца на Зямлю») У. Караткевіч прысвяціў свайму сябру і сакурсніку па Маскоўскіх вышэйшых літаратурных курсах, латышкаму паэту Ераніму Стулпану, які стаў правобразам героя рамана – Яніса. Сярод творчых сяброў пісьменніка была і Мірдза Аболе, доктар філалогіі, даследчыца беларуска-латышскіх культурных сувязяў, аўтар латышка-беларускага слоўніка. Менавіта Аболе належаць пераклады на латышскую мову твораў У. Караткевіча: аповесцяў «Чазенія», «Сіняя-сіняя», «Кніганомы», апавяданняў «Барвяны шчыт», «Залаты бог», «Паром», нарысаў «Казкі янтарнай краіны». Беларуска-латышскія сувязі звязалі і даследчыкаў, якія вывучаюць спадчыну У. Караткевіча. Адным з апанентаў першай у латышскім літаратуразнаўстве дысертацыі па вывучэнні беларускага прыгожага пісьменства выступіла Н.Б. Лысова, кандыдат філалагічных навук, дацэнт Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Дысертацыйнае даследаванне Валянціны Пракоф'евай было прысвечана структурна-семантычнаму аналізу рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» з мэтай сцвердзіць неаміфалагічную стылістыку твора. Даследчыца правяла глыбокі аналіз паэтыкі рамана-неаміфа: разгледзела як фальклорную, этнаграфічную, так і біблейскую семантыку вобразнасці рамана, зрабіла відавочнымі культурна-гістарычныя, літаратурныя, колеравы, адарычны, музычны і структурны коды мастацкага свету твора У. Караткевіча. Такого кшталту сістэмнае даследаванне рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» праводзілася ўпершыню і атрымала высокую ацэнку калег.

Сам метада даследавання, структурна-семантычны, мае шырокія традыцыі ў рэгіёне, дзякуючы яшчэ адной навуковай школе, заснаванай доктарам філалогіі Юрыем Міхайлавічам Лотманам у Тартускім універсітэце (Эстонія). Невыпадкова менавіта прадстаўнік гэтай славацкай школы, доктар філалогіі Талінскага ўніверсітэта Сяргей Дацэнка распачаў навуковыя чытанні. Яго даклад «Паміж Лафітам і Кліко (з каментароў да рамана А.С. Пушкіна «Евгений Онегин»)» выклікаў дыскусію. Аналіз семантыкі маленькага ўрыўка з пушкінскага тэксту дазволіў дакладчыку ўбачыць супрацьлеглыя, кантрасныя характарыстыкі Анегіна і Ленскага, дадзеныя Пушкіным яшчэ напачатку апавядання праз іх выбар пітва, і дадаць нацыянальна-патрыятычныя фарбы да вобразу сям'і Ларыных.

Працяг пленарнае пасяджэнне атрымала ў дакладзе Гаціса Азалиньша (Даўгаўпілс) пра жыццё невялічкага мястэчка Эрглі, а менавіта пра падзеі, звязаныя з дзейнасцю мясцовай парафіі, яе служкаў і вернікаў, іх унёсак у развіццё культурнага асяроддзя.

Гісторыка-культурны кантэкст дыктуе свае знакі, бачанні тэмы і вобразы. Аднак час хавае некаторыя сэнсы творчай дзейнасці, і справа навукоўцаў – адраджаць першасныя значэнні. Так, доктар філалогіі Людміла Спроге з Латвійскага ўніверсітэта (Рыга) правяла вялікую архіўную працу, вынікам якой

стала гісторыя стварэння ў 1920-ыя гады незавершанага рамана-хронікі латышкага пісьменніка Карліса Якабсана аб апошнім імператары Расіі.

Аб выпадковасці і гістарычных казусах перакладчыцкага працэсу распавялі ў сваіх дакладах «Рэцэпцыя польскай літаратуры ў Латвіі» Андрэй Казюкевіч (Даўгаўпілс) і «Ганна Ахматава і літоўская паэзія» Алена Сафія Івінская (Вільнюс).

