

MIESIĘCZNIK
POŁOCKI.

Т о м I.
Р о к 1818.

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



ВЕСНИК ПОЛАЦКАГА ДЗЯРЖАУНАГА УНІВЕРСІТЭТА
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

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

Редактор Д.М. Севастьянова.

Подписано к печати 25.02.2015. Бумага офсетная 70 г/м². Формат 60×84¹/₈. Ризография.
Усл. печ. л. 18,83. Уч.-изд. л. 22,70. Тираж 100 экз. Заказ 498.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.091

«ПОМНИК» ГАРАЦЫЯ ЯК ФЕНОМЕН БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

канд. філал. навук, дац. Н.В. НЕСЦЕР
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
n.nester@psu.by

Ода Гарацыя (65–8 гг. да н.э.) «Да Мельпамены» (*Ad Melpomēnet*) у гісторыі беларускай літаратуры – з’ява адначасова знаёмая і ў той жа час недастаткова даследаваная, дагэтуль прадстаўляе інтарэс для літаратуразнаўцаў. Гэты твор Гарацыя даў пачатак новаму паэтычнаму жанру – «помніку», у якім аўтар часткова бэрэ за аснову кампазіцыю оды Гарацыя і яе першы радок «*Exegi monumentum aere perennius*», апаздае пра свае заслугі перад паззіяй і новаўвядзенні, якія павінны захавацца ў нашчадкаў і абессмяротыць яго імя. Але сярод іншых вершаў-«Помнікаў» у рымскай літаратуры, менавіта ода Гарацыя валодае аўтарскім індывідуалізмам і асэнсаваннем сваёй «асабістай» паэтычнай бессмяротнасці, у ім распрацоўваецца матыў саборніцтва паэтычнага «Помніка» з гістарычным (піраміды) і прыродным (стыхіі) часам, з вечнасцю. Гэты матыў стаў агульным месцам многіх «Помнікаў», прычым кожны наступны варыянт гэтай жанравай формы пачынае канкураваць з папярэднім, а, значыць, апасродкавана, – і з Гарацыем. Даследуюцца творы М. Багдановіча «Памятнік», У. Жылкі «Прыкладзіны», А. Хадановіча «Да Мельпамены», «Насьледаванне Гарацыю», С. Мінкевіча «Помнік з гукавым афармленнем», А. Міцкевіча «*Exegi monumentum aere perennius...*», А.Ф. Брыля «Да Мельпамены». Адзначаецца, што аічынныя паэты звяртаюцца да «Помніка» Гарацыя, ствараюць пераклады, пераклады-пералажэнні, пералажэнні-пародыі, што ў беларускім кантэксце тэма «Помніка» набывае спецыфічныя нацыянальныя характарыстыкі.

Ключавыя словы: помнік, Мельпамена, пераклад, пералажэнне, варыяцыя, пародыя, іронія, пераасэнсаванне, трансфармацыя.

Уводзіны. Знакамітая трыццатая ода «Да Мельпамены»¹, якой Гарацыя скончыў трэцюю кнігу од (*Carm. III, 30*) і збіраўся падвесці вынікі сваёй паэтычнай творчасці цалкам, – адзін з тых выпадкаў, калі самаўсведамленне паэта знаходзіць асабліва важкія, сціслыя, істотныя словы для таго, каб выразіць сябе. У гэтым творы рымскі паэт сцвярджае: лепшае, што ў ім ёсць, не памрэ, што яго слава будзе жыць вечна. Таксама ён спрабуе акрэсліць той арэал, дзе будуць памятаць пра яго, – будучую краіну сваёй паэтычнай славы. У одзе згадваецца Апулія, адкуль паходзіў Гарацыя, – мясціны, дзе грукоча рака Аўфід, і дзе ўладарыў вясковым народам Даўн. Гарацыя звяртаецца да старажытнай гісторыі Апуліі – і яго паэтычная слава набывае гістарычную працягласць. Гарацыя лічыў свой паэтычны шлях закончаным, а паззію не патрэбнай для далейшага жыцця. Але, нягледзячы на гэта, цэнтрам оды з’яўляецца не столькі аўтар, сколькі створаныя шматгадовай працай творы, якія Гарацыя малое ў выглядзе масіўнага помніка. «Перавага» помніка заключаецца ў манументальнасці – ён «вышэйшы за піраміды», якія з’яўляюцца сімвалам бясконцага быцця і бессмяротнасці:

*Exegi monument(um) aere perennius
Regalique situ pyramid(um) altius,
Quod non imber edax, non Aquil(o)² impotens
Possit diruer(e) aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum
Non omnis moriar, multaque pars mei
Vitabit Libitin(am)³; usqu(e) ego postera
Crescam laud(e) recens dum Capitolium⁴
Scandet cum tacita virgine pontifex⁵.
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus⁶*

¹ Мельпамена традыцыйна лічыцца музай трагедыі, але першапачаткова ўспрымалася як муза песні наогул.

Ода напісана першай Асклепіядавай страфой, якая, у сваю чаргу, складаецца з чатырох Асклепіядавых вершаў. Гэты верш з’яўляецца па сутнасці мадыфікацыяй пентаметра, у якім першая і перадапошняя дактылічныя стопы ўсечаны на адзін кароткі склад.

² I Aquilo (=Boreas) Акілон, бог паўночнага ветра, муж Арыфіі, насельнік/жыхар пячоры Гема (Гем – сын Барэя і Арыфіі, які быў ператвораны ў гару; горны ланцужок у паўночнай Македоніі і Фракіі (сучасныя Балканы).

II aquilo – 1) pl. паўночны вецер, аквілон; 2) поўнач.

³ Libitina – Лібіціна, багіня памерлых, смерці і пахавання; перан.: 1) пахаванне; 2) пахавальнае вогнішча; 3) смерць.

⁴ Capitolium – Капітолій: 1) вышэйшае месца Капіталійскага ўзгорка ў Рыме, да захада ад форуму, з храмамі Юпітэра і Мінервы; 2) у шырокім сэнсе – увесь Капіталійскі ўзгорак.

⁵ pontifex – пантыфік, жрэц.

Et qua pauper aquae Daunus⁷ agrestium
 Regnavit populor(um), ex humili potens,
 Princeps Aeolium⁸ carmen ad Italos
 Deduxisse modos. Sume superbiam
 Quaesitam meritis et mihi Delphica⁹
 Lauro cinge volens, Мелпомѐне¹⁰, сомат¹¹ [11, с. 82].

Гарацый ганарліва гаворыць пра сваё месца ў стагоддзях: пакуль стаіць Рым (а для рымляніна гэта значыць – пакуль стаіць свет), паэту наканавана «павялічваць» (*crescere*) сваю славу. Але ўзнікае пытанне, чым ён заслужыў такі гонар, чаму помнік, які ён сам сабе збудаваў, больш даўгавечны, чым медзь, і вышэй пірамід? Узгадваецца толькі ўнутрылітаратурнае, прафесійнае дасягненне, і прытым такой уласцівасці, што ім падкрэслена так званая «другаснасць» Гарацыя і ўсёй рымскай літаратуры наогул, іх залежнасць ад грэчаскай меры: «*Princeps Aeolium¹² carmen ad Italos / Deduxisse modos*». У самым высокаўрачыстым кантэксце Гарацый хваліцца тым, што ўпершыню прыўнёс у склад рымскай паэтычнай практыкі традыцыю, якая бярэ пачатак у творчасці старажытных эалійскіх лірыкаў Алкея і Сапфо, толькі гэтым і нічым іншым. У гэтым рымскі паэт бачыць ні многа ні мала залог сваёй бессмяротнасці.

У гэтым сэнсе «помнікам» можна назваць і заключныя радкі паэмы Авідзія (43 г. да н.э. – 18 г. н.э.) «Ператварэнні» (XV, 871–879), якія выконваюць функцыю так званага «апошняга твора»¹³; і фрагмент з паэмы «Георгікі» Вергілія (70–19 гг. да н.э.), дзе паэт звяртаецца да тэмы «паэтычнай бессмяротнасці»¹⁴. Рымскі паэт гаворыць і пра свае заслугі, і пра ўзнагароды, якія ён павінен атрымаць: «Я между тем, увенчав чело свое ветвью оливы / Буду дары приносить ... славить сраженья / Цезаря, имя его пронесу через столькое годы / Сколькими сам отделен от рожденья Тифонова Цезарь» [7, с. 9]. Праперцый (49–15 гг. да н.э.) таксама развівае тэму «неўміручай славы паэта» у першай¹⁵ і другой элегіях трэцяй кнігі, а таксама абгрунтоўвае, чым ён заслужыў гэту славу: «Каждая песня моя – памятник вечной красе» [14, с. 365]. Праперцый гаворыць пра неўміручасць сваёй славы, параўноўвае яе з «храмам Юпітэра», са «склепам Маўзола»¹⁶.

Асноўная частка. Гарацый з самага пачатку знайшоў дастойнае месца сярод антычных паэтаў, да якіх звярталіся беларускія аўтары. У Мінску ў 1909 годзе ў серыі «Бібліятэка 'Капітолій'» быў апублікаваны «Скандоўнік» (дапаможнік для правільнага чытання лацінскіх вершаў) да выбраных одаў і эподаў Гарацыя. Творы Гарацыя на беларускую мову перакладалі М. Багдановіч («Памятник») ¹⁷, А. Жлутка («Да Мецэната», «Да Ліцынія Мурэны», «Да Леўканоі») ¹⁸, А. Хадановіч («Ода да Мецэната» ¹⁹, «Да Мельпамены» ²⁰), А.Ф. Брыль («Да Агрыпы» (I, 6), «Да Леўканоі» (I, 11), «Да Хлоі» (I, 23), «Да Ліцынія Мурэны» (II, 10), «Размова з Лідыяй» (III, 9), «Да Элія Ламіі» (III, 17)) ²¹ і інш.

⁶ *Aufidus* – Аўфід, галоўная рака ў Апуліі.

⁷ *Daunus* – Даўн, міфічны цар паўночнай Апуліі (Даўніі), сын Пілума і Данаі, бацька (ці продак) Турна.

⁸ *Aeolium* – эалійскі (Эаліда – вобласць на заходнім узбярэжжы М. Азіі).

⁹ *Delphica* – дэльфійскі (Дэльфы – горад у паўднёвым Парнасе; месцазнаходжанне аракула Апалона; па ўяўленню грэкаў, цэнтр зямлі).

¹⁰ *Melpomene* (грэч. «якая спявае») – Мельпамена, муза трагедыі і лірычнай паэзіі.

¹¹ Я помнік збудаваў больш даўгавечны, чым медзь / Вышэйшы за царскі будынак пірамід / Які ні згубны лівень, ні люты Аквилон / Не зможа разбурыць, ні незлічмы / Рад гадоў і бег часоў / Не ўвесь я памру, большая частка мяне / Пазбегне Лібіцыны; да той пары, пакуль я / Не павялічу далейшай славы, пакуль на Капітолій / Будзе падймацца пантыфік з маўклівай дзэвай. / Буду казаць, дзе шуміць бурны Аўфід / І дзе бедны вадою Даўн сельскімі / Правіў народамі, які ўзняўся з нізоў, / Першы эалійскую паэзію на італійскія / Лады я перанёс. Напоўнюся гордасцю / Заслужана набытай і мне дэльфійскім / Лаўрам увянчай міласціва, Мельпамена, валасы (*Пераклад наш. – Н. Несцер*).

¹² *Aeolium* – эалійскі (Эаліда – вобласць на заходнім узбярэжжы М. Азіі).

¹³ Вот завершился мой труд, и его ни Юпитера злота / Не уничтожит, ни меч, ни огонь, ни алчная старость. / Пусть же тот день прилетит, что над плотью одной возымеет / Власть, для меня завершит неверной течение жизни. / Лучшей частью своей, вековечен, к светилам высоким / Я вознесусь, и мое нерушимо останется имя. / Всюду меня на земле, где б власть ни раскинулась Рима, / Будут народы читать, и на вечные веки, во славе – / Ежели только певцов предчувствиям верить – пребуду [18, с. 344].

¹⁴ Ввысь подымусь и людские уста облечу, торжествуя! / Первый на родину я – лишь бы жизни достало! – с собою / Милых мне Муз приведу, возвратясь с Аонийской вершины. / Первый тебе принесу идумейские, Мантуя, пальмы; / Там на зеленом лугу из мрамора храм я воздвигну / Возле воды, где, лениво вяясь, блуждает широкий / Минций, побережья свои тростником скрывающий мягким. / Цезарь будет стоять в середине хозяином храма [7, с. 9].

¹⁵ Пусть же стремится мой стих, тонкою пемзой лощен, – / С ним меня слава взовьёт над землей, и рожденная мною / Муза воздвигнет триумф в беге венчанных коней, / И в колеснице моей молодые помчатся амурь, / Той же дорогой вослед хлынут поэты толпой. / Что вам, броды отпустил, со мной связаться напрасно? / Нам ведь просторным путем к музам идти не дано [14, с. 363–364].

¹⁶ Или потоки дождей, иль пламя лишит их величия, / Или под тяжестью лет сами, словившись, падут. / Но не погибнет в веках талантом добытое имя: / Слава таланта и блеск вечным бессмертьем горят [14, с. 366].

¹⁷ Галасы з-за неабкраю: анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX ст. / склад. М. Скобла; уступны артыкул Е. Лявонай, навук. рэд. Л. Баршчэўскі. – Мінск: Лімарыус, 2008. – С. 42–43.

¹⁸ «Тутэйшыя»: Творчасць сяброў таварыства / уклад. С. Дубаўца. – Мінск: Маст. літ., 1989. – С. 121–123.

¹⁹ Хадановіч, А. Разам з п'яла: калекцыя перакладаў / А. Хадановіч. – Мінск: Кнігазбор, 2013. – С. 4.

²⁰ Хадановіч, А. «Засьпятыя на Гарацым. Тры стратэгіі будаўніцтва «Помнікаў» (Пушкін, Мішкевіч, Бадлер ды іншыя)» / А. Хадановіч // *Arche-Skaryna*. – 2001. – № 3 (17). – С. 73.

²¹ Брыль, А. Ф. Квінт Гарацый Флак. Легкадумны заўсёды я. Выбраныя оды / А. Ф. Брыль // Рэжым доступа: <http://prajdzisvet.org/kit/108-lichkadumny-zausiody-ja.html>. – Дата доступа: 20.04.2015.

Ідэя «Помніка» была вельмі блізкай беларускім паэтам і актыўна распрацоўвалася рознымі аўтарамі. Адным з першых перакладчыкаў оды «Да Мельпамены» быў М. Багдановіч (1891–1917), мастацкія пошукі якога пралягалі ў русле агульнага працэсу сусветных літаратур, што давала магчымасць паказаць эстэтычную значнасць беларускай літаратуры, увесці яе «ў еўрапейскі і сусветны кантэкст, сцвердзіць яе як з’яву агульнаеўрапейскага парадку, а не толькі «лакальную», «мясцовую»; праз далучэнне да скарбніцы сусветнай культуры адкрыць тыя схаваныя скарбы, якія ёсць у нацыянальнай мове і культуры» [26, с. 507–508]. Оду Гарацыя «Да Мельпамены» беларускі паэт пераклаў блізка да лацінскага арыгінала і перадаў пры гэтым яго памер, невядомы датуль у беларускай паэзіі, – асклепіадаўскі верш. У паэтычным перакладзе М. Багдановіча паслядоўна ўжываецца мужчынскі канчатак:

Лепшы медзі сабе памятник справіў я,
 Болей усіх пірамід царскіх падняўся ён;
 Не зруйнае яго сівер, ні едкі дождж,
 Ні гадоў чарада, вечнага часу рух.
 Не саўсім я памру, лепшая часць мяне
 Не зазнае хаўтур; слава мая ўвесь час
 Між патомкаў расці будзе, пакуль ўсхадзіць
 Зможа з дэвай удвух на Капітоліі жрэц.
 Аба мне гаварыць будуць: «Раджоны там,
 Дзе шумлівы Аўфід шпарка ў палях імкне,
 Дзе царыць над людзьмі бедны вадой Танай, –
 Ён да славы дайшоў, хоць і не панам быў».
 Першы стаў я складаць на эолійскі лад
 Ў нашым родным краю песні пад мірны звон.
 Ўсе заслугі мае, муза, з пашанай зліг
 І лаўровым вянком мне валасы пакрой [8, с. 42–43].

Сваім перакладам М. Багдановіч адзначае, што лепш пражыць кароткае, яркае жыццё і пакінуць пасля сябе след у памяці людзей, чым весці доўгую шэрую нітку жыцця. Наогул, у перакладах ён прытрымліваўся пушкінскага прынцыпу творчых адносін да арыгінала, захавання яго ідэйных і мастацкіх вартасцей нацыянальнага каларыту, паэтычнага стылю. Сам паэт абвясчае пра пастаўлены сабе помнік, пра славу, якая будзе расці паміж нашчадкаў, пра людзей, якія будуць гаварыць аб ім.

Пэралажэнне славага оды Гарацыя «Да Мельпамены» належыць Ул. Жылке (1900–1933). Яго верш «Прыкладзіны» ўпершыню быў надрукаваны ў часопісе «Сакавік» (1948, № 1). Гэты твор з надпісам «Пэрайманне Гарацыя» вызначаецца нацыянальна-вызваленчай праблематыкай:

Паставіў я сабе прыклад навек трывалы,
 Выносісты вышэй за валатовак вал,
 Не скрышаць мне яго ні ўлевы, ні навалы,
 Ні часу, дзён і год бурлівы перавал... [12, с. 124].

У вершы адчуваецца тыя ж самыя матывы неўміручай славы паэта. Аўтар заяўляе, што сам сабе паставіў «прыклад», які, як і «помнік», у папярэдніх перакладах оды, з’яўляецца нерушымым. Паэт не збіраецца паміраць у сэрцах беларускага народа. Ён хоча застацца ў іх памяці жывым, жыць вечно. Аўтар верыць, што памяць аб ім будзе да тых пор пакуль «Пагоні меч зіхціць на Вострай Браме / І рух нясе наш бел-чырвона-белы сцяг» [12, с. 124]. У канцы верша У. Жылка звяртаецца не да «Мельпамены», а да «сялянскай Купалкі», якую просіць узнагародзіць яго валашкавым вянком.

А. Хадановіч зрабіў пераклад «Помніка» Гарацыя, які атрымаўся вельмі падобным да варыянта М. Багдановіча. У першым радку паэт абвясчае, што збудаваў помнік, які «трывалейшы за медзь / высачэйшы за высь велічных пірамід», які не зруйнаюць «Ні навалы залеў, ні Аквілёна моц / ... ані бясконцы бег / Незлічоных гадоў, хуткага часу плынь!» [23, с. 42]. Паэт упэўнены, што:

Бо ня цалкам памру! Лепшае, што ў ва мне,
 Не спазнае труны: слава мая расці
 Вечна будзе паміж спадчыннікаў... [23, с. 42]

Аўтар ўзгадвае рымскія рэаліі «Капітоль», «Аквілон», «Даўн», «Аўфід», «Мельпамену», якія прысутнічаюць і ў творы Гарацыя. У канцы верша звяртаецца да свайго народа, каб той ганарыўся ім: «Дык ганарыся мной і валасы мае / Ты зычліва вянком, Мэльпамэна, спаві» [23, с. 42].

Як зважае Л. Баршчэўскі: «Андрэй Хадановіч не баіцца ў перакладзе паспаборнічаць і з самім Максімам Багдановічам. Гэтак, ён зрабіў другі пасля нашага клясыка паэзіі пераклад з лаціны оды Гарацыя «Да Мэльпамэны» (у Багдановічавым перакладзе – «Памятник»). Мушу сказаць, што пераклад

Андрэя ў сваёй паэтычнасці наўрад ці прайграе клясычнаму. У Хадановіча, відаць, больш дакладна перададзены Гарацыевы выразы «*aere perennius*» – «трывалейшы за медзь» (хоць націск у слове *трывалейшы* выклікае сумнеў), «*innumabilis/ annorum series*» – «ані бясконцы бег / Незьлічонных гадоў», «*qua violens / obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae/ Daunus agrestium/ regnavit populorum*» – «дзе ў бязводным краі стэпавым людзям Даўн / Валадарыў, дзе мчыць воды свае Аўфід» (хоць інвэрсія тут крыху парушае дасканаласць паэтычнае вымовы). Што праўда, у новым перакладзе ёсць і страты: маю на ўвазе інтэрпрэтацыі такіх Гарацыевых выказаў, як «*aquilo impotens*», «*vitabit Libitin(am)*», «*usque ego postera / crescam laude recens*». Зрэшты, пра свае цяжкасці пры перакладзе гэтага верша Андрэй Хадановіч сам распавёў у 45-м выпуску «Крыніцы», пары яе квітненьня» [3].

У А. Хадановіча ёсць таксама верш «Наследванне Гарацыю» (5–6 лютага 1998 года ў цягніку Варшава – Берасце, пасля – на берасцейскім вакзале), якому папярэднічае эпіграф («*Exegi monumentum*...»). Гэты твор адрозніваецца ад перакладу А. Хадановіча нестандартнай інтэрпрэтацыяй тэмы «неўміручай славы паэта». Паэт пераймае тэму оды Гарацыя і, нават, некаторыя словы. Першыя радкі верша амаль супадаюць з радкамі твора Гарацыя. Паэт сам абвясчае пра пастаўлены сабе помнік, але ва ўсім гэтым прысутнічае гумар:

Я помнік ладжу ў кшталце манускрыпта.
Не знішчыць сцежку да яго дзірван!
Я фін паміж пясчоў зямлі Егіпта,
паміж калмыкаў – горды ўнук славян! [22, с. 42].

Аўтар звяртаецца да перакладу оды А. Пушкіным. Ён выкарыстоўвае амаль тыя ж самыя словы, называе сябе фінам і ўзгадвае калмыкаў: «и гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык». А. Хадановіч гаворыць пра неўміручую славу паэта, але робіць гэта з іроніяй. Паэт кажа, што «няма нічога больш горшага, чым пісьменнік, які сам навязвае сябе народу»:

Няхай паўзуць па Беларусі чуткі,
што помнік маю, як і маю мець:
не чэляс, пругкі і зусім не гнуткі
(з ім побач Аляксандраў слуп – малюткі!),
не біцэпсы трывалыя, як медзь,

не кудзеры, не вочы і не персі –
штось іншае дае натхненне рух!
Не! Толькі дух мяне трымае ўверсе,
магутны дух, непераможны дух! [22, с. 42].

Паэт параўноўвае свой «помнік» з «Аляксандравым слупам», як зрабіў гэта А. Пушкін: «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа». «Помнік» А. Хадановіча, як і помнікі многіх іншых паэтаў, якія рабілі пераклады і пералажэнні оды Гарацыя «Да Мельпамены», з'яўляецца самым магутным і вечным. Паэт упэўнены, што яго будуць помніць і шанаваць усе. Ён узгадвае паляшук, каларадскага жука, як неад'емную частку сваёй краіны, без якіх ён не можа ўявіць Беларусь:

Пазнае й будзе шанаваць: вяліка-
й малацьвін, белацьвін і дзікі
габрай, балотаў сябра – паляшук,
і сябра бульбы – каларадскі жук,
дзяўчаткі з Каўнаса, дзяўчаткі з Коўна,
ад Брэста аж да Берасця жанкі! [22, с. 42].

Адчуваецца, што слава А. Хадановіча – гэта толькі чуткі, якія распаўсюджваюцца пра яго на зямлі сярод усяго жывога. Ён, як і Гарацый, адзначае месцы будучай славы: «з Каўнаса», «з Коўна», «ад Брэста», «да Берасця», малюючы тым самым пэўную геаграфічную зону сваёй славы.

А. Хадановіч называе сябе не чалавекам, а «сучасным мітам», адзначаючы гэтымі словамі, што ён яшчэ пры жыцці ўжо стаў міфам, які ніколі «ніхто з палякаў, рускіх альбо немцаў» не кране. Такім чынам, паэт хоча падкрэсліць сваю бессмяротную славу на Беларусі. У канцы верша паэт зноў звяртае: «Мяне чакае ўдзячнасць спадкаемцаў, / вас – вечныя ўспаміны пра мяне!» [22, с. 42]. Аўтар падкрэслівае сваю знакамітасць, як асобы паэта, а не сваіх твораў. Ён унікальны, і больш такога няма. З аднаго боку, А. Хадановіч гаворыць пра неўміручую славу паэта, як і папярэднія аўтары, але робіць гэта з іроніяй. Такім чынам, яго верш успрымаецца па-новаму і займае асобнае месца сярод варыяцый на тэму оды Гарацыя «Да Мельпамены».

І свіння аўстрыяк штукай нямецкай зрыць.
 Ад Панарскіх вяршынь ды блізкіх Коўну вод
 Славай перасягну Прыпяцкі мост і брод.
 Навагародак і Менск рады чытаць верш мой,
 Перапіша радкі моладзь сваёй парой,
 І ў дачок ахмістрынь мой будзе ў ласцы твор.
 З браку лепшых мяне нават чытацьме двор!
 Але ж паўз царскі гнеў²⁶, турмы й ляскат дзвярэй
 Возіць тайна ў Літву кнігі мае габрэй. [8, с. 653]

«Помнік» у шматлікіх творах на гэтую тэму падхоплівае ў Гарацыя яго вечнае жыццё, непадуладнае прыродным стыхіям і хуткаплыннасці часу, але ў вершы А. Міцкевіча мы гэтага не знаходзім. Калі для ўсіх паэтычных прыкладаў абавязковы матыў суцяшэння, які выражаецца сцвярдзальнай формулай «увесь я не памру», то матыў паэтычнай заслугі і аўтабіяграфічны матыў разгортваюцца часцей за ўсё ў цэнтральнай частцы твора і маюць месца жанравыя прыкметы ўрачыстага плачу; энкомія і эпітафіі (аўтаэпітафіі) таксама істотна вар'іруюцца ў розных «Помніках». Так, малітвенны зварот у фінальнай частцы «Помніка», які стаў, па сутнасці, кананічным, адсутнічае ў вершы А. Міцкевіча.

Як адзначае Дз. Лебядзевіч у артыкуле «Антычная рэцэпцыя ў паэзіі Адама Міцкевіча і Яна Чачота (на матэрыяле беларускіх перакладаў)», што «звяртаецца Адам Міцкевіч і да паэтычнай спадчыны старажытнарымскага паэта Гарацыя, якому лірычная паэзія ў поўнай меры абавязана тым, што ён упершыню перасадзіў яе з грэчаскай роднай глебы на рымскую. Тое, што менавіта эалійскую лірыку Гарацыя выбраў узорам, не было выпадковасцю. Архілох, Алкей і Сапфо яшчэ пры жыцці сталі прадметам усеагульнага захаплення. Да архаічнай паэзіі Старажытнай Грэцыі Гарацыя прыцягвала сама прырода яго асабістага даравання, паэтычная роднасць душ. І аб чым марыў старажытнарымскі паэт, тое перавысіла яго спадзяванні. Ён прарочыў сабе славу толькі ў Італіі, ды і то ў абмежаваным часе існавання Старажытнага Рыма; а здарылася так, што аб ім даведаўся ўвесь свет. І праз кардоны часу для вялікага сусветнавадомага паэта Адама Міцкевіча служыць прароцтва Гарацыя... Адам Міцкевіч знарок надае свайму твору крыху жартаўлівае адценне. Але далей у вершы праходзіць думка аб вечнасці паэзіі, адчуваецца гонар паэта за сваю творчасць» [15].

Адным з апошніх па часе з'яўлення (2012 г.) – пераклад А.Ф. Брыля, у якім дакладна перадаецца памер арыгінальнага тэксту:

Помнік я збудаваў: стойкі над бронзу ён,
 А вяршыня ўзрасла над пірамідаў высь;
 І ні сівер ліхі, ні ўсепажэрны дождж
 Не разбураць яго, ні чарада гадоў
 Незлічоных ды бег часу няўпыннага.
 Не, памру я не ўвесь: частку найлепшую
 Не здабудзе труна. Буду расці хвалай
 Век, пакуль на стары схіл Капітолія
 Ходзіць першасвятар з дзевай маўкліваю.
 Скажуць там, дзе шуміць Аўфід раз'юшаны,
 Там, дзе колісь царом бедны вадою Даўн
 Люду грубаму быў: з нізкіх узнесены,
 Першым я пакарыў слову Італіі
 Эалійскі напеў. Годнасцю гэтаю
 Ганарыся ды мне голаў з ухвалаю,
 Мельпамэна, вянчай дэльфскімі лаўрамі! [6]

Але ў адрозненні ад М. Багдановіча і А. Хадановіча, якія абралі варыянт перакладу «аега» – «медзь», А.Ф. Брыль ужыў другое раўнапраўнае значэнне слова «аега» – «бронза». І, калі ў перакладзе М. Багдановіча і А. Хадановіча выкарыстоўваюцца формы вышэйшай ступені прыметнікаў «лепшы медзі», «болей усіх пірамід царскіх» і «трывалейшы за медзь», «высачэйшы за высь велічных пірамід», то ступень параўнання не выражаецца ў перакладзе А.Ф. Брыля апісальнай формай, у аснову якой пакладзена параўнанне: «стойкі над бронзу ён» і «А вяршыня ўзрасла над пірамідаў высь». Але толькі А.Ф. Брыль пры перакладзе трэцяга радка Гарацыя захоўвае азначэнні назоўнікаў – «І ні сівер ліхі, ні

²⁵ Князь Адам Віртэмбергскі, сын нямецкага князя і Марыі з Чартарыйскіх. Як афіцэр царскай службы бамбардзіраваў Пулавы ў час Лістападаўскага паўстання.

²⁶ Кнігі А. Міцкевіча пасля Лістападаўскага паўстання былі забаронены ў Расійскай імперыі.

ўсепажэрны дождж», у варыянце А. Хадановіча прыметнікі, якія ёсць у тэксце Гарацыя, – адсутнічаюць «Ні навалы залеў, ні Аквілёна моц», М. Багдановіч апускае ў гэтым радку азначэнне да слова «сівер», а слова «дождж» аздабляе прыметнікам «едкі», які мае не ярка выяўленае значэнне, і, канешне, саступае значэнню «ўсепажэрны», што ў варыянце А.Ф. Брыля.

Дарэчы, у арыгінале прыметнік *multa* (*que pars mei*) ужываецца ў станоўчай ступені, у адрозненні ад варыянтаў М. Багдановіча «Не саўсім я памру, **лепшая** часць мяне» [8, с. 43], А.Ф. Брыля «Не, памру я не ўвесь: частку **найлепшую**» [6] і А. Хадановіча «**Лепшае**, што ўва мне...» [23, с. 42].

У апошніх радках твора паэты звяртаюцца да Мельпамены: у гэтым поўнасьцю прытрымліваюцца арыгінальнага тэксту А. Хадановіч (які апускае пры перакладзе прыметнік «дэльфійскі») і А.Ф. Брыль (выкарыстоўвае множны лік «дэльфійскімі лаўрамі» замест адзіночнага), а вось М. Багдановіч звяртаецца проста да музы, якую просіць пакрыць валасы лаўровым вянком, не выкарастоўваючы прыметнік «дэльфійскі»: «Ўсе заслугі мае, муза, з пашанай зліг / І лаўровым вянком мне валасы пакрой» [8, с. 43].

Заклучэнне. Праблема творчасці, яе прызначэння і самакаштоўнасці хвалявалі і хваляюць многіх паэтаў. Менавіта таму, яны звяртаюцца да тэмы «неўміручай славы паэта», якая ўпершыню развіваецца ў творчасці рымскага паэта Гарацыя ў одзе «Да Мельпамены» (*Ad Melpomēnem*, III, 30), набывае сусветна-гістарычнае значэнне і на працягу многіх стагоддзяў застаецца ўзорна-паказальнай для паэтаў розных пакаленняў. Айчынным паэты ўпэўнены ў неабходнасці засваення не толькі нацыяльных традыцый, але і багатага вопыту антычнай літаратуры. У беларускім кантэксце тэма «Помніка» набывае спецыфічныя нацыянальныя характарыстыкі. Духоўная актыўнасць нацыі, яе шырокае жаданне быць падключанай да агульначалавечага культурнага вопыту ажыццяўлялася як праз непасрэдны зварот да канкрэтных тэм, так і пры дапамозе мастацкага перакладу твора Гарацыя. Бела-рускімі аўтарамі былі створаны пераклады оды Гарацыя «Да Мельпамены» (М. Багдановіч, А. Хадановіч, А.Ф. Брыль), пераклады-пералажэнні (У. Жылка «Прыкладзіны»), пералажэнні-пародыі (А. Хадановіч «Наследванне Гарацыю», С. Мінскевіч «Помнік з гукавым афармленнем»).

ЛІТАРАТУРА

1. Баршчэўскі, Л. Літаратура ад старажытнасці да пачатку эпохі рамантызму : папуляр. нарысы / Л. Баршчэўскі. – Мінск : Сэр-Віт, 2003. – 512 с.
2. Баршчэўскі, Л. Літаратура Стражытнага Рыма / Л. Баршчэўскі // Роднае слова. – № 9. – 1995. – С. 100–115.
3. Баршчэўскі, Л. У Бадлеравым абліччы / Л. Баршчэўскі // ARCHE. – № 3 (2003). – 2002. – С. 75–80. – Рэжым доступа: <http://arche.bymedia.net/2002-3/barsz302.html>. – Дата доступа: 14.07.2015.
4. Барысюк, Т. П. Пошукі бессмяротнасці ў паэзіі І. Бродскага і У. Караткевіча / Т. П. Барысюк // «Мова – Літаратура – Культура» : матэрыялы VI Міжнар. навук. канф., Мінск, 28–29 кастр. 2010 г. – Мінск : БДУ, 2010. – С. 196–200.
5. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: выбраныя тэксты для чытання і аналізу / уклад. Л. Баршчэўскі. – Мінск, Радзіла-плюс, 2006. – 496 с.
6. Брыль, А. Ф. Квінт Гарацый Флак. Легкадумны заўсёды я. Выбраныя оды / А.Ф. Брыль. – Рэжым доступа: <http://prajdzisvet.org/kit/108-liehkadumny-zausiody-ja.html>. – Дата доступа: 20.04.2015.
7. Вергілій. Буколікі. Георгікі. Энеіда / пер. С. Шервінскаго і С. Ошерава. – М. : Худ. лит-ра, 1971. – 418 с.
8. Галасы з-за небакароу: анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах ХХ ст. / склад. М. Скобла ; уступны артыкул Е. Лявонавай, навук. рэд. Л. Баршчэўскі. – Мінск : Лімарыус, 2008. – 896 с.
9. Гарацый. Ода II, 20; Ода III, 30 / пер. А. Хадановіча і С. Карчыцкага // *Annus Albaruthenicus-2001*. – Крынкі, 2001.
10. Герцык, А. В. Вывучэнне «Іліяды» Гамера і лірыкі Гарацыя ў Х класе / А. В. Герцык. – Беларуская мова і літаратура. – № 1. – 1998. – С. 60–68.
11. Гораций Флакк К. Оды, эподы, сатиры, послания / пер. под ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Худ. лит-ра, 1970. – 470 с.
12. Жылка, Ул. Выбраныя творы / укладанне, прадмовы і камент. М. Скоблы. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
13. Казыра, Л. Перакладчыцкая спадчына Максіма Багдановіча // М. Багдановіч. Поўны збор твораў : у 3 т. Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – Т. 1. – С. 540–563.
14. Катулл. Тибулл. Проперций / Катулл, Тибулл, Проперций. – М. : Худ. лит-ра, 1963. – 454 с.
15. Лебядзевіч, Дз. Антычная рэцэнцыя ў паэзіі Адама Міцкевіча і Яна Чачота (на матэрыяле беларускіх перакладаў) / Дз. Лебядзевіч. – Рэжым доступа: <http://www.elib.grsu.by/katalog/146963-293497.pdf>. – Дата доступа 16.07.2015.
16. Лебядзевіч, Дз.М. Антычныя традыцыі ў беларускай літаратуры XIX – пач. ХХ стагоддзя / Дз.М. Лебядзевіч. – Брэст, 1997. – 24 с.
17. Мартысевіч, М. «Антычны код» сучаснага беларускага верша / М. Мартысевіч // Роднае слова. – 2008. – №5. – С. 7–11.
18. Овидий. Собрание сочинений / Овидий. – СПб.: Студия Биографика, 1994. – Т. II. – 528 с.
19. Рагойша, В.П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: дапаможнік / В.П. Рагойша. – Мінск : Бел. энцыкл., 2001. – 384 с.

20. Расстраляная літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі, прадм. А. Сідарэвіча, камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – С. 456.
21. Філаматы і філарэты : зб. / уклад., пер. польскамоўных твораў, прадм., біяграфічныя даведкі пра аўтараў і каментарыі К. Цвіркі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 400 с.
22. Хадановіч, А. «Засьпетыя на Гарацым. Тры стратэгіі будаўніцтва «Помнікаў» (Пушкін, Міцкевіч, Бадлер ды іншыя)» / А. Хадановіч // Arche-Skaryna. – 2001. – № 3 (17). – С. 73–84.
23. Хадановіч, А. Насьледванне Гарацыю // А. Хадановіч. Ноч салідарнасці // Крыніца. – 1998. – № 10. – С. 38–43.
24. Хадановіч, А. Разам з пылам: калекцыя перакладаў / А. Хадановіч. – Мінск : Кнігазбор, 2013. – 200 с.
25. Хадановіч, А. Эпоха Вялікай Рэтардацыі, альбо Беларуская паэзія заўтра / А. Хадановіч // Анталёгія сучаснага беларускага мысьленьня. – СПб. : Невский простор, – 2003. – 496 с. – Рэжым доступу: <http://kamunikat.fontel.net/www/knizki/hramadztva/myslennie/31.htm>. – Дата доступу 16.07.2015.
26. Чабан, Т. Космас «Вянка». Літаратурны каментарый да «Вянка» Максіма Багдановіча // Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – Т. 1. – С. 463–518.

Паступіў 17.12.2015

**«MONUMENT» BY HORACE
AS A PHENOMENON OF BELARUSIAN LITERATURE**

N. NESTER

Ode by Horace «To Melpomene» (Ad Melpomēnem) in the history of Belarusian literature – a phenomenon at the same time familiar and insufficiently studied so far is of interest to literary critics. This work of Horace marked the beginning of a new poetic genre – «Monument», in which he partially take the basis of the composition odes by Horace and its first line «Exegi monumentum aere perennius», tells the story of their merits before poetry and innovation, which should be kept in his descendants and immortalize name. But among other poems-«Monuments» in the Roman literature, it is an ode by Horace has copyright individualism and comprehension of his «personal» poetic immortality, it developed the motif of poetic competition «monument» to historical (pyramid) and natural (Elemental) sometimes with eternity. This theme has become common place many «Monuments», each next version of this genre form begins to compete with the previous one, and thus indirectly – and with Horace. Studied the works by M. Bogdanovich, U. Zylka, A. Hadanovich, S. Minskevich, A. Mickiewicz, A.F. Bryl. It's noted that the domestic poets refer to «Monument» Horace, create translations, translations-transcription, transcription-parody, that in the Belarusian context, «Monument» theme takes on specific national characteristics.

Keywords: monument, Melpomene, translation, interpretation, variation, parody, irony, reconsideration, transformation.

УДК 821.111

МАГИЧЕСКАЯ СИЛА РУН В ШВЕДСКИХ НАРОДНЫХ БАЛЛАДАХ

Е.А. ПАПАКУЛЬ

(Полоцкий государственный университет)

auhijash@yandex.ru

Анализируются сюжеты шведских народных баллад о магической силе рун как отличительной особенностью скандинавской балладной традиции. Упоминаются основные теории и подходы к определению происхождения и значения слова “руна”. Помимо детального анализа трех шведских баллад рассматривается также шотландская баллада, позаимствованная из Скандинавии и имеющая аналогичный сюжет, где, однако, магическая сила рун заменена волшебным свойством растения.

Ключевые слова: руна, письмо, магия, баллада, верования.

Введение. В балладах о сверхъестественном упоминаются различные виды магии: сила музыки, колдовство, табу и руны. Безусловно, суеверия такого рода в балладной традиции различных народов универсальны, однако, например, использование рун для колдовства и любовного приворота является исключительно скандинавским мотивом.

Основная часть. Считается, что слово “руна” происходит от глагола *raunen* (шептать, нашептывать). В этом значении германское имя существительное “*runa*”, исторически связанное с “*raunen*” и “*Rune*” (руна), выступает в появившемся в VI в. н. э. готском переводе Библии в значении “тайна”. В Евангелии от Марка, 4:11 сказано: “Вам дано знать тайну (*runa*) Царствия Божия”. В *run* – “тайнственность”, “тайный совет” и в *runa-wita* – “тайный советчик” древнеанглийской песни “Беовульф” (около 700 г. н. э.), в *runa* – “доверю” или “тайное совещание” древнесаксонской песни “Хелианд” (около 830 г. н. э.), а также в древневерхненемецком *giruni* – “тайна” так или иначе содержится смысл слова “тайна”. В величественной эддической песне “Прорицание вельвы” говорится: “Встречаются асы и ... вспоминают о славных событиях и рунах древних великого бога (*Fimbultýs fornar rúnar*)” [1, с. 189], где под *rúnar* подразумевается таинственная мудрость Одина.

Но, наряду с этим, одновременно со значением слова *runa*, приведенным готской библией, в Скандинавии встречается второе значение этого слова. На установленном в IV в. н. э. камне из Эйнанга в Норвегии написаны рунами слова: “...*dagastiz runo faihido*”. Предварительное толкование, относящееся к 1938 г., гласит: “[Я Гу]-дагастис окрасил руны”. Здесь “*runo*”, очевидно, означает «письменные знаки». Во франкском государстве Меровингов во второй половине VI в. н. э. епископ из Пуатье Венанций Фортунат шутиливо предостерегал нерадивого в письме друга латинским дистихом:

*Barbara fraxineis pingatur runa tabellis
Quodque papyrus agit, virgula plana valet.*

В вольном переводе это двустишие может быть передано так¹:

*Уверенно рисуй франкские руны на ясеновой дощечке!
Если тебе не хватает бумаги, послужит оструганная палочка.*

Здесь слово *runa* тоже, несомненно, означает германские письменные знаки.

Согласно принятой точке зрения содержание термина, подразумевающее именно письменный знак, выросло из значения “тайна”. Считается, что изменение значения шло через знаки, в которых нуждались при бросании жребия. Так как начальный звук полного названия руны на жребии служил находению соответствующего стихотворного изречения, знаки могли сами развиваться в буквы, обозначающие звуки, и использоваться для передачи сообщений. С точки зрения истории языка следует все-таки обдумать, не могли ли готское *runa* (тайна) и скандинавское *runo* (буква) произойти от двух различных слов: это было бы вполне допустимо.

Но есть еще и другая возможность. Если до сих пор исследователи пытались в общих чертах от понятия “тайна” через изречение на жребии добраться до понятия “буква”, то возможно и обратное – от понятия вырубленного знака через изречение на жребии прийти к понятию “тайна”. Уже в XVII в. датский ученый Оле Ворм хотел объяснить слово “руна” (письменный знак) скандинавским “*run*” (борозда, морщина, надрез). Таким же образом основатель научной рунологии в Германии Вильгельм Карл Гримм в 1821 г. обдумывал, мог ли первоначальный смысл слова “руна” появиться из слов “надрез” или “насечка”. Он указывал при этом на древнегреческий глагол *graphein*, означающий “писать”, древний смысл которого был

¹ Здесь и далее перевод наш – Е.П.

“делать насечки [зарубки]”; определенные аналогии вызывает в этом контексте немецкое слово “kerben”. В самом деле, до сих пор в восточно-фризском языке существует глагол “runen”, который имеет смысл “резать” (еще до сегодняшнего дня он употребляется также и в липштадтском диалекте). Имеет значение и тот факт, что в нижнегерманской языковой области и в Швабии существует слово «*der Raun (Raune)*», которое обозначает кастрированного жеребца (мерина).

В своей сегодняшней фонетической форме слово “руна” представляет собой заимствование из скандинавского. В XVII в., после появления научных изысканий в области рунической эпиграфики в Швеции и Дании, термин был введен в употребление и в немецком научном языке.

Собственно говоря, руническое искусство никогда не исчезало в германоязычном мире. В период после XIV в. руны полностью вытесняются латинской графикой и оказываются на периферии культурного поля – преимущественно как часть крестьянского быта либо база для криптографических опытов. Но уже с XVI в. древнегерманская знаковая система становится предметом внимания интеллектуалов в Скандинавских странах, а вслед за тем – и в Германии. Так что перерыв в “публичной” жизни рун, если он и был, был все же чрезвычайно кратким. Допустимо даже утверждать, что скандинавы эпохи викингов или периода записи устного наследия (XII–XIV вв.) успели забыть ничуть не меньше из исконного, раннего рунического искусства, чем тот объем знаний, который ускользнул от любителей старины нового времени [2, с. 18–24]. Руны в англо-шотландских балладах о сверхъестественном не встречаются. Балладный сюжет использования рун в магических целях является исключительно скандинавским. О силе рун повествуют три шведские баллады: “Riddar Stigs runor” (“Руны рыцаря Стига”), “Riddar Tynne” (“Рыцарь Тиннэ”) и “Sömnrunorna” (“Руны сна”).

Сюжет сохранившейся в двух версиях шведской баллады “Riddar Stigs runor” (впрочем, от второй версии дошло лишь две строки) встречается также в датской, исландской и норвежской традициях. Впервые баллада была опубликована в сборнике начала XVI века. В ней говорится о том, как рыцарь Стиг, который служил при дворе конунга, пытается при помощи силы рун соблазнить бедную девушку Керстин, но случайно руны оказывают воздействие на дочь конунга Аделин. Рыцарь в ужасе запирается в доме своей матери. Аделин пытается прийти к нему ночью, но он ее не выпускает. Утром она жалуется отцу по поводу своей неразделенной любви, тот посылает за Стигом и приказывает ему жениться на Аделин. Видя, что не стоит опасаться гнева конунга, Стиг с радостью “...tager gärna Ståltz Adelin...” (“...берет в жены благородную Аделин...”) [3, с. 18].

В тексте баллады Стиг “...kastade Runor till Lijten Cerstin” (“...бросает руны к бедной Керстин”). В данном случае под рунами необходимо понимать небольшие деревянные плашки или каменные бруски с нанесенными на них знаками. Гадание на таких предметах было широко распространено в Скандинавии. Занимались созданием таких “рун” особого рода ремесленники, знающие и умеющие превращать обыкновенный предмет в оберег или средство для предсказания будущего. В Скандинавии такие ремесленники были известны как рунические мастера. Также следует отметить, что еще в XVI веке руны в качестве оберегов наносили на дома, амбары, надгробные камни и даже на алтари и церковные окна по всей Скандинавии [2, с. 61–66]. Но главное, что во все времена иметь дело с магической силой рун могли лишь немногие. Недаром в знаменитой исландской “Саге об Эгиле” есть такие строки:

*“Skalat maðr rúnar rísta,
nema ráða vel kunni.”*

*“Никто не должен вырезать руны,
Если хорошо в них не разбирается.”* [4, с. 169]

С волшебной силой рун мы также встречаемся в шведской балладе “Riddar Tynne”, впервые напечатанной в 1679 году. Так, в произведении рыцарь Тиннэ, отправившись однажды на охоту, встречает под зеленой липой дочь волка Улле (Olle ville vargens dotter), которая в некоторых версиях одновременно является и дочерью гнома (Ulfva lilla, Dvergens dotter). В это время она проводит магический ритуал: “slår ett Runa slag” (ударяет по рунам, то есть бросает руны), после чего начинает играть ее золотая арфа (Gullharpan). Звуки музыки имеют такую силу, что птицы перестают петь, животные и даже рыбы в воде замирают на месте. Привлеченный прекрасной музыкой рыцарь Тиннэ влюбляется в девушку. Причем его чувство очень сильное, ибо он “med Runnerne binda” (связан рунами). Но девушка предупреждает его, что:

*“Kommer min Fader och Fästeman
Visserligen slåår dhe Eder i hjähl.”* [3, с. 391]

*“Если придут мой отец и жених
Они тебя сразу убьют.”*

За всем этим наблюдает жена волка Улле (Olle ville vargens Fruu). Ей становится жалко влюбившегося по вине ее дочери рыцаря, которого может постигнуть смерть, и она решает ему помочь. Рыцарь

спускается с ними вглубь горы, где жена волка читает “dhe Runeböcker fem” (пять книг с рунами) и говорит, что в них написано, что он не сможет быть с ее дочерью. Но у нее есть сестра в Исландии, несмотря на то, что сама девушка:

*“... är så vähl utaf Christen blodh
Och kommit utj Bärget här inn.”* [3, с. 392]

*“Не христианской крови
И родом из этой горы.”*

После этого жена волка дает рыцарю новую кольчугу (en brynja ny) и прекрасный меч (ett full-godt svärðh), который пригодится ему в борьбе с семьёй исландскими воинами (the Iselandhs kiämpar sjuu), охраняющими ее племянницу. В итоге рыцарь Тиннэ одерживает победу и освобождает из плена прекрасную девушку. В конце он благодарит дочь волка:

*“Tacka vill iag Olle ville vargens dotter,
Som hade migh med Runnerne bundit;
Hade hon sådant icke giordt,
Then Jungfrun har iag aldrig vunnit.
– Styrer vähl the Runor.”* [3, с. 392]

*“Я благодарен дочери волка Улле,
Которая связала меня рунами;
Если бы она этого не сделала,
Я никогда бы не заполучил молодую девушку.
– Следуй рунам.”*

В балладе встречаются редкие для шведской традиции сравнения (rödhlblomman kindh – щека, как алый цветок; skön som en blomma – прекрасная, как цветок).