Усяго на канферэнцыі працавала чатыры секцыі, суадносна па наступных накірунках: *руская літаратура і культура: погляд з XXI стагоддзя; славяна-балтыйскія літаратурныя і культурныя сувязі; славянскія мовы: гісторыя і сучаснасць; інавацыйныя метады выкладання рускай мовы як замежнай*. Было заслухана каля пяцідзсяці дакладаў.

Заўсёды на замежнай канферэнцыі прыцягвае ўвагу інфармацыя, звязаная з культурнай прасторай, у якой ты жывеш, блізкай і знаёмай. Старшы навуковы супрацоўнік Цэнтра літоўска-славянскіх этналінгвістычных даследаванняў і Віленскага ўніверсітэта Павал Лаўрынец знайшоў яшчэ адзін пераклад В. Каратынскага паэзіі П. Кукальніка. Польскамоўныя пісьменнікі Вільні А. Адынец, У. Сыракомля і В. Каратынскі ў XIX стагоддзі пакінулі шэсць перакладаў твораў расійскага цэнзара. Што выклікала неабходнасць такога творчага працэсу: гасцінасць, агульныя канфесійныя ці этнічныя самавызначэнні ці нешта іншае? Пытанне – для наступных даследаванняў. Асабліва адзначым даследчыкаў беларускай літаратуры, мовы і культуры, што выступалі на форуме, і некаторыя даклады на гэту тэму: «Айканімія беларуска-латышкага памежжа» (Уладзімір Генкін; Віцебск, Беларусь), «Спецыфіка метакамунікатыўнай рэфлексіі на рускай і беларускай мовах ў інтэрнет-прасторы Беларусі» (Таццяна Бабко; Мінск, Беларусь), «Рэканструкцыя ў сучаснай беларускай прозе» (Дзмітрый Клябанаў; Кракаў, Польша), «Прэцэдэнтнасць у паэзіі Уладзіміра Караткевіча» (Святлана Лясовіч; Полацк, Беларусь).

Да навуковага дыялогу канферэнцыі далучыліся і літаратары. У канферэнц-зале адбыўся вечар сучаснай паэзіі. Расійскія паэты, сярод якіх былі Андрэй Радыёнаў, Усевалад Ямелін, Амарсан Улзытуеў, Яўген Лесін і інш., чыталі свае вершы. Кінакрытык Кацярына Траепольская прадставіла пераможцаў фестывалю відэапаэзіі «Пятая нага». Вечар завяршылі ўдзельнікі рыжскай тэкст-групы «Арбіта», якія прэзентавалі публіцы відэатэатральную кампазіцыю на тэму тэхнагеннай катастрофы «Перасяленцы».

Бачыцца, што арганізатары канферэнцыі вельмі ўдала зладзілі сапраўднае філалагічнае свята, у межах якога адбылася камунікацыя літаратараў і даследчыкаў літаратурнага працэсу. Разам з тым гэта было і свята міжнароднага супрацоўніцтва, калі адкрываюцца дагэтуль невядомыя грані суседняй культуры.

**Н.Б. Лысова, канд. філал. навук, дац. (Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)  
С.М. Лясовіч, канд. філал. навук, дац. (Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)**

**МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО****ОТЧЕТ О СТАЖИРОВКЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ АРКАНЗАСА (США)  
ПО ПРОГРАММЕ FULBRIGHT FACULTY DEVELOPMENT PROGRAM**

**В. А. ГЕМБИЦКАЯ-БОРТНИК**  
(Полоцкий государственный университет)

С 08 августа 2016 г. по 13 января 2017 г. я проходила стажировку в США по программе *Fulbright Faculty Development Program*, которая предназначена для преподавателей высших учебных заведений. Данная программа направлена на знакомство с лучшими методическими практиками и теоретическими подходами к разработке новых курсов.

Программа стажировки предусматривает, во-первых, теоретическое знакомство с особенностями высшей школы США в Институте Международного образования (*Institute of International Education, N.Y.*), во-вторых, непосредственное изучение учебного процесса в одном из университетов США.