Баллада “Riddar Tunne” явно выделяется из всех природно-мифологических шведских баллад количеством волшебных мотивов. Здесь мы сталкиваемся и с силой рун, и с силой музыки. Судьба рыцаря уже заранее была описана в пяти рунических книгах, хранящихся в недрах горы, именно поэтому в припеве, повторяющемся после каждого четверостишия, говорится “styres vähl the Runor” (следуй рунам). Уникальны и сверхъестественные существа произведения, объединяющие в себе черты оборотней (по пути в Исландии рыцарь Тиннэ встречает волка Улле – короля всех волков (en kongh öfver alla villa vargar), но и сам Улле, и его дочь, и жена выглядят как люди, то есть являются оборотнями), гномов (прямое упоминание об этом в некоторых версиях) и так называемых королей горы (либо троллей, ибо данные существа населяют гору). Такое смешение мифологических мотивов (волки-оборотни, живущие в горе), является абсолютно уникальным в шведской балладной традиции.

Еще одна шведская баллада (распространенная также в Дании и Норвегии) о магической силе рун – “Sömnrunogna”. Она, как и предыдущая, впервые была напечатана в XVI веке. В данной балладе мотивом использования рун является не любовный приворот, как в “Riddar Stigs runor”, а колдовство (долгий сон). Так, в балладе говорится, что одна девушка могла иметь близость со многими мужчинами, но при этом оставаться невинной. Об это услышал сын короля Англии (“kungens Son af Engelandh”) и отправился к ней. Она соглашается лечь с ним, но, когда она стелет постель, то рисует на простынях руны. Как только юноша садится на кровать, то тут же засыпает. Он спит так в течение трех дней, а затем его будит девушка. Молодой человек пытается подарками добиться ее расположения, но она отказывает ему.

Сходная тема сохранения невинности, но связанная с иным видом колдовства, а не с магической силой рун, раскрывается в шотландской балладе “Broomfield Hill” (“Холм Брумфилд”), дошедшей до нас в нескольких версиях. Смысл ее сводится к тому, что однажды рыцарь поспорил с девушкой по поводу того, что ей не удастся сходить на холм Брумфилд и вернуться невинной. Она просит ведьму помочь ей, и та рассказывает ей об особом ритуале, согласно которому девушке необходимо девять раз обойти холм кругом и, когда рыцарь уснет, обсыпать его цветами ракутника:

*“And aye the thicker that ye do strew,
The sounder he will sleep.”* [5, с. 132]

*“И чем больше ты его разбросашь,
Тем крепче он будет спать”.*

Девушке необходимо оставить возле него свои кольца и брошь, чтобы, проснувшись, он узнал о ее присутствии. Когда рыцарь просыпается, он спрашивает у своего коня и сокола (в некоторых версиях еще у гончей и своего отряда), почему его не разбудили, когда девушка была здесь, но все ему отвечают,

что не смогли его разбудить, что бы ни делали. После этого рыцарь пытается догнать девушку, но ему это не удается. В некоторых версиях рыцарь говорит, что если бы он проснулся, то вступил бы с ней в интимную связь, а после этого ее судьба не интересовала бы его, даже если бы несчастная умерла, и ее тело склевали птицы. Девушка слышит это и в слезах убегает.

Таким образом, в данном случае правильнее будет говорить не столько об оригинальности сюжета баллад, повествующих о рунах и их магической силе, сколько об оригинальности тематики. Ведь, по сути, сюжет баллад “*Sömnrunorna*” и “*Broomfield Hill*” одинаков: девушка сохраняет невинность благодаря тому, что усыпляет мужчину. Различие лишь в способе усыпления (руны или магический ритуал). Вероятно, сюжет перекочевал из Скандинавии в Шотландию, где со временем руны, вера в магическую силу которых была не настолько распространенной, как в скандинавских странах, были заменены на ритуал с цветами раkitника. Тем не менее, тематика рун – отличительная особенность скандинавской балладной традиции. В балладе упоминается растение раkitник, который растет на склонах холмов по всей Шотландии и Ирландии. Он издревле считался очень мощным защитным растением. Развешанный в углах дома, он защищал от злобы. Настой растения, которым обрызгивали вокруг дома, мог остановить призраков и сверхъестественных существ. Им часто украшали свадьбы. Раkitник могли связывать в пучки и сжигать, и этот дым очищал воздух и давал благословение. Его использовали даже для умирения ветра, когда растение сжигали и закапывали золу в землю. Кроме того, пепел раkitника использовался для лечения водянки, считалось, что его сильный запах помогал приручить диких лошадей и собак. В данной балладе говорится о его снотворном свойстве. О раkitнике также есть упоминания в валлийской мифологии. Так, согласно четвертой части Мабиноги из его цветков, а также цветков таволги и дуба появилась женщина по имени Блодуэдд (*Blodeuwedd*) [6, с. 127].

Заключение. Необходимо отметить, что связь рун и магии находит как поддержку, так и полное принятие в области рунологии. Выдающийся исследователь рун Вольфганг Краузе [7, 8] в своих книгах не ставит под сомнение веру в сверхъестественную силу рунических надписей в древности, рассматривая их связь с магией (магическое число рун, магические формулы, магические руны и пр.). Другие исследователи пересматривают вопрос о магическом характере рун и рунических алфавитов и о первоначальном чисто магическом содержании рунических надписей. Так, Андерс Бекстед [9] выдвигает в своем обширном исследовании ряд аргументов против гипотезы о магическом назначении рун и рунических надписей и против попыток их интерпретации, в которых якобы недописаны отдельные руны, или, наоборот, в которых встречается двойное написание рун, что, согласно мнению некоторых исследователей, было продиктовано необходимостью сохранить определенное “магическое” число рун [10, с. 11]. Тем не менее, в проанализированных балладах руны бесспорно обладают магической силой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека всемирной литературы / ред. С. Е. Шлапоберская. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 9 “Беовульф” / “Старшая Эдда” / “Песнь о Нибелунгах”. – 770 с.
2. Вебер, Э. Руническое искусство / Э. Вебер. – СПб. : Евразия, 2002. – 75 с.
3. Jonsson, Bengt R. Sveriges medeltida ballader, utgivna av Svenskt visarkiv, band 1, Naturmytiska visor / Bengt R. Jonsson. – Stockholm : Almqvist & Wiksell international, 1983. – 495 s.
4. Jolly, K. Witchcraft and Magic in Europe / K. Jolly, C. Raudvere, E. Peters. – London : the Athlone Press, 2002. – Vol. III : The Middle Ages. – 296 p.
5. Child, Francis James. English and Scottish Ballads / Francis James Child. – Boston : Little, Brown and Company, 1860. – Vol. I. – 334 с.
6. Oxford English dictionary. – 6th ed. – London : Oxford University Press, 2007. – 3804 p.
7. Krause, W. Runeninschriften im älteren Futhark. Mit Herbert Jankuhn / W. Krause. – Göttingen, 1966.
8. Krause, W. Die Sprache der urnordischen Runeninschriften / W. Krause. – Heidelberg, 1971.
9. Bæksted, A. Målruner og Troldruner: Runemagiske Studier / A. Bæksted. – København : Gyldendal, 1952. – 366 s.
10. Макаев, Э. А. Язык древнейших рунических надписей (лингвистический и историко-филологический анализ) / Э. А. Макаев ; под ред. М. С. Кожуховой. – Изд. 2-е, стер. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 156 с.

Поступила 30.12.2015

THE MAGIC POWER OF RUNES IN SWEDISH FOLK BALLADS

J. PAPA KUL

The plots of the Swedish folk ballads about the magic power of the runes as the distinctive feature of the Scandinavian ballad tradition is analysed in this article analyzes. The basic theories and approaches to the determination of the origin and meaning of the word “rune” are also mentioned in the article. In addition to the detailed analysis of 3 Swedish ballads a Scottish one is examined as well. Its plot was borrowed from Scandinavia and is very similar, however, the magic power of the runes was replaced by the supernatural properties of plants.

Keywords: rune, magic, ballad, belief.

УДК 821.112.2

**СИСТЕМА ЭПИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ «ПЕСНИ О НИБЕЛУНГАХ»
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИДЕИ СУДЬБЫ****Е.В. ЛУШНЕВСКАЯ***(Полоцкий государственный университет)**k.lushnevskaia@psu.by*

Рассматривается эпос «Песнь о Нибелунгах» и система эпических персонажей сквозь призму идеи судьбы. Анализируется отношение к судьбе мужских и женских персонажей, таких как Зигфрид, Гунтер, Хаген, а также Кримхильда, Брюнхильда и Ута. Каждый из героев эпоса переживает судьбоносные события. Отношение к судьбе мужских и женских персонажей «Песни о Нибелунгах» различно. Отмечено, что в стремлении противостоять судьбе герои проходят сложный путь эволюции, однако изменить свою судьбу они не в силах. Персонажам эпоса суждено погибнуть, они заведомо знают о грядущей трагедии. Делается вывод, что, предназначение эпического героя «Песни о Нибелунгах» сводится к исполнению воли судьбы.

Ключевые слова: «Песнь о Нибелунгах», система эпических персонажей, идея судьбы, средневековое общество, предназначение, судьбоносные события, смерть героя.

Введение. К проблеме понимания идеи судьбы у германцев под различными ракурсами обращались С.С. Аверинцев [1], Н.А. Ганина [2], А.Я. Гуревич [3], В.И. Красиков [4], Т.А. Михайлова [5], Т.В. Топорова [6] и др. Исследования системы эпических персонажей в контексте идеи судьбы представлены единичными трудами: статьи «Витязь на распутье в пространстве и во времени: к проблеме выбора судьбы» (1994) Т.А. Михайловой и «Диалектика судьбы у германцев и древних скандинавов» (2005) А.Я. Гуревича посвящены проблеме судьбоносного выбора мужскими персонажами; в статье Ю.Н. Бучилиной «Женские архетипы в «Песни о Нибелунгах» в контексте предшествующей и последующей культурной традиции» (2008) рассматривается типология женских персонажей и их предназначение. Единого труда, посвященного изучению системы персонажей сквозь призму идеи судьбы в «Песни о Нибелунгах» в современном нибелунговедении, не существует. В то же время гибель Нибелунгов есть не что иное, как свершение воли судьбы. Кроме того, масштаб трагизма «Песни», привлекавший слушателя Средневековья, не оставляет равнодушным и современного читателя. Проблемы жизни и смерти, счастья и горя, судьбы и свободы волеизъявления испокон веков волновали человечество и являются актуальными и сегодня.

Основная часть. Сюжет героического эпоса восходит к далекому прошлому, в центре которого находится эпический герой, который, как правило, чудесным образом появляется на свет, обладает необычайной силой, наделен некой (часто тайной) способностью, в бою побеждает чудовищ и великанов, в испытаниях «добывает» невесту и героически погибает. Непосредственный интерес аудитории вызывает гибель героя. Она пугает и одновременно захватывает. Чем масштабнее трагизм эпоса, тем больший успех ему гарантирован. Это в полной мере относится и к «Песни о Нибелунгах» (начало XIII в.), которая в течение еще нескольких веков после своего создания пользовалась невероятной популярностью, будучи увлекательной в многочисленных рукописях.

Центральное событие «Песни о Нибелунгах» – гибель Зигфрида – влечет за собой смерть бургундских королей, их вассалов и Кримхильды. Предательское убийство Зигфрида вызывает у публики негодование, граничащее с восторгом и чувством исполненного предназначения. Автор, постепенно вводя в эпос новые персонажи, раскрывает их основное предназначение. Зигфрид выражает притязания на главенствующую роль, Гунтер проявляет себя как пассивный правитель, ему на помощь приходит верный вассал Хаген с его политическим хитроумием и коварством, Кримхильда отказывается от любви, превращаясь в мстительницу, а неприступная дева Брюнхильда несчастлива в подчинении более слабого супруга.

Из начальных авантур эпоса мы узнаем, что супругом Кримхильды желает стать отважный Зигфрид Нидерландский. В первых сценах произведения это юный рыцарь, благородный и доблестный: *Усердно воспитали / его, как подобало, // И от природы было / в нем доблестей немало. // За то потом отцовской / земли красой он стал, // И находили люди, / что всем то витязь добрый взял* (23,1–4) [7, с. 144]. Желая жениться на прекрасной Кримхильде, он отправляется в Бургундию. Появление Зигфрида при бургундском дворе дает возможность взглянуть на него в ином свете. Здесь он лихой боец, смело заявляющий королю Гунтеру о своих желаниях: *«Коль вправду вы так смелы, / как я слышал не раз, // То, любо ль вам иль нету, / жалеть не стану вас: // Да, знайте, что намерен / я все у вас отнять: // Страну и бурги ваши / должны вы мне во власть отдать»* (110,1–4) [7, с. 154]. Заявление Зигфрида зву-

чит так, словно не женитьба на Кримхильде, а притязания на власть и привели его в Бургундию. Сказанные в пылу слова станут для него впоследствии судьбоносными. Выразив желание подчинить бургундские земли, Зигфрид претендует на главенство и обрекает себя тем самым на гибель.

Бургундский король Гунтер предлагает дружбу воинственно настроенному Зигфриду: *«Что только есть у нас, // Лишь честью попросите, / готово все для вас. // Тогда за вас готовы / мы даже кровь пролить»* (127,1–3) [7, с. 156]. Гунтер изначально не желает вступать в бой, проявляя себя миролюбивым и великодушным правителем: *«Вишь, словно в бой готовясь / ступить, стоит он там, // И витязи все, будто / начать желают сечу. // Да, вижу: нам придется / идти бойцу лихому встречу»* (102,2–4) [7, с. 153]. Однако по мере развития сюжета Гунтер утрачивает эти черты. Вначале это храбрый воин, готовый принимать ответственные решения даже ценою собственной жизни. Так, накануне сватовства к Брюнхильде он заявляет: *«...тянет / вниз на море меня // К Брюнхильде; будь, что будет, / хоть пусть погибну я, // Я для любви к пригожей / хочу рискнуть собой: // Иль сгину там, иль станет / тогда она моей женой»* (329,1–4) [7, с. 179]. Он не испытывает страха перед смертью, ставя на кон собственную жизнь. Вместе с тем король соглашается на помощь Зигфрида в сложных испытаниях, выдвинутых Брюнхильдой. Такой совет он получает от Хагена: *«Уж если так», промолвил / тут Гаген: «то весь след // Вам пригласить Зигфрида / с собой (то – мой совет); // Он в этом трудном деле / помочь сумеет вам: // Насчет Брюнхильды знает / он все, что делается там»* (331,1–4) [7, с. 179].

В эпосе дважды реализуется распространенный в средневековой литературе мотив – любовь издалека. Это, во-первых, Зигфрид, до которого дошла молва о красоте Кримхильды и который в своем желании увидеть девушку отправляется в Вормс, и, во-вторых, Гунтер, также полубивший Брюнхильду по рассказам. Его даже не удерживает «дурная слава», которая идет об исландской деве. Но если Зигфрид завоевывает Кримхильду благодаря собственной силе и отваге, то Гунтер, испытывающий страх перед Брюнхильдой, должен для победы над ней прибегать к помощи извне. Слова Зигфрида: *«Стой перед ней без страха, / не бойся за твои ты силы»* (453,4) [7, с. 193], – как нельзя лучше передают состояние бургундского короля. Гунтер рад появлению Зигфрида и, не думая о последствиях обмана, принимает помощь: *«Мне щит отдай свой, Гунтер: / владеть я буду им, // Внимательнее будь ты / теперь к словам моим: // Ты делай все для виду, / впрямь биться мне позволь». – // Узнал Зигфрида Гунтер: / был то-то рад ему король»* (454,1–4) [там же]. Бургундский правитель, обманом добывший в жены Брюнхильду, не в силах с ней справиться в брачную ночь. На этот случай у него есть Зигфрид: *«Лишь ей не наслаждайся», / сказал король ему // «Моей супругой милой, / а то я рад тому; // Что хочешь, делай с нею, / ну хоть убей, а я // Стерпеть все должен: больно / страшит меня жена моя»* (655,1–2) [7, с. 217]. Страх, испытываемый Гунтером перед девой-воительницей, превращает его в слабого и безвольного, но желание правителя иметь все, не позволяет признать собственную слабость и отступить. Зигфрид, соглашаясь помочь Гунтеру, проявляет дружелюбие и участие. Он, словно вспомнив о Кримхильде, умиряет свою спесь и готов выдать себя за вассала, чтобы заполучить Кримхильду взамен на услугу Гунтеру. Он принимает правила бургундского двора. Помимо того, что он добывает невесту для бургундского правителя, он побеждает датчан и саксов, угрожающих королевству.

Все происходящее доподлинно известно Хагену, верному вассалу бургундского короля. Он видит в Зигфриде угрозу. Поначалу сдержанный и хладнокровный, Хаген превращается в хитрого и коварного советчика Гунтера. В его мыслях зарождается предательский план убийства. Хаген решителен в стремлении устранить Зигфрида, он не хочет допустить его превосходства: *«...лишь Гаген королю, // Бойцу лихому, песню / всечасно нел свою, // Что, если-б Зигфрид умер, / то королевств не мало // Ему-б досталось»* (870,1–4) [7, с. 243]. Обман Брюнхильды становится для Хагена поводом к действию, а ссора королей – прикрытием. Несмотря на то, что зачинщицей спора была Кримхильда, его гнев направлен не на женщину, а на ее супруга. Верный вассал Гунтера помнит о былых притязаниях Зигфрида на власть и желает устранить его с пути. Свои истинные намерения он скрывает за словами: *«Он за Брюнхильды слезы / оплатится ужасно: // От Гагена ждать должен / он ныне всяких бед всечасно»* (873,3–4) [там же].

После убийства Зигфрида Хаген говорит: *«И впрямь вам горя нет // Ведь, мы теперь свободны / от всех забот и бед. // Таких уже немного, / которые бы были // Противостать нам в силу, / уж благо с ним мы порешили»* (993,1–4) [7, с. 259]. Так свершилось предательство, которого Зигфрид не мог ожидать: *«Знай я, что вы убийство / способны совершить, // Принять бы мог я меры / и тем спасти себя!»* (994,2–3) [там же] – умирая, говорит он. В предсмертный час Зигфрид уже не может ничего изменить. Причина его убийства кроется не в обмане Брюнхильды, а в его притязаниях на власть, которые он высказал, впервые прибыв к бургундскому двору. По справедливому мнению А.Я. Гуревича, «не покорное следование велению слепого рока, но выбор собственной линии поведения, решение, чреватое самыми трагическими результатами, ведет к формированию судьбы – той цепи событий, которые являются результатом этого решения» [3, с. 20].

Хаген тоже не боится судьбы. Он смело принимает судьбоносные решения. Именно он соглашается на роковую поездку к гуннам. Его не останавливает ни сон Уты, матери бургундских королей, ни

предсказания вещих жен. Уте он отвечает: «*Кто прибегает к снам // И слушается, значит, / не понимает сам // Того вполне, как надо, / что честь ему велит. // Так пусть-же господин мой / к двору за отпуском спешит*» (1510,1–4) [7, с. 323]. Для вещих жен у него имеется другое оправдание: «*Нет, было-б не под силу / мне господам моим // Сказать, что мол у гуннов / всем смерть нам суждена*» (1543,2–3) [7, с. 328]. Если бы Хаген предупредил своих господ о нависшей угрозе смерти, он признал бы собственную слабость. Слова князя Гизельхера, задевшие честь вассала, не позволяют ему отступить: «*Коль за собой // Вину вы сознаете, / любезный Гаген мой, // То вам остаться надо / и укрываться тут, // А смелые пусть с нами / туда к моей сестре идут*» (1463,1–4) [7, с. 317]. Однако Хаген отбрасывает сомнения и больше не страшится судьбы. Его решение становится судьбоносным для него самого, для Гунтера и всех бургундов.

Вкладывая в уста героев рассуждения о жизни и смерти, о снах и других знаках судьбы, автор предвосхищает дальнейшее развитие событий. Он ведет своих героев в направлении свершения предначертанной судьбой. Неотступное следование линии судьбы, избежать которой невозможно, да и не нужно, – эффективный способ воздействовать на слушателя, ведь мировоззрение средневекового человека во многом зависело от языческих верований, согласно которым предназначение великого героя – достойно умереть в бою. Таким образом, одной из типичных черт эпоса является трагическая развязка с упоминанием предзнаменований. М.И. Стеблин-Каменский отмечает, что «сущность героического сказания – горе и гибель» [8, с. 55]. Следовательно, автор «Песни о Нибелунгах», наполнив свое творение горестными событиями, указывающими на них знаками и глубоко трагическим финалом, не пытался сгустить краски, а действовал в рамках традиции, сложившейся в средние века.

Согласно классификации Ю.Н. Бучилиной, для женских персонажей характерны ипостаси хранительницы рода, девы-воительницы и героини-мстительницы [9, с. 299–303]. Кримхильда мечется между образом мстительницы и воительницы. Брюнхильда претендует на роль хранительницы рода и является воительницей. Ута как хранительница рода и обладательница дара видеть вещие сны пытается оградить своих детей от бед и горестей. Она наставляет Кримхильду не отречься от любви: «*...знай, быть тебе женой, // Уж если Богом послан / тебе твой витязь удалой*» (16,3–4) [7, с. 143] и предупреждает сыновей о грядущей опасности: «*Вы, витязи лихие, / остаться-б лучше вам: // Ночесь сон нехороший / и страшный снился мне, // Что будто-бы все птаство / повымерло в моей стране*» (1509,1–4) [7, с. 323]. Ута наделена мудростью и тайным знанием, но в отличие от других персонажей «Песни о Нибелунгах» автор отводит ей статичную роль, лишённую активных действий.

Даром провидения обладает и Кримхильда, но в силу своей молодости королева не способна понять смысл своих снов. Когда Кримхильда впервые видит вещий сон, мать объясняет его значение: «*Твой сокол – знатный витязь; / пусть Бог его хранит: // Из рук твоих твой сокол / на веки скоро улетит!*» (14,3–4) [7, с. 143]. В роли «знатного витязя» выступает Зигфрид, слава о котором далеко распространилась. Обращение матери к Божьей помощи («*пусть Бог его хранит*») указывает на веру средневекового человека в неизбежность судьбы, которая находится в руках Бога. Ута предчувствует гибель Зигфрида, ее слова «*из рук твоих твой сокол / на веки скоро улетит!*» подразумевают не разлуку, связанную, быть может, с рыцарскими приключениями, а именно смерть героя. Примечательно отсутствие в тексте всяких толкований по поводу «двух орлов, заклевавших сокола». Можно предположить, что Ута знает нечто об убийцах Зигфрида, но не смеет и не хочет сказать Кримхильде о причастности Гунтера и Хагена. Кримхильда принимает решение не выходить замуж и пытается тем самым уклониться от уготованной судьбы: «*Без рыцарской любви / на век останусь я. // Уж в девушках мне лучше / до самой смерти быть, // Чем лишних бед и горя / чрез ту любовь себе нажить*» (15,2–4) [7, с. 143]. В понимании Кримхильды, любовь зла, и это определяет ее судьбу. Тогда ее предназначение – отказаться от такой судьбы. Прячась от глаз женихов в своих покоях, Кримхильда не просто бежит от несчастливой любви, которая принесет «беды» и «горе», она пытается одновременно уклониться от роли, уготованной женщине средневековым обществом: послушание и подчинение мужчине. Действия Кримхильды вызывают череду событий, которые приобретают форму свершений [10, с. 66].

Накануне гибели мужа Кримхильда снова видит сны, в которых распознает «дурной знак», и пытается остановить Зигфрида: «*Ночесь мне сон приснился / плохой: два кабана // Гнались за вами следом / по полю, в тот-же миг // Цветы вдруг покраснели...*» (921,2–4) [7, с. 249] и позже: «*Ночесь мне худо снилось: / вишь, будто на тебя // Вдруг две горы упали, / ты скрылся навсегда*» (924,2–3) [там же]. Она отчетливо видит Хагена и Гунтера, которые словно «два кабана гнались» за Зигфридом и словно «две горы упали» на ее любимого. В ссоре королев Кримхильда ведет себя решительно, пытается защитить мужа, его и свою честь любыми способами, не стесняясь предъявить соответствующие «доказательства»: перстень и пояс. Но, отправляя Зигфрида на охоту, она нерешительна и робка: *Тут вспомнила Кримхильда / (не смея вслух сказать), // Что Гагену сболтнула, / и стала горевать // Зигфридова супруга, / что на свет родилась. // От горя королева / слезами горько залилась* (920,1–4) [7, с. 248]. Кримхильда не в со-

стоянии повлиять на последующий ход событий. Последним обращением к тайному знанию становится так называемое «испытание у гроба» (*Bahrprobe*¹), позволяющее безошибочно определить убийцу [11, S. 165]. Когда при приближении Хагена к телу убиенного Зигфрида из ран последнего начинает сочиться кровь, с глаз Кримхильды спадает пелена, и она сыплет проклятиями. Не в силах изменить свершившееся, она выбирает мщение.

Роль Кримхильды, согласно типологии Ю.Н. Бучилиной, – героиня-мстительница. Череда свершений, настигших Кримхильду после смерти любимого, служит подтверждением слов, произнесенных еще в юном возрасте. Лишившись Зигфрида, она «*осталась без рыцарской любви <...> до самой смерти*», поскольку брак с Этцелем был по расчету, на который женщина пошла, подчинившись обстоятельствам: *И в ранний час, и в поздний / все думала она // О том, что без причины / была принуждена // Язычника-супруга / любить теперь. А кто? // Все Гаген, ведь да Гунтер / ей горе причинили то* (1395,1–4) [7, с. 309]. Кримхильда погибает, так и не полюбив снова, «*до самой смерти*» она преданна Зигфриду, что принесло ей много «*лишних бед и горя*», которых она так боялась «*нажить себе*» еще в юности. «*Беда*» и «*горе*» – неотъемлемые спутники Кримхильды. Лишенная женского счастья, она постепенно теряет мягкость, женственность, в ней засыпает даже материнский инстинкт. Кримхильда превращается в воительницу, в дьяволицу, жаждущую мщения.

Исландская правительница Брюнхильда имеет другое предназначение. Далеко шла слава о ней как о деве-воительнице: *Такой нигде не знали, / чтоб ей была равна; // Красой она безмерной / и силой обладала* (326,2–3) [7, с. 179]. В Изенштейне решаются судьбы многих женихов. Замок, словно ледяная глыба, беспощадно лишает жизни храбрых воинов, не сумевших одолеть Брюнхильду в состязаниях. Известно и Гунтеру о неминуемой смерти в случае своего поражения, однако, он не отказывается от опасного приключения: *Сказал король тут Гунтер: / «извольте-ж выбрать сами // Те игры, королева! / я, в чем угодно, с вами // Померяться желаю: / из-за красы такой / Иль сгибну, иль мою / вы станете тогда женой»* (427,1–4) [7, с. 190]. Брюнхильда, обладая недюжинной физической силой, способна в одиночку противостоять вторжению недостойного на ее территорию. Подобно Кримхильде, исландская дева пытается утвердить свою независимость в мире мужчин, уклоняясь от замужества. Но, если Кримхильда делает это на ментальном уровне, то Брюнхильда выбирает физическое противостояние. Она выдвигает перед женихами, претендующими на роль супруга, одно-единственное, но трудновыполнимое условие – одержать победу в состязаниях с девой-воительницей: *Любви кто добивался / ея, был должен он // В трех состязаньях трудных / над ней верх одержать // А дал в одном хоть промах, / был должен голову терять* (327,2–4) [7, с. 179]. Невероятная физическая сила Брюнхильды делает победу мужчин фактически невозможной, однако не может защитить от обмана и хитрости.

Брюнхильда лишена пророческих снов и не может предвидеть обман. В то же время она воительница, привыкшая принимать серьезные решения, руководствуясь собственным чутьем. Она предчувствует неладное при виде Гунтера в сопровождении Зигфрида в качестве вассала, но от условий сватовства не отказывается: *«Коль он король», сказала / она: «а ты вассал, // Игру я предлагаю, / Чтоб он мне показал // Себя: коль победит он, / мне быть его женой; // Но сгинуть вам придется, / когда в игре верх будет мой»* (423,1–4) [7, с. 189]. Сватовство Гунтера становится для Брюнхильды событием, кардинально изменившим ее судьбу: *Сказала: «рыцарь знатный, / оставьте все сейчас! // Тому не быть со мною, / что на уме у вас: // То знайте, что до тех пор / останусь девой я, // Пока все знать не буду». / Взял то гнев тут короля* (635,1–4) [7, с. 214]. Возможно, поэтому свою первую брачную ночь она проводит в одиночестве: *О нем печалась мало, / спала она спокойно; // Всю ночь до бела утра / висел боец достойный* (639,1–2) [7, с. 215]. Поселившиеся в сердце сомнения не дают ей покоя. Именно поэтому она так легко верит оскорбительным словам Кримхильды: *как может стать короля женой // Та, что была в любви / с своим же подданным, с слугой*² (839,4) [7, с. 239]. Обращение к ней как к супруге ленника задевает Брюнхильду и приводит к раздору, поскольку речь идет о княжеско-вассальных отношениях [14, S. 198]. Ссора королев – пример демонстрирования женщинами своего социального положения, случай, когда они выходят за рамки ипостасей воительницы, мстительницы и хранительницы рода. В стремлении превзойти друг друга они вновь пытаются высвободиться от влияния мужчин, от навязанной обществом роли. В этом стремлении Кримхильда превращается из робкой и любящей жены в беспощадную мстительницу, называемую «дьяволицей» (*vålandinne*). Так говорит о ней Дитрих Бернский: *«Да, ничего, чертовка, / тебе за то не взять с меня»* (1748,4) [7, с. 353], а позже и Хаген: *«Чертовка! да, на веки / тот клад упрятан от тебя!»* (2371,4) [7, с. 436]. Брюнхильда, напротив, обладая силой девы-

¹ *Bahrprobe* – мотив «божьего суда», используемый для установления убийцы, при приближении которого к труп убитого раны последнего начинали кровоточить.

² *wie möhte mannes kebse / werden immer küniges wîp* (839,4) [12, S. 256] (причем «*kebse*» означает в переводе со средневерхнемецкого *kebsweib, konkubinät* (нем. *die Kebse, die Konkubine*) «любовница, наложница, сожительница» [13, S. 105]).

воительницы, которая в начальных авантюрах называется «дьявола женой», становится беззащитной королевой, терпящей оскорбления Кримхильды. «*Эх, горе!*» вскрикнул Гаген: / «*в кого король влюблен? // Да, только дьявол адский / быть может с нею обручен!*» (450,4–451,1) [7, с. 193]. Гунтер, ощутив на себе в полной мере гнев Брюнхильды, в сердцах говорит Зигфриду: «*я срам один обрел; // Знать, дьявола лихого / я в дом свой ныне ввел*» (649,1–2) [7, с. 216].

Так, женские персонажи в стремлении изменить собственную судьбу изменяют собственное естество, дарованное им Богом. Вместе с тем автор «Песни» дает понять, что перед судьбой все равны, и избежать ее невозможно. Женщины, обладая даром провидения, пытаются освободиться от предначертанной судьбой. Мужские персонажи идут судьбе навстречу, принимая ее как свое предназначение. Судьбоносные предуказания – отличительная черта эпоса. Трагический исход постигает как женских, так и мужских персонажей. В уста Хагена автор вкладывает основную мысль эпоса: *И, обратясь к Кримхильде, / ей витязь так сказал: // К концу все привела ты, / потешила себя; // Вполне все так и вышло, / как про себя задумал я* (2370,1–4) [7, с. 436]. И далее Хаген поясняет: «*Король бургундов знатный / теперь сгиб в свой черед, // убиты Гизельхер юный, / и господин Гернот: // Про клад никто не знает, / лишь знают Бог да я*» (2371,1–3) [там же]. Словами «*как про себя задумал я*» автор подчеркивает не только политическое хитроумие Хагена, он указывает на предвидение Хагеном судьбы Нибелунгов. Упоминание имени Господа Бога служит подтверждением веры средневекового человека в волю Всевышнего. Пред перстом судьбы нет исключений: Кримхильда обречена на жизнь без любви, Зигфриду суждено умереть от предательского удара, а Хаген должен с честью принять гибель бургундского войска, разделив общую участь. Словно резюмируя все вышесказанное, автор «Песни о Нибелунгах» пишет: *И вот, теперь все пали, / кому уж рок судил* (2377,1) [7, с. 437]. Трагический финал Нибелунгов, которые «*все пали*», предсказанный автором «Песни» в начальных авантюрах, служит подтверждением неизбежности судьбы, «*рока*». Жизненный путь эпического героя, его предназначение сводится к исполнению воли судьбы.

Заключение. Согласно средневековому мировоззрению избежать судьбы невозможно. Судьба находится в руках Бога, и предназначение человека сводится к исполнению воли судьбы. «Песнь о Нибелунгах» как образец средневекового эпоса не является исключением. Эпические персонажи «Песни» переживают судьбоносные события, изменяясь (иногда кардинальным образом) в попытке повлиять на судьбу. Например, сдержанный и рассудительный Гунтер превращается в слабого и корыстного правителя, который привык к советам Хагена и помощи Зигфрида. Кримхильда, в свою очередь, не в силах принять убийство мужа, выбирает мщение, постепенно превращаясь в дьяволицу. Для Зигфрида, Хагена, Кримхильды и Брюнхильды сказанное однажды становится судьбоносным и приобретает форму свершений. Не в силах изменить судьбу мужские персонажи эпоса принимают ее волю, чтобы не признать собственной слабости. Они бросают ей вызов, стремясь наилучшим образом исполнить собственное предназначение. Женские персонажи «Песни о Нибелунгах» представлены в ипостасях хранительницы рода, девы-воительницы и героини-мстительницы. Они обладают даром предвидения или интуитивного предугадывания дальнейших событий и пытаются освободиться от своего предназначения, во многом обусловленного средневековым обществом. Все эпические персонажи обречены на гибель, это их жребий, который изменить невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к Средневековью / С.С. Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения / отв. ред. В. А. Карпушин. – М. : Наука, 1976. – С. 17–64.
2. Ганина, Н. А. Норны: к генезису и ареальным параллелям образа / Н. А. Ганина // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев / отв. ред. Т. А. Михайлова. – М. : Индрик, 2005. – С. 212–227.
3. Гуревич, А. Я. Диалектика судьбы у германцев и древних скандинавов / А. Я. Гуревич // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев / отв. ред. Т. А. Михайлова. – М. : Индрик, 2005. – С. 12–22.
4. Красилов, В. И. Смыслы и идеи судьбы / В. И. Красилов // Личность. Культура. Общество. – 2000. – Т. 2. – Вып. 4(5). – С. 68–79.
5. Михайлова, Т. А. Витязь на распутье в пространстве и во времени: к проблеме выбора судьбы / Т. А. Михайлова // Понятие судьбы в контексте разных культур / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1994. – С. 168–173.
6. Топорова, Т. В. Древнегерманские представления о судьбе / Т. В. Топорова // Понятие судьбы в контексте разных культур / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1994. – С. 162–167.
7. Песнь о Нибелунгах. С введением и примечаниями / пер. М. И. Кудряшев. – СПб. : Типография Лебедева Н.А., 1889. – 440 с.
8. Стеблин-Каменский, М. И. Древнескандинавская литература / М. И. Стеблин-Каменский. – М. : Наука, 1979. – 192 с.
9. Бучилина, Ю. Н. Женские архетипы в «Песни о Нибелунгах» в контексте предшествующей и последующей культурной традиции / Ю. Н. Бучилина // Вестн. Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 5. – С. 299–303.

10. Эпштейн, М. Поступок и происшествие. К теории судьбы / М. Эпштейн // Вопросы философии. – 2000. – № 9. – С. 65–77.
11. Müller, J.-D. Das Nibelungenlied / J.-D. Müller. – 3. Aufl. – Berlin Erich Schmidt Verlag, 2009. – 199 S.
12. Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch / K. Bartsch, H. de Boor. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1997, 2003. – 1045 S.
13. Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch / M. Lexer. – 33. Aufl. – Leipzig : S. Hirzel Verlag, 1969. – 410 S.
14. Beyschlag, S. Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod / S. Beyschlag // Zur germanisch-deutschen Heldensage. – 1965. – Bd. XIV. – S. 195–213.

Поступила 16.01.2016

THE SYSTEM OF THE EPIC CHARACTERS IN THE “NIBELUNGENLIED” THROUGH A PRISM OF IDEA OF FATE

E. LUSHNEVSKAYA

In the article the “Nibelungenlied” and its epic characters through a prism of idea of fate are considered. The attitude to the fate of male and female characters in the “Nibelungenlied” such as Siegfried, Gunther, Hagen, Kriemhild, Brynhild and Uta is analyzed. Epic heroes are going through momentous events. However the attitude to the fate of male and female characters is different. The characters of the “Nibelungenlied” have to change themselves in an effort to resist the fate. But the heroes cannot change the fate. The heroes of the “Nibelungenlied” are destined to die. It should be noted that they know about the impending tragedy. Thus, the destiny of the epic hero is to fulfill the will of fate.

Keywords: “Nibelungenlied”, system of epic characters, idea of fate, medieval society, destiny, momentous events, hero's death.

УДК: 821.111"14"Чосер Произведения Джеффри Чосера

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ПОРТРЕТА В «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗАХ» ДЖ. ЧОСЕРА

А.А. СМУЛЬКЕВИЧ

(Полоцкий государственный университет)

a.smulkevich@psu.by

Систематизируется опыт исследователей творчества Дж. Чосера с целью определения вклада поэта в формирование национальной идентичности англичан. Анализу подлежат различные элементы «Кентерберийских рассказов»: художественные образы, идейное содержание, юмористическая манера письма. В результате делается вывод об использовании исторически достоверной информации в художественных целях, о необходимости привлечения личного опыта автора для создания хронотопа английского города XIV века. Дж. Чосер определяет следующие пути изучения процесса формирования национального самосознания: отражение разницы между разными частями Англии и мистификация Севера, описание быта и жизни английских университетов, обращение к историческому прошлому страны, выражение общественного и собственного мнения об исторически значимых событиях. Отмечено, что образы повествователя и автора обнаруживают такие черты национального характера, как скромность, остроумная самокритика и неприменное использование иронии.

Ключевые слова: национальные черты, реалистичность, горожанин XIV века, характерология, регионализм, английский университет, юмористическая традиция, ирония.

Введение. Время жизни Джеффри Чосера (?1340–1400) связывают с формированием национального самосознания, распространением национального языка при дворе, в литературе и на государственном уровне (выступления с 1362 года в парламенте и на официальных судебных разбирательствах). В современных зарубежных исследованиях, посвященных вопросу национальной идентичности в творчестве поэта, намечается расхождение. П. Акройд [1, 2], Д.Б. Пристли [3], Дж.М. Тревельян [4] утверждают, что Дж. Чосер осознавал себя исключительно английским поэтом. К. Кьюмер [5], Д. Пирсал [6] опровергают возможность рассматривать творчество автора «Кентерберийских рассказов» с позиций понятия «английскости» (*Englishness*). Правомерным является изучение отражения в творчестве Дж. Чосера национальных черт английской литературы, оформление которых начинается еще в XIII веке [7]. Наличие этих черт (здравый смысл, практицизм, рациональность, юмор) в образе повествователя «Кентерберийских рассказов» позволяет называть поэта выразителем английского духа и выделять такие традиционные элементы, которые отличают английскую литературу от других, как обращение к опыту и образу Италии, университета, особую юмористическую манеру [8].

Основная часть. Сборник «Кентерберийские рассказы» является самым объемным и самым реалистичным произведением Дж. Чосера, проникнутым живым интересом к реальным событиям современной ему Англии. Отдельными штрихами проступает в общей канве «Кентерберийских рассказов» знание поэтом английских законов: в рассказе продавца индугенций юноши боятся клад днем, поскольку их могут заметить и принять за воров, которые караются через повешение. Также читатели узнают о первой в Англии золотой монете, выпущенной в 1339 году: «*Лишь стерлинги и нобли мне несуте...*»¹ [9, с. 371]. Поэт рассказывает о некоторых местных традициях: в прологе батская ткачиха говорит об окороке, который было принято выдавать дружной супружеской паре в городке графства Эссекс. Упоминается и выплата купцами налога за охрану военным флотом морских путей со второй половины XIV века: «*Он требовал, чтоб охранялись воды / Из Миддлбурга в Оруэлл*»² [9, с. 53]. Создавая портрет Англии, Дж. Чосер выделяет отличительные особенности, которые были широко известны его современникам и которыми они гордились. Например, поэт счел необходимым сказать о порте Дартмуд, из которого отплыли первые английские крестоносцы, также о лондонском эле, об английском сукне, составившем конкуренцию сукну из Фландрии: «*В тканье была большая мастерица – / Ткачихам гентским впору подивиться*»³ [9, с. 58]. Такого рода информация подается в «Кентерберийских рассказах» объективно. Представление об Англии времени жизни поэта тесно связано с его личным опытом. Дж. Чосер не смог бы создать достоверные образы паломников, если бы сам не обладал достаточными профессиональными знаниями в области современных ему наук (астрологии, алхимии, медицины), экономики и юриспруденции, политики и дипломатии. Учеба в школе при соборе Св. Павла и юридической школе дала поэту хо-

¹ «So that ye offre nobles or sterlynges, / Or elles silver broches, spoones, rynges» [10, p. 499].

² «He wolde the see were kept for any thing / Bitwixe Middelburgh and Orewelle» [10, p. 243–244].

³ «Of clooth-makyng she hadde swich a haunt, / She passed hem of Ypres and of Gaunt» [10, p. 248].

рошую базу. В вопросах политического управления поэт также мог хорошо разбираться, поскольку имел опыт представления графства Кент в парламенте в 1386 году, подобная должность была в послужном списке франклина из «Кентерберийских рассказов».

Слуга каноника, промышляющего алхимией, подробно описывает технологию мультиплицирования, получения золота из металлов. Как утверждают биографы и историки, у Дж. Чосера, жившего при дворе принца Лионеля и графини Ольстерской, были возможности присутствовать на увеселительных мероприятиях, на которых одним из популярных зрелищ были фокусы, опирающиеся на химические знания [11, с. 132–134]. Эрудированность автора «Кентерберийских рассказов» не позволила ему свести рассказ слуги каноника до одной сюжетной линии об обманутом каноником священнике. Вступлением к этому рассказу служит жалоба слуги на его бедность, безуспешность работы и включает краткие химические сведения об используемых элементах, их свойствах, процессах дистилляции и т.д. Создается впечатление, что слуга каноника не может удержаться и рассказывает все, что знает: «*Забыл еще сказать я о бутылках, / О едких водах, кислоте, опилках <...> / Все рассказать, и Библии не хватит / Самой толстой; эти имена / Забыть хотел бы. Всем одна цена. / Об этом всё я зря разговорился, / От этих дел и черт бы сам взбесился*»⁴ [9, с. 601]. Занятия алхимией, которые нередко включали оккультные приемы, осуждались церковью. Готовность раскрыть все известные тайны о делах каноника и принципах алхимии обращает каноника в бегство и избавляет слугу от неуютной Богу деятельности. Желание высказаться и позабыть все дьявольские знания ассоциируется в рассказе слуги каноника с раскаянием для отпущения грехов. Таким образом в повествование вводится элемент исповеди.

Также с помощью слуги каноника Дж. Чосер показывает положение средневековых ученых, на которых церковь объявила запрет: «*В предместьях городских или в трущобах / Живем, как воры, как бродяги, оба. / Мы днем не смеем носу показать. / Вот как живем, коль правду вам сказать*»⁵ [9, с. 594]. Далее автор иронично напоминает, что данная наука не покоряется разуму его современников, она никому не по силам: «*И можно быть / Каноником начитанным иль братом, / Священником, иль клерком, иль прелатом, / А этого искусства не постичь – / Такая в нем нелепица и дичь <...> / Недостижим в алхимии успех*»⁶ [9, с. 601]. Такие размышления выводят на первый план автора произведения, он выступает с четкой позицией о слепоте веры, о глупости людей, о бесконечной надежде ученых, неправильно рассчитывающих свои силы: «*Так и средь нас: на вид дурак умен, / Правдив обманщик, немощный силен*»⁷ [9, с. 605]. Для подтверждения своих слов слуга каноника приводит пример. В целом, рассказ этого персонажа представляет собой проповедь на светскую тему. В конце истории слуга увещевает об опасностях власти золота и веры в алхимию, о значении разума и о высшей божественной силе, не позволяющей человеку разгадать тайны.

Прием энциклопедического перечисления используется для построения образа врача: он владеет знаниями всех известных Средневековой медицинскими авторитетов (от древнегреческих до современных Дж. Чосеру) и хранит золото для лечения. С помощью преувеличения в образе идеального, всезнающего юриста появляются нотки иронии: «*Работник ревностный пред светом целым – / Не столько был им, сколько слыть умел им. / Он знал законы со времен Вильяма*»⁸ [9, с. 55]. Так, поэт говорит, что его персонаж владеет сборниками судебных решений, составленными во времена Вильгельма Завоевателя (король Англии в 1066 – 1087). Однако такие сборники были введены позже Эдуардом I (1272–1307 годы правления). Прием преувеличения построен на обращении к историческому прошлому как достоверному источнику для подтверждения своего мнения. Такой способ защиты своих убеждений являлся распространенным в средневековой литературе и основывается на представлениях об авторитетных произведениях, а также идее о том, как важно опираться на историю для создания портрета страны. Таким образом Дж. Чосер косвенно поднимает тему авторитета и опыта.

События Столетней войны (1337–1453 гг.), в которой принимал участие и Дж. Чосер в должности королевского пажа⁹, не могли не повлиять на поэта: в сборнике присутствуют упоминания реальных мест

⁴ «Yet forgat I to maken rehersaille / Of waters corosif, and of lymaille <...> / To tellen al wolde passen any bible / That owher is; wherefore, as for the beste, / Of alle these names now wol I me reste. / For, as I trowe, I have yow toold ynowe / To reyse a feend, al looke he never so rowe» [10, p. 515].

⁵ «But that science is so fer our biforn, / We mowen nat, although we hadden it sworn, / It overtake, it slit away so faste. / It wole us maken beggers ate laste» [10, p. 512]

⁶ «Nay, nay, God woot, al be he monk or frère, / Preest or chanoun, or any oother wyght, / Thogh he sitte at his book bothe day and nyght / In lernyng of this elvysshe nyce lore, / Al is in veyn, and parde! Muchel moore / <...> they faillen bothe two» [10, p. 515].

⁷ «He that semeth the wisest, by Jhesus! / Is moost fool, whan it cometh to the preef; / And he that semeth trewest is a theef» [10, p. 517]

⁸ «Nowher so bisy a man ther nas, / And yet he semed bisier that he was. / In termes hadde he caas and doomes alle / That from the tyme of Kyng William were falle» [10, p. 245].

⁹ В военной кампании 1359–1360 годов был взят в французский плен.

сражения (где отличился кентерберийский сквайр), описывается оружие йомена, как основной силы английской пехоты, французский город Бордо упоминается как владение Англии. События этой войны являются признаком современности для Дж. Чосера при разграничении поколения рыцаря и его сына. Рыцарь принимал участие во всевозможных крестовых походах против неверных, которые в конце XIV века не приветствовались ввиду Столетней войны. Молодой сквайр отличился в боях на севере Франции (Фландрии, Артуа, Пикардии). При описании персонажей документальная историческая информация исполняет роль художественного средства.

Некоторые события и явления XIV века требовали от автора «Кентерберийских рассказов» оценки. Критическое отношение поэта к крестьянскому восстанию 1381 года обнаруживается в рассказе капеллана: «*Джек Стро, наверно, так не голосил, / Когда фламандцев в Лондоне громил. / И не шумней была его орава, / Чем эта многолюдная облава*»¹⁰ [9, с. 380]. Эпитет «*maad*», безумный, относится скорее к восстанию, нежели к погоне за лисом. Шуточный тон при сопоставлении с погоней за лисом раскрывают ироничное отношение Дж. Чосера к предводителю восстания, косвенно указывают на осуждающий тон.