За время стажировки в Университете Арканзаса (г. Файетвилль, Арканзас, США) были прослушаны следующие курсы: *Survey Of Modern And Contemporary American Literature* для бакалавров (проф. Сьюзен Маррен); *Introduction To Comparative Literature* для магистрантов и аспирантов (проф. Кейт Букер); *The Pop South* и для бакалавров, и для магистрантов (проф. Лиза Хинрихсен). Также были посещены семинары «Использование современных технологий на занятиях в высшей школе» (проф. Деррик Меарс); «Seems Fishy: Paraliterature as Pedagogical Primer» о нестандартном проведении занятия (проф. Джэффри Дэвис).

Был разработан проект, связывающий дисциплину «Творческое письмо» у студентов Университета Арканзаса и дисциплину «Основы перевода (литературный перевод)» у студентов романо-германской филологии. Согласно этому проекту работы (стихотворения, эссе, рассказы), предоставленные на зачет к дисциплине «Творческое письмо» в Университете Арканзаса, будут переводиться на белорусский/русский язык для получения зачета по дисциплине «Основы перевода» в Полоцком государственном университете и по возможности публиковаться. В процессе сотрудничества студенты будут иметь возможность общаться друг с другом, узнавая особенности культуры другой страны, что в целом будет, во-первых, способствовать формированию межкультурной компетенции, во-вторых, мотивировать их развиваться в своей профессиональной деятельности.

Так как вступление Республики Беларусь в Болонский процесс предполагает постепенное приведение образовательной нормативной документации всех уровней к единым стандартам, то, возможно, некоторый интерес может вызвать примерная учебная программа к курсу «История литературы страны изучаемого языка (английская)» для специальности 1-21 05 06 «Романо-германская филология», разработанная с учетом требований образовательного пространства высшей школы США и европейского образовательного пространства.

Важно обратить внимание на различное наполнение понятия «учебная программа» в учебном процессе европейского и американского пространства высшего образования и в учебном процессе высшей школы Республики Беларусь.

*Порядок разработки и утверждения учебных программ и программ практики для реализации содержания образовательных программ высшего образования*, утвержденный Министерством образования Республики Беларусь в 2015 г., указывает, что учебная программа разрабатывается с целью совершенствования методики преподавания учебной дисциплины, ежегодно обсуждается на заседании соответствующей кафедры и при необходимости корректируется или переутверждается. Далее учебная программа попадает в папку с надписью «Учебные программы». Учебная программа в учебном процессе европейского и американского пространства высшего образования (*syllabus*) имеет другую судьбу. Она разрабатывается с целью ознакомления студентов с содержанием учебного материала, с требованиями при прохождении текущей аттестации и прохождении мероприятий промежуточного контроля. Таким образом, она представляет собой соглашение между преподавателем и студентом. Соответственно, учебная программа должна быть предоставлена студентам для изучения перед началом занятий. Затем она загружается на учебную платформу университета, чтобы студент к ней мог возвращаться по мере необходимости.

Структура учебной программы высшей школы США и европейского пространства высшего образования раскрывает ее студентоориентированный характер. Ее составными частями являются: 1) контактная информация преподавателя; 2) обзорное описание курса; 3) цели курса; 4) перечень основной учебной литературы, которой должен пользоваться студент; 5) требования к посещению занятий вообще

и к активности на семинарах; 6) требования при прохождении текущей аттестации и мероприятий промежуточного контроля; 7) механизм выставления итоговой отметки; 8) календарно-тематическое планирование; 9) правила поведения на занятиях; 10) информация для студентов с ограниченными физическими возможностями.

Очевидно, что *syllabus*

- облегчает взаимодействие в организационно-методическом плане;
- позволяет студенту долгосрочно планировать время для подготовки к занятиям;
- позволяет студенту участвовать в управлении учебным процессом;
- содействует осуществлению сознательного выбора дисциплины (о дисциплинах по выбору).