Критикуя в «Кентерберийских рассказах» неподобающий образ жизни церковных служителей, Дж. Чосер не только следовал средневековой литературной традиции. Во взглядах Дж. Чосера нашли отражение идеи Д. Уиклифа (?1330–1384 гг.), разоблачающие разложение в среде духовенства. Поэт симпатизировал некоторым его религиозным взглядам и отразил свое отношение в образе священника: «*Священник ехал с нами приходской, / Он добр был, беден, изнурен нуждой. / Его богатства – мысли и дела, / Направленные против лжи и зла. / Он человек был умный и ученый, / Борьбой житейской, знанием закаленный*»¹¹ [9, с. 59]. Однако автор «Кентерберийских рассказов» не мог не отразить общественное мнение. К последователям Д. Уиклифа соотечественники поэта относились с раздражением: «*Чтобы вещал лоллард Господне слово, / Да это значит поле засорять*»¹² [9, с. 216]. Гарри Бэйли готовит паломников к поучению от бедного священника, но шкипер выступает против, не желая слушать наставления. Эта оценка не является сугубо субъективной, она отражает точку зрения определенной группы его соотечественников – горожан.

Сам поэт является выходцем из этой среды. Жизнь Дж. Чосера и занимаемые им посты отражают появление возможностей для среднего класса занять выгодное общественное положение. Являясь сыном вино торговца, Дж. Чосер получил хорошее образование и сделал успешную карьеру при дворе, начиная со службы у жены принца Лионеля [12, р. 5]. Эти тенденции, считавшиеся новыми во времена Дж. Чосера и позднее закрепившиеся, происходили только в городе, который обладал различными привилегиями, вольностями и представлял новый дух предприимчивых людей. Процесс перехода богатых купцов в мелкопоместное дворянство, а также их посвящение в рыцари, наблюдавшийся все чаще в XIV веке, в следующем столетии приобретает большую распространенность [13, р. 31]. Такие изменения Дж. Чосер отразил в порядке повествований. Их очередность должна была соответствовать плану введения персонажей в Общем прологе: сначала представители рыцарства, затем – церковнослужителей, после – городской среды. Однако сама жизнь вносит коррективы, и никто из паломников не может помешать повествованию мельника занять место рассказа монаха.

Значение, которое Дж. Чосер придавал мастерству создания образа, увековечило его творчество, поскольку характерологическая тенденция была подхвачена его последователями. Исследователи отмечают, что «сделав упор на характеры, он придал поэзии элемент театральности, драмы, став и в этом начинателем национального стиля» [1, с. 137]. В Общем прологе читатели увидят образ средневекового английского горожанина, главной чертой которого является предприимчивость. В образе повествователя «Кентерберийских рассказов» можно отметить такие особенности, которые указывают на воплощение национального характера. При сопоставлении современных наблюдений за поведением англичан [14] и анализа образа Чосера-паломника [15] обнаруживаются схожие моменты: остроумная самокритичность, способность посмеяться над собой, использование иронии как основного ингредиента в юморе.

Одной из важных составляющих отражения национального характера является регионализм. Дж. Чосер в начале Общего пролога собирает паломников из всех уголков «*of Engelond*». При описании некоторых персонажей автор опирается на противопоставление северной части Англии и южной. Например, в рассказе мажордома главные герои, студенты родились на севере: «*И школяры в дорогу собрались. / Их звали Джон и Алан, родились / На севере, но места их рожденья / Я в точности не знаю, к сожаленью*»¹³ [9, с. 164]. В их речи звучит северный диалект, в то время как большинство паломников яв-

¹⁰ «So hydous was the noyse, a, benedicitee! / Certes, he Jakke Straw and his meynee / Ne made nevere shoutes half so shrille / Whan that they wolden any Flemyng kille, / As thilke day was maad upon the fox» [10, p. 380].

¹¹ «A good man was ther of religioun, / And was a povre Person of a toun, / But riche he was of hooly thought and werk. / He was also a lerned man, a clerk» [10, p. 249].

¹² «He wolde sowen som difficulte, / Or springen cokkel in oure clene corn» [10, p. 333].

¹³ «John highte thet oon, and Aleyn highte that oother; / Of o toun were they born, that highte Strother, / Fer in the north, I kan nat telle where» [10, p. 305].

ляются выходцами южной и средней частей Англии: женщина из Бата (юго-запад), шкипер из западного графства. В своем прологе священник посмеивается над северными поэтами: «Южанин я, и очень сожалею, / Что рэм, рам, руф низать я не умею»¹⁴ [9, с. 633]. Мажордом живет в Норфолке (восточный регион) и является посредником между Севером и Югом, он может понимать равно как южан, так и северян. В целом, Север представлен как земля мистического, «непостижимого». В рассказе юриста лодку Констанцы прибывает к берегу Нортумберландии, противопоставляемой юго-западу страны: «На Севере в то время участь злая / Над головой повисла христиан; / Язычники, закон свой утверждая, / Их изгоняли из подвластных стран. / В Уэльс бежал крещеных бриттов стан, / И там себе пристанище на время / Нашло гонимое судьбою племя»¹⁵ [9, с. 196–197]¹⁶. Север, согласно германским преданиям, демонизировался. В рассказе кармелита перед сборщиком налогов предстает дьявол, одетый в зеленое, который живет на севере: «Где вы живете, дорогой мой брат? / <...> Живу я, друг, на севере далеко / <...> Мой добрый друг, я вовсе не скрывал, / Что родом бес я, что пришел из ада»¹⁷ [9, с. 421, 423]. Более нейтрально, без мистификации, север Англии (юго-восток Йоркшира) представлен в рассказе пристава церковного суда о пронырливом монахе, который сумел извлечь выгоду даже в бедной на урожаи болотистой местности. В изображении северной части страны автор «Кентерберийских рассказов» не выразил однозначное отношение: одни его боятся, другие не приемлют, третьи стараются понять, четвертые посмеиваются. Видно стремление автора охватить все уголки своей страны и в обрамлении, и в рассказах. Дж. Чосер намеренно не старался избежать формирования образа сверхъестественного севера, чтобы показать его в восприятии своих соотечественников. Таким образом поэт осознавал значение этого образа в качестве потенциала для развития национальной фантазии [16, р. 140].

Дух Англии выражают университеты Кембридж и Оксфорд. Дж. Чосер одним из первых описал их обычаи и жизнь студентов. С сочувствием и пониманием в Общем прологе изображен бедный студент, не предавший идеалы настоящего ученого: «Ему милее двадцать книг иметь, / Чем платье дорогое, лютню, снесь»¹⁸ [9, с. 54]. Дж. Чосера можно считать одним из первых хронистов университетской жизни: поэт касается такой проблемы, как финансовое самообеспечение студентов во время учебы и продовольственное самообеспечение университетов. Поэтому кентерберийскому студенту, согласно парламентскому указу 1388 года и разрешению университета, позволяли нищенствовать, выпрашивать у своих друзей деньги. Кембриджский университет, как показано в рассказе мажордома, посылал зерно на помол к местным мельникам в Трэмпингтон. История образования Кембриджского университета, в результате отделения части обитателей Оксфордского университета в 1209 году, положила начало соперничеству между двумя учебными заведениями. Дж. Чосер показал эти отношения на примере ответа мажордома на личное оскорбление, нанесенное ему мельником¹⁹. Мажордом²⁰ Освальд, в прошлом плотник, в качестве орудия мести мельнику вводит в сюжет своевольных и озорных кембриджских студентов.

Кентерберийские паломники населяют географическое, политическое, культурное пространство Англии. Они двигаются вместе в пространстве и времени, рассказывая свои истории, которые затрагивают такие актуальные для англичан темы, как суверенитет, привязанность к семейному очагу, историческая память. Эти темы освещены в образе и рассказе ткачихи. Алисон из Бата отстаивает свою правоту и независимость в семье у пяти мужей, которых она пережила: «Мой муж слугой быть должен, должником к тому ж. / И дань с него, женою полноправной, / Взять должна я честно и исправно. / Над телом мужа власть имею я, / То признавали все мои мужья»²¹ [9, с. 379]. После смерти каждого мужа ткачиха стремится создать новую семью. Свое мнение она подкрепляет рассказом, относящимся ко времени короля Артура: «Когда-то, много лет тому назад, / В дни короля Артура (говорят / О нем и ныне бритты с уважением)»²² [9, с. 403]. В исторической ценности рассказа о том, как старуха завоевала ум и сердце молодого рыцаря и после наградила его, превратившись в красавицу, и в высказываемой ткачи-

¹⁴ «But trusteth wel, I am a Southren man, / I kan nat geeste ‘rum, ram, ruf’, by letter, / Ne, God woot, rym holde I but litel-betre» [10, p. 531-532].

¹⁵ «In al that lond no Cristen dorste route; / Alle Cristen folk been fled fro that contree / Thurgh payens, that conquereden al aboute / The plagues of the north, by land and see. / To Walys fledde the Cristyantee / of olde Britons dwellynge in this ile; / Ther was hir refut for the meene while» [10, p. 323].

¹⁶ События относятся к I веку.

¹⁷ «Where is now youre dwelling <...> fer in the noth contree <...> I am a feend; my dwelling is in helle» [10, p. 405, 406].

¹⁸ «For hym was levere have at his beddes heed / Twenty books, clad in blak or reed, / Of Aristotle and his philosophie, / Than robes riche, or fithel, or gay sautrie» [10, p. 244].

¹⁹ В рассказе мельника оксфордский студент разыгрывает доверчивого и простоватого плотника.

²⁰ В рассказе мажордома вороватый мельник получает по заслугам от студентов, которые забирают у него украденную муку.

²¹ «An housbonde I wol have, I wol nat lette, / Which shal be bothe my detour and my thral, / And have his tribulacioun withal / Upon his flesh, whil that I am his wyf. / I have the power duryng al my lyf / Upon his proper body, and noght he» [10, p. 385].

²² «In th’olde days of the Kyng Arthour, / Of which that Britons speken greet honour» [10, p. 396].

хой мысли не усомнится ни один слушатель. Дж. Чосер показывает, что национальное единство основывается на комплексном подходе в понимании того, почему и как люди объединяются в политическое общество [17, р. 133]. Легенда о жизни британского короля Артура ко времени Дж. Чосера укоренилась в литературном наследии в связи с территорией Англии и может служить исключительно национальным источником.

Д.Б. Пристли называет Дж. Чосера отцом английской литературы, поскольку поэзия и юмор были ее характерными составляющими и творчества поэта [3, р. 62–63]. Юмористический диапазон Дж. Чосера широкий: от громкого смеха до тонкой иронии. Первая форма юмора раскрывается в рассказах группы фэблио и интермедиях паломников. Самым очевидным проявлением иронического взгляда автора можно считать добавленное к рассказу студента о терпеливой Гризельде²³ прославление непокорных жен: «*О жены благородные, смелей, / Свое отстаивайте положенье, / Чтоб ни один ученый грамотей / Не наболтал о вашем поведении, / Вас уравнивая с Гризельдой...*»²⁴, «*Коль ты красива, на глазах людей / Цвети и надевай все украшенья, / А коль дурна, расходов не жалея, / Чтоб приобрести друзей на услуженья. / Будь весела, как листья лип весной, / А мужу предоставь плач, вой, мученья*»²⁵ [9, с. 488, 489]. Эти высказывания соседствуют с указанием на первоисточник – версия истории Петрарки, согласно которой он воспевал стойкость в испытаниях. Финальная песенка помогает автору «Кентерберийских рассказов» выразить возмущение жестокостью отношений современных ему мужчин к женщинам и одновременно осудить расточительность и неверность жен. Дж. Чосер представляет свое видение гармонии отношений в семье.

Серьезным тоном Дж. Чосер повествует о комических персонажах и ситуациях, в каждом рассказе, использующем сюжет и персонажей фэблио, его смысл выворачивается наизнанку и служит поэту для обсуждения важных для его времени вопросов соотношения предопределения жизни человека и воли Бога. Например, в сюжете мельника об измене молодой жены Алисон своему мужу плотнику со студентом Николасом имеется несколько отсылок к библейским событиям: благовещенское песнопение, упоминается потоп, Авессалом использует «Песню песней» для своих серенад, которые отсылают читателя к божественному плану бытия. Плотник в начале рассказа говорит о недоступности тайн Господа: «*Нет доступа нам к Божиим секретам. / Благословен, кто не мечтал об этом, / Кто входит с верою в Господень дом / <...> Вот и другой когда-то астроном, / Ходил вот так ночью, в небо пялясь, / И хватал, что, мол, тайны раскрывались / Ему небесные. Ходил, ходил, / Да в темноте в овраг и угодил. / Туда же, тайны раскрывать хотел он, / А ямы-то как раз не разглядел он!*»²⁶ [9, с. 144]. Однако сам и попадает в комическую ситуацию, когда просыпается в бадье, подвешенной к потолку, и кричит о потопе. Этот рассказ рассматривает вопрос о Провидении, озвученный рыцарем, в ином свете.

По мнению исследователей, именно Дж. Чосер заложил основы английской юмористической традиции и предложил несколько типов юмористического художественного текста [18, с. 22–23]. В зрелый период творчества Дж. Чосер пробовал свои силы в искусстве «писать плохо» и пародийно подражать отдельным произведениям и жанровым формам. Например, рассказ о Мелибее, о св. Цецилии являются пародиями, исследующими различные жанровые элементы и религиозные чувства. А одно из последних посланий Дж. Чосера к своему пустому кошельку свидетельствует о доминировании в позднем периоде каламбурного стиля: поэт олицетворяет кошель и сравнивает его с неверной возлюбленной: «*К тебе одной взываю я, моя машина, дорога миледи! Как жаль, что ты была столь легкомысленна*»²⁷.

Заключение. В «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера нашли отражение признаки становления национального самосознания и некоторые черты английского характера. Для формирования хронотопа английского города XIV века поэт опирается на объективное описание особенностей всех сфер его жизни, а также свой личный опыт. Информация, отражающая реальные факты, вводится в текст без оценки, передает отношение автора и современного ему общества (крестьянское восстание, учение Д. Уиклифа), используется в качестве художественного средства (преувеличение в образе юриста, способ введения жанрового элемента для обсуждения темы науки в рассказе слуги каноника). Портрет Англии строится также на описании уклада жизни первых английских университетов, отражении их соперничества и на

²³ Муж трижды жестоко испытывает свою жену, отбирая у нее детей и выгоняя из дому. За свою стойкость, покорность и терпение Гризельду ждет вознаграждение: Вальтер объявляет ей об испытаниях и возвращает детей.

²⁴ «O noble wyves, ful of heigh prudence, / Lat noon humylitee youre tonge naille, / Ne lat no clerk have cause or diligence / To write of yow a storie of swich mervaille / As of Grisildis pacient and kynde» [10, p. 439].

²⁵ «Of thou be fair, ther folk been in presence, / Shewe thou thy visage and thyn apparaille; / If thou be foul, be fre of thy dispence; / To gete thee freendes ay do thy travaille; / Be ay of chiere as light as leef on lynde, / And lat hym care, and wepe, and wrynge, and waille!» [10, p. 440].

²⁶ «Men sholde nat knowe of Goddes pryveteie / <...> So ferde another clerk with astromye; / He walked in the feeldes, for to pryve / Upon the sterres, what ther sholde bifalle, / Til he was in a marle-pit yfalle» [10, p. 296].

²⁷ «To yow, my purse, and to noon other wight / Complayne I, for ye be my lady dere! / I am so sory, now that ye been lyght» [10, p. 540].

осмыслении регионализма. На основе противопоставления Севера и средне-южных регионов Дж. Чосер изучал особенности английской нации, проблемы и пути ее развития: обращение к историческому прошлому, мифическому (легенда о короле Артуре) или реальному. Северные районы Англии представлены нейтрально (школяры из рассказа мажордома), в шуточной форме (священник смеется над рифмой северян), демонизируются (рассказ юриста, кармелита). В мистификации Севера поэт видит возможности развития национальной фантазии. Черты национального характера обнаруживаются в образах повествователя и автора, для которых свойственно остроумное самоуничтожение, скромность и умение тонко иронизировать (рассказ студента и песенка раскрывают мнение о достижении гармонии в семье). Для многогранной юмористической манеры автора «Кентерберийских рассказов» характерны пародирование и юмористическая стилизация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд, П. Чосер. Биография / П. Акройд ; пер. с англ. Е. Осеновой. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 240 с.
2. Ackroyd, P. Albion: The Origins of the English Imagination / P. Ackroyd. – New York : Anchor Books, 2002. – 363 p.
3. Priestley, J. B. English Humour / J. B. Priestley. – London : Longmans, Green and Co. Ltd., 1930. – 193 p.
4. Тревельян, Дж. М. История Англии от Чосера до королевы Виктории / Дж. М. Тревельян ; пер. с англ. А. А. Крушинской и К. Н. Татариновой. – Смоленск : Русич, 2001. – 624 с.
5. Kumar, K. The making of English National Identity / K. Kumar. – Cambridge : Cambridge University press, 2003. – 384 p.
6. Pearsall, D. Chaucer and Englishness [Electronic resource] / D. Pearsall // Proceedings of the British Academy. – Vol. 101. – Oxford : Oxford University Press, 1999. – P. 77–99. – Mode of access: <http://www.britac.ac.uk/pubs/proc/files/101p077-Pearsall.pdf>. – Date of access: 20.01.2016.
7. Попова, М. К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании : моногр. / М. К. Попова. – Воронеж : ВГУ, 2004. – 170 с.
8. Шестаков, В. П. Английская литература и английский национальный характер / В. П. Шестаков. – СПб. : Нестор-История, 2010. – 312 с.
9. Чосер, Дж. Кентерберийские рассказы / Дж. Чосер ; пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера, Т. Поповой. – М. : Эксмо, 2007. – 768 с. : ил. – (Библиотека Всемирной Литературы).
10. Chaucer's major poetry / ed. A. C. Baugh. – New Jersey, Englishwood Cliffs : Prentice-Hall Inc., 1963. – 616 p.
11. Гарднер, Дж. Жизнь и время Чосера / Дж. Гарднер ; пер. с англ. ; предисл. Гачичеладзе З. ; коммент. Воронина В. – М. : Радуга, 1986. – 448 с.
12. Forggeng, J. L. Daily Life in Chaucer's England / J. L. Forggeng, W. McLean. – Wesport : Greenwood Press, 2009. – 302 p.
13. Brewer, D. S. The World of Chaucer / D. S. Brewer. – Woodbridge : D.S. Brewer, 2000. – 224 p.
14. Фокс, К. Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения / К. Фокс. – М. : Рипол Классик, 2008. – 512 с.
15. Смутькевич А. А. Основные направления творческого поиска Джеффри Чосера / А. А. Смутькевич // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. № 2. – Новополоцк, ПГУ, 2015. – С. 20–26.
16. Taylor, W. J. «That Country Beyond the Humber»: The English North, Regionalism, and the Negotiation of Nation in Medieval English Literature : dissertation ... Doctor of Philosophy / W. J. Taylor. – Austin, 2009. – 226 p.
17. Nackley, S. M. «From Every Shires Ende»: Chaucer and Forms of Nationhood : dissertation ... Doctor of Philosophy / S. M. Nackley. – New Brunswick, New Jersey, 2008. – 302 p.
18. Балашова, Т. А. Художественные особенности серьезно-смеховой фантастики (На материале научно-фантастического романа Великобритании) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. А. Балашова. – Балашов, 2003. – 188 с.

Поступила 29.01.2016.

**THE WAYS TO CREATE A NATIONAL PORTRAIT
IN THE CANTERBURY TALES BY G. CHAUCER**

A. SMULKEVICH

The article systematizes the experience of G. Chaucer's artistic work scholars in order to determine the poet's contribution into the establishment of the English national identity. Different elements of The Canterbury Tales are subject to analysis: imagery, message, humouristic manner of writing. As a result a conclusion is made that factual information is used by the author of The Canterbury Tales for artistic purposes; author's personal experience needs to be engaged in creating a chronotope of the XIVth century English city. G. Chaucer specifies the following ways to enable studying the process of national identity formation: illustration of regional differences and mystification of the North; depiction of everyday life in the English universities; references to the country's historical past; expression of public and personal opinion on historically significant events. The images of the narrator and the author reveal such national character traits as modesty, witty self-criticism and indispensable use of irony.

Key words: national traits, realistic portrayal, XIVth century citizen, characterization, regionalism, the English university, humour tradition, irony.

УДК 821.111.09

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В МАЛЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. МИЛЬТОНА

А.И. МОЗГО

(Полоцкий государственный университет)

a.mozgo@psu.by

Рассмотрена специфика репрезентации женских образов в малых поэтических произведениях классика английской литературы Джона Мильтона. Акцент сделан на стихотворениях (диптих «Веселый» и «Задумчивый»), пьесе-маске «Комус» и сонетах на английском языке, вошедших в сборники 1645 и 1673 годов. В Англии XVII века роль женщины в обществе и искусстве рассматривалась в нескольких аспектах: от пуританской строгости и полного бесправия женщин до фривольного воспевания любви прекрасных дам и возлюбленных. Дж. Милтон, певец высокой любви, изобразил женщину религиозной и духовной, любящей и вдохновляющей, порой не уступающей в добродетели мужчине. Изучаются основные способы создания женских портретов в упомянутых произведениях, прослеживается влияние античной и христианской мифологии.

Ключевые слова: диптих, сонет, пьеса-маска, художественный образ, женский портрет.

Введение. Английская литература XVII века немаловажна без творческого наследия Джона Мильтона (*John Milton*, 1608–1674). Универсальность творческого метода писателя, его оригинальность и масштаб привлекают литературоведов и критиков, а его произведения не оставляют равнодушным читателя, поражают своей высокой эстетической ценностью. Художественный мир поэта являет собой особую систему представлений о вселенной и человеке, где под пером автора античная мифология и христианство, право и религия переплетаются в замысловатый узор бытия. Начиная с ранней лирики и заканчивая поздними эпическими поэмами, особое место в творчестве Дж. Мильтона отводит женским образам, раскрывая которые поэт далеко выходит за рамки социально-культурной ситуации и сложившейся литературной традиции.

Основная часть. Современное мильтоноведение отличается многообразием подходов к творчеству поэта в целом. Свой отпечаток накладывают и особенности страны исследования, и смена литературных канонов, и отношение к традиционной истории литературы в целом. В зарубежном мильтоноведении не прекращаются споры о репрезентации женских образов в творчестве поэта, даже по окончании «гендерных войн» 1970–1980-х годов. Диана К. Макколлей считает, что «женский вопрос» в творчестве Дж. Мильтона никогда не будет разрешен, называя поэта одним из самых серьезных мыслителей в отношениях полов среди современников [1, р. 47]. Исследователи сталкиваются со множеством препятствий на своем пути, затрагивая данный вопрос. Так, У. Шулленбергер пишет о риске, с которым исследователю приходится справляться, поднимая вопрос о нехарактерном для XVII века видении Дж. Мильтона гендерных ролей и отношений между мужчиной и женщиной в контексте устоявшихся протестантских концепций. Кроме того, исследователь отмечает негативную тенденцию к восприятию поэта как женоненавистника, сложившуюся под влиянием феминистского канона в 1970–1980-е гг. [2]. Однако, по мнению Д. Букера, несмотря на необходимость ухода от феминистского и гендерного дискурса, при исследовании творчества поэта все же необходимо учитывать литературу, написанную женщинами-современниками Дж. Мильтона, и литературу о женщинах для наиболее полного раскрытия авторской концепции отношения полов [3]. В российском и отечественном литературоведении внимание к данному вопросу уделяется в гораздо меньшей степени. Так, в большинстве случаев исследователи (Р.М. Самарин [4], А.А. Аникст [5], А.А. Чамеев [6], И.И. Гарин [7], Т.А. Павлова [8], А.Н. Горбунов [9], Е.С. Шашкова [10]) останавливаются на образе Евы из поздней эпической поэмы «Потерянный рай» («*Paradise Lost*») как самом ярком, образы женщин из малых поэтических произведений лишь упоминаются в кратких экскурсах в творчество писателя. Однако именно малые поэтические произведения на английском языке являются важными составляющими в понимании художественного мира поэта в целом.

Эволюция мильтоновского видения женщины в стихах раскрывается подобно бутону розы: от аллегорического образа Меланхолии в диптихе «Веселый» («*L'Allegro*») и «Задумчивый» («*Il Penseroso*») до страстной и женственной Далилы в трагедии «Самсон-борец» («*Samson Agonistes*»). В данной статье акцент сделан на малые поэтические произведения поэта на английском языке, вошедшие в сборники 1645 и 1673 годов. Начиная с литературы эпохи Ренессанса, женщина традиционно воспринималась в трех аспектах: роль в семье, сексуальность и моральность [11, стр. 118]. Дж. Милтон, в отличие от современников, не публиковал эротические стихи фривольного или циничного содержания. Женщина для Мильтона не только жена, мать и объект плотских желаний, но прежде всего душевный друг, обладающий добродетелями (невинность и искренность).

Одним из ключевых женских образов в малых поэтических произведениях Мильтона является образ Меланхолии. В начале XVII века уже были написаны произведения о меланхолии: в 1616 году – песня Дж. Флетчера «Меланхолия» и в 1621 году – прозаический трактат Р. Бертона «Анатомия меланхолии». Но мильтоновская Меланхолия иная. Впервые поэт обращается к Меланхолии в стихотворении «Веселый»: «*Hence loathed Melancholy / Of Cerberus and blackest midnight born, / In Stygian Cave forlorn / 'Mongst horrid shapes, and shreiks, and sights unholy, / Find out som uncouth cell, / Wher brooding darknes spreads his jealous wings, / And the night-Raven sings; / There under Ebon shades, and low-brow'd Rocks, / As ragged as thy Locks, / In dark Cimmerian desert ever dwell*»¹ [12, p. 20]. Поэт прогоняет прочь ненавистную Меланхолию. Мильтон описывает образ Меланхолии через ее происхождение: она порождение античного подземного мира – Цербера, адского пса, и тьмы. Позже в поэме «Потерянный рай» поэт ярко и образно опишет Ад, также умело обыгрывая образы из греческого царства Аида. Как и падшие ангелы в «Потерянной рае», Меланхолия отправлена в ссылку в скалистую пустынную местность, лишённую света. Мильтон не дает прямой оценки образу Меланхолии, создавая лишь мрачную античную архитектуру места ее заточения. Меланхолия ненавистна, темна и неприемлема. В стихотворении «Веселый» она противопоставляется светлоокой богине радости. С первых строк Мильтон мастерски вплетает противопоставление «свет» – «тьма» в художественный мир диптиха, в дальнейшем развивая световые контрасты в своем творчестве.

В стихотворении «Задумчивый» образ Меланхолии становится божественным, происходит смена ее световой репрезентации: «*But hail thou Goddess, sage and holy, / Hail divinest Melancholy, / Whose Saintly visage is too bright / To hit the Sense of human sight; / And therefore to our weaker view, / Ore laid with black staid Wisdoms hue*»² [12, p. 24]. Здесь Меланхолия – богиня, воплощение мудрости и святости, истинный свет которой настолько ярок для восприятия, что Дж. Мильтон затемняет образ вуалью. В отличие от абстрактного происхождения Меланхолии в стихотворении «Веселый», в стихотворении «Задумчивый» Мильтон обращается к божественной генеалогии, уходящей своими корнями к Золотому веку. Меланхолия берет свои истоки в союзе светловолосой целомудренной Весты и мудрого Сатурна.

Меланхолия, облаченная в темные одежды, приходит к поэту в образе монахини-отшельницы: «*Com pensive Nun, devout and pure, / Sober, stedfast, and demure, / All in a robe of darkest grain, / Flowing with majestick train, / And sable stole of Cipres Lawn, / Over thy decent shoulders drawn*»³ [12, p. 25]. Скромность и чистота, рациональность и уверенность – основные качества мильтоновской Меланхолии. Это ни меланхолия Гамлета, граничащая с безумием, ни меланхолия Р. Бертона, основанная на античной теории «гуморов» и идее о мрачном и мистическом влиянии Сатурна на творческих людей, ни сладкая ночная меланхолия Дж. Флетчера. Добродетельность Меланхолии, ее задумчивость и рассудительность – основные черты, к которым обращается поэт. Дж. Мильтон скрывает женственность Меланхолии, ее истинный свет под темными одеждами, наделяя христианскими добродетелями. Она остается источником мудрости, неподвластным человеческому взору, проводником в мир спокойствия и долгих размышлений. Меланхолия у Мильтона несет в себе позитивные черты – она способна вдохновить поэта. Несмотря на то, что в основном в стихотворении «Задумчивый» Мильтон обращается к античным источникам, в образе Меланхолии уже прослеживаются и христианские черты, присущие музе в поэме «Потерянный рай». В конце стихотворения лирический герой посвящает себя служению Меланхолии.

В пьесе-маске «Комус» («*A Mask Presented at Ludlow Castle*») Дж. Мильтон обращается к образу молодой и добродетельной девушки. Леди, потерявшая братьев в темном лесу, не пугается ночных духов и привидений. Она тверда в своей вере: «*O welcom pure-ey'd Faith, white-handed Hope, / Thou hov'ring Angel girt with golden wings, / And thou unblemish't form of Chastity, / I see ye visibly*»⁴ [12, p. 54]. Она знает, что добродетель является ключом к спасению, что верховный бог ниспошлет благого духа. Дж. Мильтон вновь обращается к описанию женского образа через традиционные христианские добродетели, немного видоизменяя их. В Библии короля Якова в первом послании к Коринфянам перечисляются также три добродетели: «*And now abideth faith, hope, charity, these three; but the greatest of these is charity*»⁵, основной добродетелью является «милосердие, любовь» («*charity*»), то для Леди ею становится «девствен-

¹ «Прочь, Меланхолия! Исчезни, / Дочь Цербера и тьмы! Вернись скорей / На Стикс, в страну теней / И призраков, стенищих в адской бездне, / Или ищи приют / Там, где крылом ревнивым ночь ширяет / И черный ворон грает – / В той Кимерии, где нагие скалы / Над степью одичалой, / Как космы у тебя на лбу, встают» [13, с. 395].

² «Богиня мне мила другая – / Ты, Меланхолия благая, / Чей лик нарочно зачернен, / Затем, что слишком светел он / Для слабого людского взора» [13, с. 309].

³ «Отшельница, ты вся – терпенье, / Раздумье, Самоотреченье! / Надень наряд, чей черен цвет, / И пускай тебе вослед / Струится он волною темной, / Окутай столой плечи скромно, / И низойди ко мне, но так, / Чтоб был величествен твой шаг» [13, с. 309].

⁴ «... Да пребуду / Я под охраной Веры ясноокой, / Надежды с белоснежными перстами / И Непорочности. Я вижу их / С собою рядом, как живых» [13, с. 416].

⁵ «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кориф 13:13).

ность, невинность, чистота» («*chastity*»). Не уходя от ренессансного видения, Мильтон описывает женщину через ее чистоту и невинность, но она у поэта все же носит иной характер – приравнивается к благодати, к любви.

Братья описывают Леди как нимфу Диану, чья красота заключена в ее чистом сердце, которая не испугается сил зла. Комус же любит внешнюю красоту Леди, сравнивая ее с сиренами и лесными нимфами, он наслаждается голосом девушки. Он искушает ее чувственными наслаждениями, порицая воздержание, восхваляя похоть. Но Леди удается устоять в искушении, Комус повержен. Испытание чувственными соблазнами пройдено, невинность, вера и терпение молодой девушки служат примером гордости и образцом для подражания тем, кто юн годами.

Мильтон обращается к образу женщины в сонетах. Удивителен факт, что из двадцати четырех сонетов только четыре посвящены непосредственно им: сонеты «К благочестивой молодой особе» («*Sonnet IX*»), «Блаженной памяти Миссис Кэтрин Томсон, моей сестре во Христе, скончавшейся 16 декабря 1646 года» («*On the Religious Memory of Mrs. Catherine Thompson, my Christian Friend, deceased 16 Decemb. 1646*», *Sonnet XIV*), «К Леди Маргарет Ли» («*To the Lady Margaret Ley*», *Sonnet X*) и «О моей усопшей жене» («*Sonnet XIX*»).

Так в сонете «Добродетельной молодой особе», при создании женского портрета поэт обращается к христианской мифологии (метафора пути, восхождение на холм, образ невинной добродетельной девушки-невесты). Дж. Мильтон не дает описания внешности, не вкладывает никаких слов в уста молодой девушки, она молчалива. Поэт описывает предназначение девушки через ее добродетель: «*Thy care is fixt and zealously attends / To fill thy odorous Lamp with deeds of light, / And Hope that reaps not shame*»⁶ [12, p. 32]. Девушка наполняет светильник светом, исходящим из нее самой – она верит, надеется и совершает благие поступки. Именно с таким светильником, наполненным внутренним светом верующей души, она встречает на пороге дома ночью своего жениха. Здесь Мильтон обращается к притче о девственницах в Евангелии от Матфея 25: 1–13. Добродетельная молодая особа предусмотрительна и мудра, ее духовность и любовь являются тем маслом, которое позволит зажечь светильник в нужное время. Не даром Мильтон сравнивает ее в сонете с Марией и Руфью, воплощением христианской женственности, мудрости и невинности.

Если в сонете «Добродетельной молодой особе» Дж. Мильтон описывает юную леди в начале пути, то сонет «Блаженной памяти Миссис Кэтрин Томсон, моей сестре во Христе, скончавшейся 16 декабря 1646 года» носит элегический характер, поэт описывает добродетель женщины, завершившей свой путь. Поэт раскрывает образ женщины через метафоры Любви и Веры. В своем трактате «О христианской доктрине», Мильтон дал следующие определения данным концептам: "Christian doctrine is comprehended under two divisions: Faith, or the knowledge of God; and Love, or the worship of God" [14, p.11]. Не давая никакого внешнего портрета Кэтрин Томпсон, поэт вновь обращается к религии для раскрытия женского образа: «*When Faith and Love which parted from thee never, / Had ripen'd thy just soul to dwell with God*»⁷ [12, p. 84]. Мильтон уходит от типичного как для литературы эпохи Ренессанса, так и для жанра сонета описания женщин, наделяя их божественной чистотой и высокой духовностью. Душа почившей женщины, верующей и любящей, отправится на Небеса. Мильтон и здесь обращается к цветовым метафорам: «*Love led them on, and Faith who knew them best / Thy hand-maids, clad them o're with purple beams / And azure wings, that up they flew so drest*»⁸ [12, p. 84]. Любовь и Вера окутывают Кэтрин в багряный цвет, королевский цвет, цвет власти и превосходства. Крылья же, которые уносят Кэтрин на Небеса, – лазурного цвета, цвета ясного летнего неба. Яркие цветовые контрасты исчезнут. Попав на Небеса, извечный Судья дарует покой душе, напоив Женщину из реки жизни: «*...the Judge, who thenceforth bid thee rest / And drink thy fill of pure immortal streams*»⁹ [12, p. 84]. Дж. Мильтон мог опираться здесь на откровение Иоанна Богослова 22: 1, 17: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца»; «И Дух и невеста говорят: прииди! И слышавший да скажет прииди! Жаждающий пусть приходит, и желающий пусть берет воду жизни даром». Происходит смена яркой цветовой репрезентации женского образа на истинный и чистый свет реки небесной. Отрекаясь от земного, материального и детального портретного описания женских образов, поэт раскрывает силу душ женщин через христианскую мифологию.

В сонете «К леди Маргарет Ли» Мильтон использует иной способ раскрытия женского образа – через семейное древо. Так, зная о жизни и заслугах сэра Джеймса Ли, лорда-казначея и председателя Тайного совета при дворе Карла I, он отмечает, что его достоинства воплотились и в образе дочери «*So*

⁶ «Так полни свой светильник непорочный / Елеем добродетели своей / И нас не устыжающей надежды» [13, с. 441].

⁷ «Любовь и вера, вечная дорога / Тебя учили с Богом жить» [15, с. 551].

⁸ «Любовь служанку любит. Вера – в свет / Ее одела царственно-багряный, / Чтобы на крыльях вознеслась»

⁹ «...ответ / Пред Судией держа: земные раны / Скорбей затянутся, от скорбных бед / Есть вечности поток серебротканый» [15, с. 551].

*well your words his noble vertues praise, / That all both judge you to relate them true, / And to possess them, Honour'd Margaret*¹⁰ [12, p. 33]. Рассматривая отца как мудрого и бескорыстного политического правителя и хорошего ратора, Дж. Мильтон проводит аналогии с греческой историей при описании политических событий в Парламенте. Маргарет Ли – дочь своего отца, репрезентация женского образа происходит через мужской и через социальную роль в семье. Важно отметить, что Мильтон не делает различий между мужскими и женскими добродетелями.

Одним из самых лиричных и нежных сонетов у Мильтона является сонет «О моей усопшей жене». Здесь Мильтон соединяет греческую (сравнение с Алкестидой) и христианскую (очищение женщины через рождение ребенка) мифологию воедино для создания образа любящей и чистой душой жены. Алкестида, жена Адмета, является символом осознанного самопожертвования во имя любви, Геракл возвращается ее мужу после схватки со Смертью. Лирический герой встречается со своей возлюбленной в своей фантазии, сне: «*Came vested all in white, pure as her mind: / Her face was veil'd, yet to my fancied sight, / Love, sweetness, goodness, in her person shin'd / So clear, as in no face with more delight*»¹¹ [12, p.86]. Как и Меланхолия в стихотворении «Задумчивый», жена лирического героя носит на лице вуаль, однако она не мешает любящему мужу разглядеть внутренний свет и чистоту ее души. Жена остается воплощением любви и добродетели. Она является источником истинного света для поэта: «*But O as to embrace me she inclin'd, / I wak'd, she fled, and day brought back my night*»¹² [12, p.86]. Проснувшись, вернувшись к реальности, лирический герой, как и поэт, осознает, что любовь, дарованная женой, освещает внутренний мир поэта, в то время как реальность без нее приносит тьму. Мильтон страдал от проблем со зрением, однако чистая и искренняя любовь возвращала способность видеть мир изнутри.

Заключение. Дж. Мильтон в малых поэтических произведениях следовал ренессансной традиции изображения женщин через основные категории социальных ролей в семье (дочь, сестра, жена, невеста) и категории христианской моральности (невинность, любовь, чистота). Однако истинный талант поэта заключается в том, что он сумел расширить видение внутреннего мира женщин, наполнив его духовной силой и светом. Основными способами репрезентации женских образов в сборниках 1645 и 1673 годов являются создание женских портретов через семейную генеалогию, умелое соединение греческой и христианской мифологии в описании основных качеств характера, симбиоз греческой и английской истории, а также использование цветоцветовых метафор. В малых поэтических произведениях поэт открывал таинственную завесу в мир женских образов, он не описывал внешность, а укутывал своих героинь плащом, надевал вуаль, что позволило Дж. Мильтону очень тонко воспеть внутреннюю мощь женской веры и любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. McColley, D. K. Milton and Sexes / D. K. McColley // The Cambridge Companion to Milton / ed. D. Danielson. – Cambridge University Press, 1997. – P. 147–166.
2. Shullenberger, W. Milton's Lady and Lady Milton: Chastity, Prophecy and Gender in A Mask Presented at Ludlow Castle / W. Shullenberger // Fault Lines and Controversies in the Study of Seventeenth-Century English Literature / ed. C. J. Summers, T.-L. Peabworth. – Columbia, London : University of Missouri Press, 2002. – P. 204–226.
3. Boocker, D. Milton and the Woman Contraversy / D. Boocker // A Search for Meaning: Critical Essay on Early Modern Literature / ed. P. Harms Payne. – New York : Peter Lang Publishing Inc., 2004. – P. 125–143.
4. Самарин, Р. М. Творчество Джона Мильтона / Р. М. Самарин. – М., 1964. – 486 с.
5. Аникст, А. Джон Мильтон / А. Аникст // Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-Борец / Дж. Мильтон. – М. : Художественная литература, 1976. – 574 с.
6. Чамеев, А. А. Мильтон и его поэма «Потерянный рай» / А. А. Чамеев. – Л., 1986. – 128 с.
7. Гарин, И. И. Пророки и поэты / И. И. Гарин. – М. : Терра, 1994. – Т. 6. – 606 с.
8. Павлова, Т. А. Милтон / Т. А. Павлова. – М. : Российская политическая энциклопедия, 1997. – 480 с.
9. Горбунов, А. Н. Джон Мильтон / А. Н. Горбунов // История зарубежной литературы XVII века : учеб. пособие / А. Н. Горбунов [и др.] ; под. ред. Н. Т. Пахсарьян. – М. : Высшая школа, 2005. – С. 207–258.
10. Шашкова, Е. С. Влияние античного наследия на творчество Джона Мильтона (на материале ранней лирики и поэмы «Потерянный рай») : автореф. дис. ... канд. филол. Наук : 10.01.03 / Е.С. Шашкова. – М., 2006. – 22 с.
11. Hebron, M. Key Concepts in Renaissance Literature / M. Hebron. – Palgrave Macmillan, 2008. – 240 p.
12. Milton, J. The Poetical Works / J. Milton. – Oxford, 1900. – 554 p.
13. Мильтон, Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-Борец / Дж. Мильтон. – М. : Художественная литература, 1976. – 574 с.

¹⁰ «Но я от вас слышал о нем рассказы / И вижу, что достоинства его / Вам, Маргарет, достались по наследству» [15, с. 441].

¹¹ «...Вся в белом, но вуаль / Скрыть не могла – что было добрым знаком – / Любовь, заботу, нежность и печаль, / Их не сыскать в лице любом и всяком» [15, с. 556].

¹² «Но ах! Шагнув ко мне – умчалась в даль, / И днем проснувшись, вновь объят я мраком» [15, с. 556].

14. Milton, J. A Treatise of Christian Doctrine: Compiled from the Holy Scriptures Alone / J. Milton. – Cambridge University Press, 1825. – 711 p.
15. Мильтон, Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения / Д. Мильтон. – М. : Наука, 2006. – 860 с.

Поступила 06.02.2016

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE MINOR POEMS BY J. MILTON

A. MOZGO

The article is dealt with the specific way of the woman image representation in the minor poems by outstanding classic English poet John Milton. The attention is paid to the poems (the diptych 'L'Allegro' and 'Il Penseroso'), the masque 'A Mask Presented at Ludlow Castle' and sonnets, written in English and included in Poems 1645 and 1673. The woman role in the society and the arts in the seventeenth-century England is traditionally analyzed from different points of view: starting with the Puritan strict morals to frivolous songs and poems dedicated to mistresses. John Milton, a poet of pure and sacred love, depicts a religious and devotional, caring and inspiring woman, possessing the same virtues as a man. The author has analyzed the main ways of a woman portrayal in the mentioned above poems and has pointed the influence of Greek and Christian mythologies on them.

Keywords: *Diptych, sonnet, masque, imagery, woman portrayal.*

УДК 821.111 “19”

МОТИВ СТРАДАНИЯ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
В БАЛЛАДЕ У. ВОРДСВОРТА «ТЁРН»

С.В. ГОЧАКОВ

(Полоцкий государственный университет)

g04aasp@gmail.com

Проведен подробный анализ баллады У. Вордсворта «Тёрн» на трех уровнях строения поэтического произведения: фоническом, стилистическом и идейно-образном. Рассмотрены художественные средства, благодаря которым в анализируемом произведении находит свое воплощение мотив страдания, который в свою очередь является своеобразным лейтмотивом всего сборника «Лирические баллады» (1798). Описана особая роль повествователя в данном произведении, установлена связь образа природы с образом главного персонажа Мартой Рэй. Раскрыта содержательная основа произведения, которая заключена во внутреннем конфликте главной героини.

Ключевые слова: мотив, конфликт, романтическая поэзия, лирическая баллада, повествователь, композиция.

Введение. Сборник «Лирические баллады» (1798), созданный У. Вордсвортом (*William Wordsworth*, 1770–1850) и С.Т. Кольриджем (*Samuel Taylor Coleridge*, 1772–1834), является первым литературным памятником английского романтизма. Для У. Вордсворта создание этого сборника стало своеобразным этапом выработки собственного стиля, где главенствующую роль играет романтическое воображение. Наиболее полно этот особенный вордсвортский стиль раскрылся в объемной двенадцатикнижной поэме «Прелюдия», которая создавалась несколько десятилетий. Одним из основополагающих мотивов практически всех баллад, написанных У. Вордсвортом, является мотив страдания и освобождения от этого страдания. Нужно выделить следующие произведения из сборника, а именно: «Гуди Блейк и Гарри Джилл» (*Goody Blake and Harry Gill*, 1798), «Нас семеро» (*We Are Seven*, 1798), «Странница» (*The Female Vagrant*, 1793–1794), «Саймон Ли» (*Simon Lee*, 1798), «Последний из стада» (*The Last of the Flock*, 1798) и баллада «Тёрн» (*The Thorn*, 1798). В произведении «Гуди Блейк и Гарри Джилл» главная героиня, бедная старая Гуди, представляется нам в явном противопоставлении с персонажем Гарри Джиллом. В балладе описывается жизнь бедной старухи со стойким характером и смиренным поведением, страдающей и чувствующей на себе всю несправедливость окружающего ее мира. В произведении «Нас семеро» мы встречаемся с совсем еще маленькой героиней, деревенской девочкой, которой пришлось столкнуться с таким горестным событием как смерть родных. В произведении «Странница» рассказывается трагичная история женщины, которая ввиду внешних неблагоприятных обстоятельств потеряла все, что можно только представить, и стала бродягой. «Саймон Ли» – это история старого больного егеря, который к концу своей жизни остался совсем один, что делает его существование не жизнью, а борьбой за выживание. «Последний из стада» – это история о пастухе, продавшем всех своих овец, чтобы прокормить семью. Горе бедности и несправедливости отчетливо отражается в образе плачущего старика. Все эти произведения наполнены страдающими персонажами. Можно сказать, что баллада «Тёрн» стоит особняком среди других произведений сборника благодаря своей необычной композиции и стилистической наполненности. Однако в ней мотив страдания находит свое самое яркое воплощение. Именно поэтому кажется важным провести анализ данной баллады и подробно описать те средства, которые автор использует, чтобы добиться художественного воплощения в этом произведении мотива страдания. Методологической базой проведенного исследования являются работы Ю.М. Лотмана [1], А.А. Гугнина [2; 3], и особенно модель анализа поэтического текста, предложенная М.Л. Гаспаровым [4].¹

Основная часть. Профессор английской литературы Э. Доуден в сделанном им переиздании сборника «Лирические баллады» (1798) приводит комментарии самого У. Вордсворта, которые взяты из его «Фенвикских записок» (*Fenwick notes*). По поводу баллады «Тёрн» Э. Доуден замечает: «March 1798. Written at Alfoxden, 1798. “Arose out of my observing on the ridge of Quantock Hill, on a stormy day, a thorn which I had often past in calm and bright weather, without noticing it. I said to myself ‘Cannot I by some invention, do as much to make this Thorn permanently an impressive object as the storm has made it to my eyes at this moment.’” – Fenwick note»² [8, p. 67]. Российский литературовед Л.И. Володарская в своих коммен-

¹ Необходимо также упомянуть работы Л.В. Борисовой [5], В.И. Тюпа [6] и Вл.Вл. Рогова [7], которые автор настоящей статьи использовал при анализе произведения.

² «Написана в Альфоксдене в марте 1798 года. “История возникла, когда я наблюдал за тёрном во время бури на вершине холма Куанток, который я часто проходил мимо, когда погода была спокойной и хорошей, не замечая его. Я сказал себе ‘Не мог бы я придумать что-то, чтобы создать при помощи этого Тёрна впечатляющий образ, такой же, каким его сделал шторм прямо на моих глазах.’” – «Фенвикские записки». – Перевод с английского языка, при отсутствии ссылки на русское издание, наш. – С. Г.

тариях к произведениям У. Вордсворта замечает: «Тогда он написал это стихотворение на популярный в сентиментальной поэзии Англии сюжет, – о девушке, брошенной возлюбленным и ожидающей ребенка. Однако его самого более сюжета интересовал рассказчик как персонаж: удалившийся от дел и уехавший в незнакомую деревню, обеспеченный горожанин, который оказывается подвержен суевериям, – недалекий, но глубоко чувствующий, обладающий воображением, но не вкусом?» [9, с. 559].

Нужно отметить, что произведения У. Вордсворта «will be very obscure to those persons who are not acquainted with the circumstances of his life, and they will be perused with greater pleasure and profit by all who are conversant with his history»³ [10, p. 44], а также обозначим, что произведения У. Вордсворта «are no visionary dreams, but practical realities. He wrote as he lived, and he lived as he wrote. His poetry had its heart in his life, and his life found a voice in his poetry»⁴ [10, p. 34].