В наших реалиях *syllabus* – это производное от привычной в Республике Беларусь утвержденной учебной программы.

Примерная учебная программа к курсу «История литературы страны изучаемого языка (английская)» для специальности 1-21 05 06 «романо-германская филология», разработанная с учетом требований образовательного пространства высшей школы США и европейского образовательного пространства:

#### POLOTSK STATE UNIVERSITY

Romance and Germanic Philology (3<sup>rd</sup> Year 6<sup>th</sup> Term)

HISTORY OF ENGLISH AND AMERICAN LITERATURE (2<sup>nd</sup> half of the nineteenth century)

Spring 2018

4 Stralecky Lane, Polack, Viciebsk region

Vera Hembitskaya

Department of World Literature and Foreign Languages

Email: v.hembitskaya@psu.by

Office hours: by appointment

#### COURSE OVERVIEW

The objective of the course is to study English and American literature of the 2<sup>nd</sup> half of the nineteenth century as unique phenomena and to show their philosophical, ethical and aesthetical significance for teaching, translation, editorial work and research activity.

#### OBJECTIVES

- to develop students' conception about the main themes, forms, and genres of English and American literatures, and to understand the peculiarities of the literary process over time;
- to gain an understanding of some of the currents and countercurrents of nineteenth-century literature by engaging with texts and genres germane to the period;
- to impart to students professional literary analysis skills;
- to understand this literature in its broader social and historical context, and to understand how it resonates within contemporary culture.

#### REQUIRED TEXTBOOKS

1. Гиленсон, Б. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века : учеб. пособие для студ. филол. факультетов / Б. Гиленсон. – 2-е изд. – М. : Изд. центр «Академия», 2008. – 480 с.
2. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учеб. пособие для студ. высших учебных заведений / под ред. В.М. Толмачёва. – М. : Изд. центр «Академия», 2003. – 496 с.
3. Михальская, Н. История английской литературы : учеб. пособие для студ. филол. Факультетов / Н. Михальская. – 2-е изд. – М. : Изд. центр «Академия», 2007. – 480 с.
4. Fowler, A. A history of English Literature / A. Fowler. – Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1991. – 409 p.
5. Lamb, Robert Paul A Companion to American Fiction 1865–1914 / Robert Paul Lamb and G. R. Thompson (eds). – Blackwell Publishing, 2005. – 640 p.

#### TEXTS

- Mathew Arnold. “Literature and Dogma” (*Essays in Criticism*, 1865)  
 William Morris. “The Earthly Paradise” (1868–1870);  
 Alfred Lord Tennyson. “The Two Voices” (1834), “Now Sleeps the Crimson Petal” (1847), “Flower in the Crannied Wall” (1869), “Crossing the Bar” (1889);

Algernon Charles Swinburne. The collection of poems *Poems and Ballads* (1866), the collection of poems *Songs Before Sunrise* (1871);  
 Walt Whitman. *Leaves of Grass* (1855);  
 Emily Dickinson. Select any 10 poems of your choice;  
 Mark Twain. *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), *Adventures of Huckleberry Finn* (1885); *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889)  
 Henry James. "Daisy Miller" (1878);  
 Mary E. Wilkins Freeman. "A New England Nun" (1891);  
 Kate Chopin. "The Story of an Hour" (1894), "Desiree's Baby" (1895);  
 Zitkala Sa. "Impressions of an Indian Childhood" (1921);  
 Francis Bret Harte. "The Outcasts of Poker Flat", "Tennessee's Partner", "Brown of Calaveras", "Miggles" (from the collection "The Luck of Roaring Camp", 1870);  
 Jack London. The collection *The Son of the Wolf* (1900);  
 Stephen Crane. *The Red Badge of Courage* (1894), "The Blue Hotel" (1898);  
 Thomas Hardy. *Jude the Obscure* (1895);  
 George Eliot. *Middlemarch, A Study of Provincial Life* (1872);  
 Robert Louis Stevenson. "Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" (1886);  
 Joseph Conrad. "Heart of Darkness" (1899);  
 Rudyard Kipling. "Mandalay" (1892), "Gunga Din" (1890), "The White Man's Burden" (1899);  
 Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *Through the Looking-Glass* (1871), "The Hunting of the Snark" (1876);  
 Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray* (1890), "Lady Windermere's Fan" (1892), "A Woman of No Importance" (1893), "An Ideal Husband" (1898);  
 George Bernard Shaw. "Widower's Houses" (1892), "The Philanderer" (1893), "Mrs Warren's Profession" (1893), "Pygmalion" (1912).  
 Edward Morgan Forster. *Where Angels Fear to Tread* (1905), "Englishness" (1921).

#### CLASS PARTICIPATION AND ATTENDANCE

Attending lectures and seminars will help you understand the material better and to systematize it.

#### COURSE REQUIREMENTS

Seminar Quizzes (40%)

A quiz (open test) will be administered at the beginning of each seminar. The quiz will primarily cover the previous lecture material, though it may also be cumulative.

Participation in seminar discussions (10%)

Each student will give short in-class presentations. Details will provided before the class. The discussion section will occur in the most classes.

Final Exam (50%)

A final exam will be administered at the end of the semester. The final exam will include written answers to the course questions. The list of these exam questions is given in the appendix.

#### How to Succeed:

Attend every scheduled class meeting.

Arrive promptly for each class.

Turn off your cell phone.

Contribute to class discussion.

Take notes.

Treat your peers and professor with decency.

Take notes in your notebook.

Use proper email etiquette.

#### GRADING STANDARDS

50% Final exam.

40% Tests during the semester.

10% Participation in seminar discussions.

*SCHEDULE*

	DATE	ACTIVITIES
1		Lecture. The Victorian era: general characteristics.
2		Seminar. Mathew Arnold. William Morris.
3		Lecture. The literary process and philosophical thought in the UK and the USA of the 2 <sup>nd</sup> half of XIX c.
4		Lecture. English and American poetry at the turn of the century.
5		Seminar. Works of Alfred Lord Tennyson, Algernon Charles Swinburne, Walt Whitman, Emily Dickinson.
6		Lecture. The new tendencies in English realistic literature at the turn of the century.
7		Seminar. "Jude the Obscure" by Thomas Hardy.
8		Lecture. The specific character of American realism. ("Fenimore Cooper's Literary Offenses" by Mark Twain, "Daisy Miller" Henry James should have been read by the lecture).
9		Lecture. Mark Twain and his works.
10		Seminar. The specific character of American realism (Bret Harte, Ambrose Bierce).
11		Lecture. Women writers in the UK and the USA of the 2 <sup>nd</sup> half of XIX c. (the short stories by Mary E. Wilkins Freeman, Kate Chopin, Zitkala Sa should have been read by the lecture)
12		Seminar. The novel "Middlemarch" by George Eliot in the context of English literature of the 2 <sup>nd</sup> half of XIX c.
13		Lecture. Naturalism in the literature of the UK and the USA. (the text "The Blue Hotel" by Stephen Crane should have been read by the lecture)
14		Seminar. Naturalism in the literature of the USA. Jack London and his short stories.
15		Lecture. Neoromanticism in English literature at the turn of the century.
16		Lecture. Abolitionist literature in the USA.
17		Lecture. R. Kipling and his works.
18		Seminar. Rudyard Kipling "Mandalay", "Gunga Din", "The White Man's Burden".
19		Lecture. Joseph Conrad "Heart of Darkness"; (the text by Conrad should have been read by the lecture)
20		Seminar. Robert Louis Stevenson "Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde".
21		Lecture. English literary fairy tales: genre genesis. The play principle in the tales by Carroll. (the texts by Carroll should have been read by the lecture)
22		Lecture. The poetics of the tales by Wilde.
23		Seminar. Wilde and his works.
24		Lecture. Dramatic works by Bernard Shaw: main topics and issues.
25		Seminar. "Widower's Houses", "The Philanderer", "Mrs Warren's Profession", "Pygmalion" by George Bernard Shaw.
26		Seminar. National character as reflected in the essay "Englishness" by Forster. The novel "Where Angels Fear to Tread" by Forster.