Повествование в балладе «Тёрн» ведется от первого лица. Если в большинстве других баллад У. Вордсворта основная роль рассказчика заключается в том, что он встречает кого-либо на своем пути, а затем является своего рода спокойным слушателем, то в этой балладе путешественник выступает в роли главного героя, который непосредственно и активно участвует в событиях произведения. Мнение повествователя выражается посредством прямой речи, а главные образы раскрываются путем прямого и косвенного описания. Личный тип повествования повышает уровень достоверности истории, придает объективности, также ограничивает пространственно-временную точку зрения повествователя.

Первые шесть строф баллады являются экспозицией в сюжетной конструкции. Автор знакомит нас с основным местом действия, а также персонажем Мартой Рэй, а также во всех подробностях описывает образ Тёрна и близлежащих мест. В седьмой и восьмой строфах мы можем наблюдать завязку сюжета, из которой мы узнаем, что именно интересует главного героя, что он хочет узнать. Он задается вопросом, почему же Марта Рэй каждый день отправляется на высокую гору и сидит там, плача и восклицая: «О, горе мне!»? С девятой строфы по пятнадцатую мы наблюдаем постоянное развитие сюжета. Среди прочего, нужно выделить любовную историю Марты Рэй, ее беременность и предательство, совершенное Стивеном Хиллом. Шестнадцатая, семнадцатая и восемнадцатая строфы являются кульминацией произведения, наиболее напряженным моментом во всей истории, в котором главный герой встречается лицом к лицу с Мартой Рэй. Отрезок с девятнадцатой строфы и до самого конца произведения является развязкой, в которой повествователь рассказывает читателю о том, что окружающие люди думают по поводу самой Марты Рэй. Не оставляет повествователь нас и без своего мнения на сей счет. Однако в финале баллады читатель не получает четкого ответа на поставленный вопрос, а остается со множеством версий и догадок.

Баллада написана четырехстопным ямбом с переходом на трехстопный в четвертой и восьмой строках. Строфа состоит из одиннадцати строк с довольно сложной рифмовкой *abcdbdeffegg*. Обращает на себя внимание большое количество ритмических модуляторов.

На стилистическом уровне необходимо обратить внимание на следующие художественные приемы, которые в этом произведении, безусловно, помогают созданию таинственной, мистической, но вместе с тем горькой и печальной атмосферы. Многозначительное сравнение в первой строфе произведения, в котором высота Тёрна сравнивается с высотой двухлетнего ребенка. На что указывает это сравнение и каким образом работает, постараемся описать далее. Итак, читаем:

*«Not higher than a two years' child
It stands erect, this aged Thorn;»* [8, p.67].

Далее в той же строфе мы наблюдаем метафору и еще одно сравнение:

*«It is a mass of knotted joints,
A wretched thing forlorn,
It stands erect, and like a stone
With lichens is it overgrown»*⁵ [8, p. 67].

Во второй строфе мы замечаем образное олицетворение, относящееся ко мху, который наступательно покрывает и без того серое и старое растение, словно желая похоронить его. Итак, во второй строфе читаем:

³ «будут непонятными для тех, кто не знаком с обстоятельствами его жизни, но они могут быть внимательно рассмотрены с большим удовольствием и пользой теми, кто будет ознакомлен с историей его жизни».

⁴ «не иллюзорные мечтания, а фактическая реальность. Он писал так, как жил, и жил так, как писал. Сердце его поэзии заключено в его жизни, а его жизнь нашла свой голос в его поэзии».

⁵ «– Ты набредешь на старый Тёрн / И ощутишь могильный холод: / Кто, кто теперь вообразит, / Что Тёрн был свеж и молод! / Старик, он ростом невелик, / С двухгодовалого младенца. / Ни листьев, даже ни шипов – / Одни узлы кривых сучков / Венчают отщепенца. / И, как стоячий камень, мхом / Отживший Тёрн оброс кругом» [11, с. 69]. – Перевод баллады «Тёрн» А. Сергеева.

«Up from the earth these mosses creep,
And this poor Thorn they clasp it round
So close, you'd say that they are bent
With plain and manifest intent
To drag it to the ground;
And all have joined in one endeavor
To bury this poor Thorn for ever»⁶ [8, p.68].

В третьей строфе опять находим образное и яркое сравнение с косой и уже устоявшееся олицетворение «буря метет»:

«High on a mountain's highest ridge,
Where oft the stormy winter gale
Cuts like a scythe, while through the clouds
It sweeps from vale to vale;»⁷ [8, p. 68].

Необычное сравнение рисунка, создаваемого мхом, с плетением прекрасной девушки находим в четвертой строфе:

«And mossy network too is there,
As if by hand of lady fair
The work had woven been;»⁸ [8, p. 68].

Далее обратим внимание на олицетворение в седьмой строфе баллады. Звезды и ветер хорошо знакомы с женщиной, которая приходит к Тёрну:

«At all times of the day and night
This wretched Woman thither goes;
And she is known to every star,
And every wind that blows;»⁹ [8, p. 69].

Очень сильная и насыщенная метафора в одиннадцатой строфе, скрытое сравнение горя, раздирающего бедную брошенную Марту Рэй, с огнем в груди, который ничем уже нельзя потушить:

«A pang of pitiless dismay
Into her soul was sent;
A fire was kindled in her breast,
Which might not burn itself to rest»¹⁰ [8, p. 71].

В двадцать первой строфе произведения мы наблюдаем олицетворение, которое играет здесь роль создания фантастической условности, служит помощником в создании мистического впечатления и настроения:

«But instantly the hill of moss
Before their eyes began to stir!
And, for full fifty yards around,
The grass – it shook upon the ground!»¹¹ [8, p. 75].

Баллада наполнена постоянными повторениями, множеством красочных эпитетов и другими стилистическими фигурами. Особенным образом хочется выделить сравнение небольшого холмика изо мха с младенческой могилой в пятой строфе, которое по своей сути предваряет собой описанную в дальнейшем историю, подготавливает читателя к такому неожиданному повороту. Итак, читаем:

«Ah me! what lovely tints are there

⁶ «Обросший, словно камень, мхом / Терновый куст неузнаваем: / С ветвей свисают космы мха / Унылым урожаем, / И от корней взобрался мох / К вершине бедного растенья, / И навалился на него, / И не скрывает своего / Упорного стремленья – / Несчастный Тёрн к земле склонить / И в ней навек похоронить» [11, с. 69].

⁷ «Тропою горной ты взойдешь / Туда, где буря точит кручи, / Откуда в мирный дол она / Свергается сквозь тучи» [11, с. 70].

⁸ «И мнится, что его покров / Сплетен из разноцветных мхов / Девичьими руками» [11, с. 70].

⁹ «Несчастливая туда бредет / В любое время дня и ночи; / Там ветры дуют на нее / И звезд взирают очи;» [11, с. 71].

¹⁰ «В ней скоро помрачился ум, / И вспыхнул уголь вечный, / Что тайно пепелит сердца, / Но не сжигает до конца» [11, с. 73].

¹¹ «Но тот же миг перед толпой / Цветные мхи зашевелились, / И на полста шагов вокруг / Трава затрепетала вдруг» [11, с. 76].

Of olive green and scarlet bright,
 In spikes, in branches, and in stars,
 Green, red, and pearly white!
 This heap of earth o'ergrown with moss,
 Which close beside the Thorn you see,
 So fresh in all its beauteous dyes,
 Is like an infant's grave in size,
 As like as like can be:
 But never, never any where,
 An infant's grave was half so fair»¹² [8, p. 69].

Тут налицо и скрытая антитеза, ведь такой прелестной красоты холмик из мха, который автор описывает в мельчайших подробностях, насыщая их поистине поразительными красками, сопоставляется, причем совершенно неожиданно, если не обращать внимания на сравнение в первой строфе, с младенческой могилой, с чем-то очень горьким, непоправимо печальным и неестественным. Это сравнение задает тон всему произведению, мы понимаем, что будем иметь дело с чем-то поразительно прекрасным, сказочным, но вместе с тем полным скорби и болезненно грустным.

Перейдем на идейно-содержательный уровень текста и обратимся к анализу художественного мира произведения. Считаем первостепенно важным описать пространственно-предметный мир произведения, который в балладе выражен главным образом самим Тёрном и местом его окружающим.

Основной массив изображения Тёрна заключен в первых пяти строфах, так как далее в балладе его описание лишь транслируется, автор не привносит в текст каких-то новых деталей, а лишь повторяет то, что было представлено в экспозиции. Итак, на текстовом уровне Тёрн выражен следующими существительными «child, leaf, point, joint, stone, lichen, mountain, tuft, moss, crop, earth, ground, endeavor, intent, gale, ridge, rock». Можем отметить, что в основном в описании Тёрна преобладают существительные, так или иначе имеющие отношение к природе, то есть будет справедливым утверждение, что автор использует природные, естественные образы для описания кустарника. Исключения составляют лишь слова, которые являются отвлеченными понятиями внешнего мира, а именно «endeavor» и «intent». Также обратим внимание на существительное «child», которое уже в первой строфе присутствует в описании Тёрна. Таким образом, мы можем заметить, как на текстовом уровне образуется связь между понятием Тёрна и понятием Дитя. Теперь обратим внимание, какими прилагательными «подчеркиваются» существительные в данном отрывке. Среди них «old, hard, grey, erect, aged, knotted, forlorn, wretched, manifest, poor, plain, heavy, melancholy, little, muddy». Определенно, мы должны отметить преобладание прилагательных с печальной, серой эмоциональной окраской. Вкупе с существительными, в основном относящимися к предметам природы, эти слова создают атмосферу меланхоличного, старого, но натурального и по-своему живого уголка в художественном пространстве. Действие в этом отрывке выражено глаголами «to hang, to creep, to bury, to bend, to drag, to join, to clasp». Глаголы в принципе полностью поддерживают описанную выше атмосферу. Своим присутствием определяют настроение медленного продвижения, словно что-то волочится на месте, и не понятно живое оно или мертвое. В этих действиях отчетливо проглядывается образ пут, все сжимается, связывается и, в конце концов, хоронится.

Следующим предметом художественного мира баллады, требующим анализа, является маленький бугорок, холмик, находящийся близ самого Тёрна. Описание его наполнено яркими эпитетами и причудливыми образами, насыщено всевозможными красками и деталями.

На предметном уровне описание выражено существительными «heap, hill, moss, foot, height, colour, hand, eye, work, lady, cup, tint, spike, branch, dye, network, grave, infant». Здесь существительные не столь однородны, как в первом случае. Обращает на себя внимание словосочетание «an infant's grave» (младенческая могила) явно несущее негативные эмоции. Также можно выделить существительные «dye» и «colour», которые на семантическом уровне оба работают с понятиями цвета, тона и окраски.

Гораздо более точное и полное представление о характере и структуре данного художественного образа нам дают использованные автором прилагательные. Это «vermilion, lovely, beauteous, fair, fresh, olive, green, scarlet, bright, red, pearly white». Сочное, насыщенное описание, позитивно окрашенное и создающее чудесное настроение чего-то небывалого, яркого и сказочного. Отметим, что такие слова как «lovely», «beauteous» и «fair» использованы автором в этом отрывке несколько раз, что только усиливает восприятие данного образа и создаваемой при помощи него атмосферы. Нельзя не заметить и большое количество прилагательных цвета «olive, green, scarlet, red, pearly white». Среди глаголов, относящихся к

¹²«О Боже, что за кружева, / Какие звезды, ветви, стрелы! / Там – изумрудный завиток, / Там – луч жемчужно-белый. / И как все блещет и живет! / Зачем же рядом Тёрн унылый? / Что ж, может быть, и ты найдешь, / Что этот холмик чертами схож / С младенческой могилой. / Но как бы ты ни рассудил, / На свете краше нет могил» [11, с. 70]

описанию данного художественного образа, нужно выделить глагол «to be», преобладание которого указывает на описательность отрывка.

Теперь обсудим появление в этом моменте словосочетания «an infant's grave». На текстовом уровне это словосочетание тоже бросается в глаза, ведь никак нельзя ожидать, что такое чудесное место может быть как-то связано со смертью, тем более со смертью младенца. Тем не менее текст представляется именно таким образом:

«This heap of earth o'ergrown with moss,
Which close beside the Thorn you see,
So fresh in all its beauteous dyes,
Is like an infant's grave in size,
As like as like can be:
But never, never any where,
An infant's grave was half so fair»¹³ [8, p. 69].

Нам ничего здесь не остается, как согласиться с повествователем в том, что, наверное, нигде и никогда младенческая могила не была так прекрасна. В этом сопоставлении смерти, которое всегда вызывает в нас чувство холода, безмолвности (тем более смерть младенца, которая ассоциируется с трагедией, чем-то несправедливым, пустым и горьким) с таким сказочно красивым, наполненным красками холмиком мы находим первый признак создания фантастической условности, мистического и даже романтического настроения в его чистом виде. Борьба идеального и действительного находит свое отражение в этом образе, в образе, который дарит удивительное эстетическое наслаждение и одновременно с этим является образом величайшей скорби и печали.

Есть еще один важный пункт, который нельзя обойти стороной. Это то, что делает описание таким ярким и зрительно ощутимым. Здесь стоит вспомнить о повествователе, который принимает в событиях баллады непосредственное участие. Именно благодаря словам, относящимся к его образу, мы способны прочувствовать, увидеть и проникнуться описанными выше образами. Рассмотрим глаголы, которые относятся к нашему рассказчику («to choose, to espy, to see, to take care, to cross, to speak, to look, to find, to stand, to have») – перед нами не просто рассказчик, перед нами самый настоящий экскурсовод. Повествователь словно водит нас по описываемому месту, чутко следит за нашим взором, предлагает остановиться и выбрать нужный ракурс, обратить внимание на детали. Глагол «to see», например, в этом отрывке употребляется четыре раза. Именно таким способом автор добивается того самого, ощутимого глазом вовлечения читателя в художественный мир произведения. Мы не только постигаем художественное пространство, просто читая слова, мы словно попадаем внутрь этого пространства и уже оттуда наслаждаемся прекрасным и в тоже время печальным местом. Наиболее отчетливо это можно заметить в шестой строфе:

«Now would you see this aged Thorn,
This pond, and beauteous hill of moss,
You must take care and choose your time
The mountain when to cross.
For oft there sits between the heap
So like an infant's grave in size,
And that same pond of which I spoke,
A Woman in a scarlet cloak,
And to herself she cries,
'Oh misery! oh misery!
Oh woe is me! oh misery!»¹⁴ [8, p. 69].

Обратимся к образу Марты Рэй, к ее чувствам и переживаниям. На предметном уровне ее образ выписывается при помощи существительных «woman, cloak, misery, hut, cry, good-will, company, friends, kindred, wedding, oath, sense, dismay, pang, soul, fire, breast, wish, pain, child, state, infant, heart, church». Большую часть ее предметного мира являют собой существительные, которые в прямом или переносном смысле относятся к внутреннему душевному состоянию или отображают отвлеченные понятия внутреннего мира «misery, cry, good-will, dismay, pang, soul, fire, pain, state, heart». Таким образом, мы должны

¹³ «Зачем же рядом Тёрн унылый? / Что ж, может быть, и ты найдешь, / Что этот холм чертами схож / С младенческой могилой. / Но как бы ты ни рассудил, / На свете краше нет могил» [11, с. 70].

¹⁴ «Ты рвешься к Тёрну, к озерку, / К холму в таинственном цветенье? / Спешить нельзя, остерегись, / Умерь на время рвенье: / Там часто Женщина сидит, / И алый плащ ее пылает; / Она сидит меж озерком / И ярким маленьким холмом / И скорбно повторяет: / О, горе мне! О, горе мне! / О, горе, горе мне!» [11, с. 71].

констатировать тот факт, что образ главной героини баллады выражен преимущественно в образах чувственных переживаний и понятиях внутреннего мира, ведь из материальных предметов ей остается лишь «cloak» и «hut», что совсем немного. Присутствуют в списке и слова с положительной эмоциональной окраской «good-will, company, friends, kindred, wedding, church», но они скорее служат развитию сюжета, то есть лишь соприкасаются с главной героиней и тем самым добавляют деталей в ее образ. Ну и, конечно, существительные «child» и «infant», которые появляются в тексте большое количество раз, как, кстати, и слово «misery», – все они отображают главную проблему Марты Рэй, а их повторение акцентирует на этой проблеме внимание.

Теперь обратимся к прилагательным, которые выражают качество описанных выше существительных. Итак, прилагательные «scarlet, wretched, poor, doleful, unhappy, clear, woeful, pitiless, mad, sober, sad, exceeding, stirring, wild, calm» по большей части несут на себе явную негативную окраску. Эти слова определяют или описывают качество внутреннего состояния, что подтверждает наш тезис об образе главной героини. Итак, образ главной героини выражен посредством слов, отображающих внутреннее душевное состояние, описывающих понятия внутреннего мира. Это печальный мир, мир, в котором преобладают несчастные, грустные, скорбные и горестные настроения и переживания, мир, в котором случилось горе. Даже на действенном уровне мы можем наблюдать ту же тенденцию, ведь наиболее часто употребляемые по отношению к Марте Рэй глаголы «to go, to sit, to cry, to repeat» довольно точно выражают действия человека, попавшего в беду или пребывающего в печали. Этот человек обычно идет куда-то, чтобы остановиться там, где можно плакать, рыдать, кричать и вопить от боли. И от величины случившегося горя зависят повторения этих печальных действий. Должны заметить, что сквозь образ Марты Рэй проглядывает тот же самый, уже раскрытый нами в других текстах, мотив страдания.

Рассмотрим еще один аспект художественного мира баллады, а именно явления природы и их роль в тексте. Представим список существительных, которые в тексте так или иначе связаны с явлениями природы, а именно «cloud, vale, scythe, mountain, day, night, star, wind, daylight, whirlwind, hill, rain, tempest, snow, mountain-top, sky, winter, summer, mountain-peak, dark, mist, storm». Итак, основным местом, где раскрывают свой потенциал силы природы, являются гора, горный пик, горная вершина, ведь слово «mountain» упоминается при описании погодных явлений практически каждый раз. Среди времен года можно выделить «winter» и «summer». Повторяющиеся слова «day» и «night» указывают на частую повторяемость и постоянную продолжительность действия природных явлений во временном измерении художественного мира. Необходимо также выделить явное преобладание серьезных стихийных явлений, так как слово «whirlwind» появляется в тексте дважды, но даже и без него мы имеем довольно длинный список: «wind» три раза, «rain» три раза, «storm, tempest, mist». Приведенные примеры указывают на то, что стихия, бушующий ветер, проливные дожди являют собой основу природных явлений художественного мира произведения.

Обратимся к прилагательным, при помощи которых эти погодные явления себя характеризуют. Итак, слова «high, winter, stormy, keen, frosty, dreary, still» определяют качество погодных явлений в тексте. Здесь снова наблюдаем тенденцию, которая указывает на то, что природная стихия в произведении имеет враждебный, острый и колющий характер. Слова «keen» и «frosty» употребляются в произведении дважды. Бурная, штормовая, неистовая погода преобладает в произведении, создает определенную атмосферу хаоса. Мы, безусловно, можем сопоставить этот аспект с описанием внутреннего переживания главной героини, можем провести параллель и утверждать, что в данном произведении душевная боль, горечь утраты, выраженная в образе главной героини Марты Рэй, транслируется и как бы подспудно выражается в виде природных стихий, сложных погодных условий. На это указывает еще и тот факт, что женщина при любой погоде сидит близ Тёрна, сидит близ младенческой могилы и точно не замечает ни ледяных пронизывающих ветров, ни стремительных дождей. В подтверждение наших идей добавим список глаголов, отображающих действия, которыми в основном выражены погодные условия, а это «to blow, to sweep, to cut». Стихия в произведении режет, метет, задувает.

Теперь обратим свое внимание на рассказчика, еще одного героя баллады. Мы уже показали, какую роль он играет в первых строфах произведения, теперь же отметим основные черты и детали, при помощи которых выписывается данный образ. Конфликт произведения выражается посредством вопросов, которые не ленится задавать главный герой по ходу всего текста. Он вопрошает, интересуется, что же случилось с этой таинственной женщиной, которая изо дня в день отправляется на горную вершину и сидит близ старого седого Тёрна? Вопросительный знак становится своеобразной визитной карточкой рассказчика. И, конечно, мы понимаем, что в балладе заложены более глубокие внешний и внутренний конфликты. Здесь налицо конфликт человека с обществом, ведь бедная Марта Рэй испытывает на себе всю тяжесть людской молвы и злость едких слухов. Но внутренний конфликт, конфликт горя главной героини и попытки примириться с ним является в балладе самодовлеющим. Образ Марты выписан по существу при помощи изображения душевных переживаний, в отвлеченных понятиях внутреннего мира, а также дополнительно раскрывается в изображении природных стихий, которое добавляет ее состоянию

своеобразной мрачной и хаотичной атмосферности. В таком случае и сам Тёрн, и мшистый холмик (детская могила) неподалеку, есть не что иное, как образ этого самого внутреннего конфликта, его материальное воплощение, его структурная оболочка в пространстве художественного мира.

Но вернемся к рассказчику и к вопросам, им задаваемым. Постоянное повторение вопросительных синтаксических конструкций создает своего рода конфликт. Безусловно, в сюжетной канве произведения этот аспект служит созданию завязки и развитию действия. Но здесь налицо желание удовлетворить любопытство и конфликт со всеми внешними условиями, которые мешают это сделать. Рассказчик любопытен, он жаждет правды, жаждет знать, что же случилось и почему? Итак, в восьмой строфе читаем:

«Now wherefore, thus, by day and night,
In rain, in tempest, and in snow,
Thus to the dreary mountain-top
Does this poor Woman go?
And why sits she beside the Thorn
When the blue daylight's in the sky
Or when the whirlwind's on the hill,
Or frosty air is keen and still,
And wherefore does she cry? –
O wherefore? wherefore? tell me why
Does she repeat that doleful cry?»¹⁵ [8, p. 70].

Далее в девятой строфе: «I cannot tell; I wish I could; / For the true reason no one knows»¹⁶ [48, p. 70].
Далее в десятой строфе:

«But wherefore to the mountain-top
Can this unhappy Woman go?
Whatever star is in the skies,
Whatever wind may blow?»¹⁷ [8, p. 71].

Далее в двенадцатой строфе:

«They say, full six months after this,
While yet the summer leaves were green,
She to the mountain-top would go,
And there was often seen.
What could she seek? – or wish to hide?»¹⁸ [8, p. 71].

Далее в четырнадцатой строфе:

«More know I not, I wish I did,
And it should all be told to you
For what became of this poor child
No mortal ever knew;»¹⁹ [8, p. 72].

Далее в девятнадцатой строфе:

«But what's the Thorn? and what the pond?
And what the hill of moss to her?
And what the creeping breeze that comes
The little pond to stir?»²⁰ [8, p. 74].

Итак, мы определили уже как минимум две функции рассказчика в произведении. *Во-первых*, он предстает перед нами как поводырь, который включает нас в действие, приглашает прямоиком вовнутрь художественного мира баллады, а *во-вторых*, является основой для развития действия. При этом образ

¹⁵ «– Молю, скажи, зачем она / При свете дня, в ночную пору, / Сквозь дождь и снег и ураган / Взбирается на гору? / Зачем близ Тёрна там сидит / И в час, когда лазурь блистает, / И в час, когда из льдистых стран / Над ней пронесится буран, – / Сидит и причитает? / Молю, открой мне, чем рожден / Ее унылый долгий стон?» [11, с. 72].

¹⁶ «– Не знаю; никому у нас / Загадка эта не под силу» [11, с. 72].

¹⁷ «– Но как случилось, что она / На это место год от году / Приходит под любой звездой, / В любую непогоду?» [11, с. 72].

¹⁸ «Так полугодом не прошло, / Еще листва не пожелтела, / А Марта в горы повлеклась, / Как будто что хотела / Там отыскать – иль, может, скрыть» [11, с. 73].

¹⁹ «Что было дальше – знает Бог, / А из людей никто не знает; / В селенье нашем до сих пор / Толкуют и гадают» [11, с. 74].

²⁰ «– И ты не знаешь до сих пор, / Как связаны с ее судьбою / И Тёрн, и холм, и мутный пруд, И веянье ночное?» [11, с. 76].