*CLASSROOM DECORUM*

No food is allowed in the classroom, but students may bring drinks with a lid or a cap. Cell phones must be silenced upon entering the classroom, and students are not allowed to use them until the session is over. Laptops are for note-taking only. Emails to instructors should be worded professionally. Please allow reasonable time for responses.

*DISABILITIES*

If you have a documented disability and require accommodations, please contact me via email at the beginning of the semester.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Нестер Н.В.</i> Элегии Секста Проперция в творчестве Эзры Паунда .....	2
<i>Папакуль Е.А.</i> Жанрово-стилевые особенности шотландских, английских и шведских баллад о сверхъестественном .....	8
<i>Анисимова М.А.</i> Элегия Томаса Чаттертона в контексте «кладбищенской» лирики как знаковый этап в переходе от поэзии сентиментализма к предромантизму .....	13
<i>Кононова А.С.</i> Мотив дороги в ранних произведениях Джейн Остен .....	23
<i>Шишкова Н.Ю.</i> Авторская маска в произведении У.М. Теккерея «Книга снобов, написанная одним из них» .....	28
<i>Синило Г.В.</i> Эволюция подходов к анализу библейского текста в контексте развития библеистики и литературоведения .....	34
<i>Синило Г.В.</i> Библейская Книга Плача как один из архетекстов поэзии Мартина Опица .....	46
<i>Сапега В.Н.</i> Мотив паломничества в романе Германа Гессе «Сиддхартха» .....	59
<i>Кусковская В.С.</i> Основные художественные приемы изображения гражданской войны в США в рассказах А. Бирса «Всадник в небе» и У. Морроу «Три сотни» .....	68
<i>Трацяк З.І.</i> Амерыканскі салдацкі наратыў і проза пра Першую сусветную вайну: агульнае і адметнае (на прыкладзе зборніка «Рэха адтуль») .....	75
<i>Гембицкая-Бортник В.А.</i> Личность и общество в романах Германа Уоука о Второй мировой войне .....	80
<i>Марданов А.А.</i> Видение России в романе Мартина Эмиса «Дом свиданий» .....	90
<i>Гончар С.В.</i> Проблемно-художественное воплощение «южного вопроса» в романе Карло Леви «Христос остановился в Эболи» .....	94
<i>Лысова Н.Б.</i> З пачатку была мова, або тэма мовы ў творах сучаснай беларускай літаратуры .....	101

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Слесарева Т.П.</i> Белорусизмы в русском переводе романа Владимира Короткевича «Дикая охота короля Стаха»: морфолого-семантический аспект .....	107
<i>Лапицкая И.А.</i> Модификации просодической структуры слова в ассимиляционных процессах (на материале немецких заимствований в белорусском языке) .....	111
<i>Осмоловская И.Г.</i> К вопросу об окказиональном словообразовании в немецкоязычном рекламном дискурсе .....	118
<i>Синкевич Т.И.</i> Вторичная семантика названий озер в представлении древних славян о воде .....	125
<i>Старасціна Г.М.</i> Спецыфіка мастацкага перакладу: лінгвістычны і экстралінгвістычны аспекты .....	132
<i>Гергиев О.А.</i> ИмPLICITно-оценочные высказывания в публичной речи .....	136

### РЕЦЕНЗИИ

Васючэнка, П.В. Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм / П.В. Васючэнка; навук. рэд. В.П. Жураўлёў. – 2-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : МДЛУ, 2016. – 200 с. (*Н.Б. Лысова*) . 141

### ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Славянские чтения. XXII Міжнародная навуковая канферэнцыя, Даўгаўпілс, 18–19 мая 2017 г. (*Н.Б. Лысова, С.М. Лясовіч*) .....

144

### МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО

Отчет о стажировке в Университете Арканзаса (США) по программе Fulbright Faculty Development Program *В.А. Гембицкая-Бортник* .....

146