его характеризуется в основном нарастающим, непрекращающимся любопытством, желанием узнать и раскрыть секрет. Но ответа на поставленные вопросы мы не получаем. У нас есть только догадки. Итак, в девятнадцатой строфе читаем:

«She hanged her baby on the tree;
Some say she drowned it in the pond,
Which is a little step beyond:
But all and each agree,
The little Babe was buried there,
Beneath that hill of moss so fair»²¹ [8, p. 74].

Далее в двадцатой строфе путешественник выражает свое отношение ко всей этой истории, утверждая, что, по его мнению, женщина не могла совершить убийства своего ребенка. Читаем:

«I've heard, the moss is spotted red
With drops of that poor infant's blood;
But kill a new-born infant thus,
I do not think she could!»²² [1, p. 74].

Также нельзя обойти вниманием мистическую составляющую произведения. Фантастическая условность проявляет себя здесь несколько раз. Мистическое начало выражает себя посредством каких-то загадочных непонятных сил природы, которые выступают в предупреждающей или указывающей на что-то роли, как это можно заметить в пятнадцатой строфе:

«For many a time and oft were heard
Cries coming from the mountain head:
Some plainly living voices were;
And others, I've heard many swear,
Were voices of the dead:
I cannot think, whate'er they say,
They had to do with Martha Ray»²³ [8, p. 72].

Или, например, в двадцатой строфе:

«Some say, if to the pond you go,
And fix on it a steady view,
The shadow of a babe you trace,
A baby and a baby's face,
And that it looks at you;
Whene'er you look on it, 'tis plain
The baby looks at you again»²⁴ [8, p. 74].

Также эти скрытые природные силы выступают в роли защитников секрета и горя Марты Рэй. Они в прямом смысле этого слова защищают тайну Марты и не дают людям добраться до сути случившегося. Итак, в двадцать первой строфе читаем:

«And some had sworn an oath that she
Should be to public justice brought;
And for the little infant's bones
With spades they would have sought.
But instantly the hill of moss
Before their eyes began to stir!
And, for full fifty yards around,
The grass – it shook upon the ground!»²⁵ [8, p. 75].

²¹ «– Не знаю; люди говорят, / Что мать младенца удавила, / Повесив на кривом сучке; / И говорят, что в озерке / Под полночь утопила. / Но все сойдутся на одном: / Дитя лежит под ярким мхом» [11, с. 76].

²² «Еще я слышал, будто холм / От крови пролитой багрится – / Но так с ребенком обойтись / Навряд ли мать решится» [11, с. 76].

²³ «Туда по ветру с горных круч / Слетали горькие рыдания, / А может, это из гробов / Рвались наружу мертвецов / Невнятные стенанья. / Но вряд ли был полночный стон / К несчастной Марте обращен» [11, с. 74].

²⁴ «И будто – если постоять / Над той ложбинкою нагорной, / На дне дитя увидишь ты, / И различишь его черты, / И встретишь взгляд упорный: / Какой бы в небе ни был час, / Дитя с тебя не сводит глаз» [11, с. 76].

Таким образом, мы можем утверждать, что образ природы в произведении вступает в тесную связь с образом Марты Рэй. Не только внешние погодные условия, природные стихии, но и сверхъестественные силы являются одной из плоскостей многогранного образа женщины. Нужно также отметить, что именно Тёрн и близлежащие места несут на себе отпечаток мистического начала, так что все описанные и проанализированные образы тесно связаны.

Обратимся к кульминации данного произведения, а именно к шестнадцатой, семнадцатой и восемнадцатой строфам. В этом месте краски описания сгущаются, а атмосфера накаляется до предела. Даже стихия бушует с небывалой силой:

«'Twas mist and rain, and storm and rain:
No screen, no fence could I discover;
And then the wind! in sooth, it was
A wind full ten times over»²⁶ [8, p. 73].

Рассказчик снова вовлекает нас в художественное пространство, заставляя нас ощущать происходящее на зрительном уровне, например: «I looked around, I thought I saw» или в другом месте: «I did not speak – I saw her face». Вообще девятнадцатая строфа превышает все остальные по степени накала страстей, своей художественной наполненности:

«I did not speak – I saw her face;
Her face! – it was enough for me;
I turned about and heard her cry,
'Oh misery! oh misery!'
And there she sits, until the moon
Through half the clear blue sky will go;
And, when the little breezes make
The waters of the pond to shake,
As all the country know,
She shudders, and you hear her cry,
'Oh misery! oh misery!」²⁷ [8, p. 74].

То, что главный герой не осмеливается заговорить с бедной женщиной, придает всему происходящему еще большей серьезности, создавая при этом тяжелое эмоциональное настроение. Мы вдруг осознаем, что горе Марты Рэй настолько велико и вся описанная ситуация настолько напряженная, что любому достаточно будет лишь взглянуть на нее, чтобы понять это. Это настроение выписывается в основном благодаря повторяющимся существительным «cry» и «misery», а также благодаря глаголу «to hear», частое употребление которого заставляет нас услышать горестные восклицания и крики Марты.

Заключение. Художественное воплощение мотива страдания в балладе «Тёрн» находит себя как на стилистическом, так и на идейно-образном уровне. Баллада «Тёрн» – это история преданной женщины, которая страдает из-за потери своего младенца. Произведение полно живописных и колоритных описаний, а также держит читателя в напряжении, благодаря особой роли повествователя. Образ природы в балладе вступает в тесную связь с образом Марты Рэй, главного персонажа баллады. Героиня испытывает на себе всю тяжесть людской молвы и злость едких слухов. Горе главной героини и попытки примириться с ним, ее душевные переживания и чувства являются содержательной основой для изображения данного персонажа. Необходимо заметить, что для подавляющего большинства произведений сборника «Лирические баллады» характерен мотив страдания и освобождения от этого страдания, конфликт бедного, попавшего в беду человека и окружающего его социума (общественного мнения), а также более глубокий конфликт идеального и действительного. По сути У. Вордсворт выбирает героями своих баллад простых и страдающих людей. Страдают они из-за вполне тривиальных, но горестных ситуаций. Бедность, болезни, старость, одиночество, социальная несправедливость – вот лишь несколько ключевых понятий, в которых заключается основная причина их страданий. Таким образом, У. Вордсворт изобразил или создал словесный портрет целого пласта простого народа. Этот народ практически всегда безмолвствует, всегда находится где-то позади или вне искусства, ведь он озабочен преодолением первосте-

²⁵ «А кто-то гневом воспылал / И стал взывать о правосудье; / И вот с лопатами в руках / К холму явились люди. / Но тот же миг перед толпой / Цветные мхи зашевелились, / И на полста шагов вокруг / Трава затрепетала вдруг, / И люди отступились» [11, с. 76].

²⁶ «Пополз туман, полился дождь, / Мне не было пути обратно, / Тем более что ветер вдруг / Окреп десятикратно» [11, с. 75].

²⁷ «Я онемел – я прочитал / Таковую боль в погасшем взоре, / Что прочь бежал, а вслед неслось: / "О, горе мне! О, горе!" / Мне объясняли, что в горах / Она сидит безгласной тенью, / Но лишь луна взойдет в зенит / И воды озерка взрябит / Ночное дуновенье, / Как раздается в вышине: / "О, горе, горе, горе мне!"» [11, с. 75].

пленных нужд. Страдание, горе и несправедливость давят тяжелейшим грузом на жизнь простого народа. Именно поэтому его голос очень хорошо слышится во время кровавых революций и восстаний. Энергия, которая собирается с течением времени, попросту не может найти иного выхода. У. Вордсворт, будучи еще совсем юным, посещает Францию и поддерживает революцию, но уже затем, повзрослев и увидев во что превратилось это искреннее вначале желание равноправия и свободы, отворачивается от революционного насилия. Может быть, именно в этом скрыто его желание дать высказаться этому простому народу при помощи повседневного языка в своих произведениях. У. Вордсворт словно чувствует глас народа, понимает, что это единый организм, который способен рождать яркие поэтические образы, который требует, чтобы его заметили, изобразили, но изобразили не вычурно и витиевато, а прямо и искренне, потому что их жизни сами по себе просты и искренни. Они естественны по своей натуре и тесно связаны с природой, поэтому и требуют естественности, требуют повседневности.

Разумеется, проведенный анализ вовсе не исчерпывает всю проблематику баллады. Ее идейно-художественное содержание не сводится только к страданию и состраданию – сюжет, проблематика и образность рассмотренного текста явно требуют перехода на более высокий уровень – общественный и социальный, который явно в балладе не выражен и тем не менее присутствует. Но этот уровень М.Л. Гаспаров выделяет уже как «интерпретацию» текста [4], А.А. Гугнин обозначает как «текст в контексте национальной литературы» [2], и автор настоящей статьи надеется осуществить «восхождение» на этот уровень в дальнейшей работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб., 1996. – 834 с.
2. Гугнин, А. А. Введение в анализ поэтического текста / А. А. Гугнин // Контексты мировой литературы : сб. науч. ст. : к 70-летию профессора А. А. Гугнина / Полоц. Гос. ун-т ; редкол.: Д. А. Кондаков (отв. ред) [и др.]. – Новополоцк, 2011. – С. 22 – 38.
3. Гугнин, А. А. «Магическое» литературоведение А.В. Михайлова и некоторые идеи В.И. Вернадского: попытка приближения к проблеме / А. А. Гугнин // Романо-германская филология в контексте науки и культуры : междунар. сб. науч. статей. – Новополоцк : ПГУ, 2013. – С. 3–18.
4. Гаспаров, М. Л. “Снова тучи надо мною” Методика анализа / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. – М. : 1997. – Т. 2 : О стихах. – С. 9 – 20.
5. Борисова, Л. В. Интерпретация текста (проза) : учеб. пособие / Л. В. Борисова. – Минск : Выш. шк., 1999. – 174 с.
6. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
7. Рогов, Вл. Вл. Что нужно знать переводчику о некоторых особенностях английского стихосложения / Вл. Вл. Рогов // Русский язык. – 2001. – № 31. – Режим доступа: <http://rus.1september.ru/index.php?year=2001>. – Дата доступа: 24.12.2015.
8. Wordsworth, W. Lyrical Ballads 1798 a critical edition / W. Wordsworth, S. T. Coleridge. – Clemson : Clemson University Press, 2011. – 123 p.
9. Володарская, Л. И. Свобода и порядок / Л. И. Володарская // Поэты «Озерной школы» / сост. Л. И. Володарская. СПб. : Наука 2008. – С. 5–28.
10. Wordsworth, C. Memoirs of W. Wordsworth / C. Wordsworth. – Boston; Ticknor, Reed, and Fields, 1851. – 451 p.
11. Поэты «Озерной школы» / сост. Л. И. Володарская. – СПб. : Наука 2008. – 606 с.

Поступила 24.12.2015

THE MOTIF OF SUFFERING AND ITS ARTISTIC EMBODIMENT IN THE BALLAD “THE THORN” BY W. WORDSWORTH

S. GOCHAKOV

A detailed analysis of the ballad “The Thorn” by W. Wordsworth based on the three levels of poetic work structure (phonic, stylistic, and conceptual) is done. Artistic means with the help of which the motif of suffering manifests itself are reviewed. The motif of suffering is considered to be a peculiar motif of the entire collection of poems “Lyrical Ballads”. A special role of the narrator in the ballad “The Thorn” is described. Also the connection between an image of the nature and an image of the main character Martha Ray is pointed out. A substantial basis of the ballad “The Thorn” is revealed and finds itself in the inner conflict of the main character of the ballad.

Keywords: *motif, conflict, poetry of romanticism, lyrical ballad, narrator, composition.*

УДК 821.111

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ч. ДИККЕНСА

Л.А. СКРИПКО

(Полоцкий государственный университет)

l.skripko@psu.by

Рассматриваются некоторые известные традиции празднования Рождества в Великобритании. Материалом для исследования послужили произведения Чарльза Диккенса, посвященные рождественской тематике. Составлен общий обзор основных традиций, дано подробное описание рождественского ужина и развлечений, таких как песни, танцы, игры, рассказы о привидениях. Описаны традиционные рождественские украшения – остролист, плющ, омела; дано объяснение их символики. Показана морально-нравственная роль праздника как основной мотив рождественской прозы Диккенса.

Ключевые слова: рождество, традиции, «рождественская философия», семья, ужин, забавы, песни, танцы, игры, рассказы о привидениях, украшения, символы.

Введение. Обращение Чарльза Диккенса к теме Рождества связано с воплощением этических и эстетических идей писателя. Исследователи творчества «великого англичанина» определяют данные идеи понятием «рождественская философия» Диккенса. Под этим понятием в диккенсоведении традиционно понимается комплекс идей, связанных с верой в добро, справедливость, милосердие. Сам писатель характеризует «рождественскую философию» как «бодрый взгляд на жизнь, беспощадное препарирование ханжества, добродушие, ... теплое, сердечное, щедрое, веселое, любящее отношение ко всему, что связано с семейным очагом» [1, с.208].

Диккенс подарил Англии не только особое отношение к Рождеству, но и целую традицию его празднования. Так, в Оксфордском словаре христианской церкви в главе, посвященной Рождеству, говорится о формировании рождественского ритуала в Англии XIX века благодаря влиянию немецких традиций (в частности, речь идет о елке) и Чарльзу Диккенсу [2]. Действительно, такие неотъемлемые атрибуты Рождества как индейка, пушш, пылающий камин, семья, собравшаяся за одним столом и объединенная надеждами на будущее, закрепились в национальном сознании.

В качестве материала для исследования данной темы были отобраны следующие произведения Диккенса: «Рождественская песнь в прозе», «Посмертные записки Пиквикского клуба», рассказы «Рождественская елка» и «Рассказ бедного родственника». «Рождественская песнь в прозе или святочный рассказ с привидениями» после первой публикации стала сенсацией. Это история-притча о перерождении скряги и человеконенавистника Скруджа, в которой писатель с помощью фантастических образов святочных Духов показывает своему герою единственный путь к спасению – делать добро людям. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» только одна глава посвящена Рождеству, тем не менее, она в полной мере передает атмосферу праздника с его традициями и обычаями. «Рождественская елка» представляет собой скорее воспоминания и зрительные образы из детства, связанные с этим праздником, – игрушки, украшения, рассказы о привидениях. «Рассказ бедного родственника» написан в виде истории, которую рассказывает главный герой в кругу родных на Рождество, что и являлось одной из традиций.

Основная часть. Существовавшие издавна традиции сложились в единую художественную систему и оформились в рождественских произведениях Диккенса в своеобразный ритуал, отвечавший запросам его современников. Хотя Англия была знакома с некоторыми традициями празднования Рождества задолго до появления произведений писателя, большинство англичан воспринимали эти традиции посредством произведений Диккенса.

В период викторианства Рождество приобретает особый смысл благодаря формирующемуся в это время культу семьи. К комплексу рождественских идей, существовавших уже изначально, добавляется идеализация семьи как основополагающего ценностного ориентира эпохи. Рождество приобретает статус семейного праздника, складывается традиция, согласно которой все родные и друзья собираются вместе. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» данная традиция отражена следующими строками: «...it was the season of hospitality, merriment, and open-heartedness; the old year was preparing, like an ancient philosopher, to call his friends around him... Gay and merry was the time...» [3, с. 198] («Это была пора гостеприимства, забав и чистосердечных излияний; старый год готовился, подобно древнему философу, собрать вокруг себя своих друзей... Веселое и беззаботное было время...») [4, с. 327]. Подобное приподнятое настроение благодаря воссоединению семьи в рождественские дни передают следующие цитаты из того же произведения: «And numerous indeed are the hearts to which Christmas brings a brief season of happiness and enjoyment. How many families, whose members have been dispersed and scattered far and wide, in the restless struggles of life, are then reunited, and meet once again in that happy state of companionship and mutual goodwill...» [3, с. 198] («И в самом деле, много есть сердец, которым рождество

приносит краткие часы счастья и веселья. Сколько семейств, члены коих рассеяны и разбросаны повсюду в неустанной борьбе за жизнь, снова встречаются тогда и соединяются в том счастливом содружестве и взаимном доброжелательстве...»); «How many old recollections, and how many dormant sympathies, does Christmas time awaken!» («Сколько старых воспоминаний и сколько дремлющих чувств пробуждается святками!») [4, с. 327].

Идея о Рождестве как о семейном празднике находит свое отражение и в рассказе «Рождественская Елка»: «And I do come home at Christmas. We all do, or we all should. We all come home, or ought to come home, for a short holiday – the longer, the better...» [5] («А впрочем, и я пока еще приезжаю домой на рождество. Мы все приезжаем домой, или должны приезжать, на короткие каникулы – чем длиннее, тем лучше...») [6, с. 447].

В Англии существенную часть рождественского праздника составляет обрядовая еда – ужин в сочельник и обед в первый день Рождества. В Шотландии, Ирландии и Уэльсе к рождественскому обеду обычно готовили кусок жареной говядины или козлятины – рождественский бык (Yule bull) или рождественская коза (Yule goat). Но постепенно традиционным мясным блюдом на Рождество стал жареный (в Ирландии, Уэльсе) или копченый (в Шотландии) гусь. Он остался главным рождественским блюдом и в наши дни в Уэльсе и Шотландии. В Англии же с XVIII в. его место заняла жареная или фаршированная индейка. Традиционный рождественский ужин в Великобритании обязательно включает индейку с картофелем и другими овощами.

В «Рождественской песни» имеет место описание праздничного ужина семьи Крэтчитов: «...such a goose. Its tenderness and flavour, size ... were the themes of universal admiration. Eked out by apple-sauce and mashed potatoes, it was a sufficient dinner for the whole family...» [7, с. 62] («Такой замечательный фаршированный гусь! Все наперебой восторгались его сочностью и ароматом, а также величиной... с дополнением яблочного соуса и картофельного пюре его вполне хватило на ужин для всей семьи») [8, с. 70].

На протяжении многих веков у всех жителей Британских островов распространенным кушаньем на Рождество была особая овсяная каша плум-порридж (plum-porridge), сваренная на мясном бульоне, в нее добавляли также хлебные крошки, изюм, миндаль, чернослив и мед и подавали на стол очень горячей. В течение XVIII в. плум-порридж постепенно заменяется плум-пудингом (plum-pudding), и к середине XIX в. последний становится самым главным блюдом рождественского стола. Плум-пудинг готовят из хлебных крошек с добавлением разных специй, фруктов, перед подачей на стол его обливают ромом и зажигают. «...the pudding, blazing in half of half-a-quarter of ignited brandy, and bedight with Christmas holly stuck into the top. Oh, a wonderful pudding!» [7, с. 63] («Пудинг охвачен со всех сторон пламенем от горящего рома и украшен рождественской веткой остролиста, воткнутой в самую его верхушку. О дивный пудинг!») [8, с. 71].

Традиционное празднование Рождества обязательно включало забавы и развлечения: песни, танцы, игры и рассказы о привидениях. «Now, the tree is decorated with bright merriment, and song, and dance, and cheerfulness» [5] («Вокруг елки теперь расцветает яркое веселье – пение, танцы, всякие затеи») [6, с. 448].

В «Рождественской песни» главный герой Эбинизер Скрудж с помощью Святочного Духа Прошлого попадает на рождественский балл, описанный следующим образом: «Away they all went, twenty couple at once; hands half round and back again the other way; down the middle and up again; round and round in various stages of affectionate grouping... people who were not to be trifled with; people who would dance, and had no notion of walking» [7, с. 35] («И все пустились в пляс – все двадцать пар разом. Побежали по кругу пара за парой, сперва в одну сторону, потом в другую. И пара за парой – на середину комнаты и обратно. И закружились по всем направлениям, образуя живописные группы... и все – лихие танцоры, все – такой народ, что шутить не любят, и уж коли возьмутся плясать, так будут плясать, не жалея пяток!») [8, с. 46–47].

В «Посмертных записках Пиквикского клуба» при описании празднования можно обнаружить текст одной из рождественских песен. Приведем небольшой отрывок:

«...But my song I troll out, for CHRISTMAS Stout,
The hearty, the true, and the bold;
A bumper I drain, and with might and main
Give three cheers for this Christmas old!...» [3, с. 206]

«...Я веселым святкам гимн пою.
Золотая пришла пора!
В честь ее я чашу налил свою
И тройным встречаю «ура».
Распахнем мы дверь принять Рождество...» [4, с. 336].

В «Рождественской песни» имеется несколько эпизодов, в которых представлено пение рождественских песен: на болотах, где живут рудокопы; на маяке посреди моря; на палубе корабля. И, конечно же, в семье клерка Крэтчита и в доме племянника Скруджа – Фреда: «For they were a musical family, and knew what they were about, when they sung a Glee or Catch» [7, с. 72] («В этом семействе музыка была в чести, и когда там принимались распевать песни на два, а то и на три голоса с хором, можете мне поверить, что исполняли их со знанием дела») [8, с. 81].

Довольно разнообразно представлены у Диккенса рождественские игры: фанты, жмурки, «любишь – не любишь», «как, когда, где», «да и нет», «кусающий дракон». «After a while they played at forfeits; for it is good to be children sometimes, and never better than at Christmas, when its mighty Founder was a child himself. There might have been twenty people there, young and old, but they all played» [7, с. 73] («Помузицировав, принялись играть в фанты. Ведь так отраднo порой снова стать хоть на время детьми! А особенно хорошо это на святках, когда мы празднуем рождение божественного младенца. Гостей было человек двадцать, не меньше, и все – и млад и стар – принимали участие в играх») [8, с. 82].

Как известно, в рождественские дни дома украшают такими растениями, как остролист, плющ и омела. Все они являются традиционными рождественскими украшениями и имеют определенную символику. Например, плющ должен цепляться за что-то, чтобы найти поддержку и расти, что напоминает нам о том, что человек должен держаться за Всевышнего в поисках поддержки и сил. Считается, что омела обладает мистическими свойствами, которые приносят удачу в дом и изгоняют злых духов. В древнескандинавской мифологии она использовалась как символ любви и дружбы. Именно в Англии зародилась традиция целоваться под веточкой омелы на рождество. Перед каждым поцелуем с омелы срывалась ягодка, и так продолжалось до тех пор, пока ягод на ветке не оставалось совсем. Описание данной традиции можно встретить в рождественской главе «Записок Пиквикского клуба»: «From the centre of the ceiling of this kitchen, old Wardle had just suspended, with his own hands, a huge branch of mistletoe, and this same branch of mistletoe instantaneously gave rise to a scene of general and most delightful struggling and confusion; in the midst of which, Mr. Pickwick, with a gallantry that would have done honour to a descendant of Lady Tollinglower herself, took the old lady by the hand, led her beneath the mystic branch, and saluted her in all courtesy and decorum. The old lady submitted to this piece of practical politeness with all the dignity which befitted so important and serious a solemnity...» [3, с. 204] («К середине потолка в кухне старый Уордль только что подвесил собственноручно огромную ветку омелы, и эта самая ветка омелы мгновенно вызвала веселую возню и суматоху, в разгар коих мистер Пиквик с галантностью, которая сделала бы честь потомку самой леди Толлинглауэр, взял старую леди под руку, повел ее под мистическую ветку и поцеловал учтиво и благопристойно. Старая леди подчинилась этому акту вежливости со всем достоинством, какое приличествовало столь важному и серьезному обряду...») [4, с. 334].

Неотъемлемой частью рождественских празднований были рассказы о привидениях (“ghost stories”), как утверждает один из участников Пиквикского клуба мистер Уордль: «Our invariable custom. Everybody sits down with us on Christmas Eve, as you see them now – servants and all; and here we wait, until the clock strikes twelve, to usher Christmas in, and beguile the time with forfeits and old stories» [3, с. 207] («Таков наш неизменный обычай. В сочельник все садятся с нами за один стол, вот как сейчас, – слуги и все, кто находится в доме. Здесь мы ждем, пока часы не пробьют полночь, возвещая наступление рождества, и коротаем время, играя в фанты и рассказывая старые истории») [4, с. 337].

Несколько коротких историй о привидениях представлены в рассказе Диккенса «Рождественская елка». В подобных историях описываются призраки, сверхъестественные явления, видения, предсказания и т.п.: «... a certain room in a certain old hall, where a certain bad lord, baronet, knight, or gentleman, shot himself, has certain planks in the floor from which the blood WILL NOT be taken out. You may scrape and scrape, as the present owner has done, or plane and plane, as his father did, or scrub and scrub, as his grandfather did, or burn and burn with strong acids, as his great-grandfather did, but, there the blood will still be—no redder and no paler—no more and no less—always just the same» [5] («... в некоей комнате некоего старого помещичьего дома, где застрелился некий злой лорд, барон, баронет или просто дворянин, имеются некие половицы, с которых не сходит кровь. Вы можете их скоблить и скоблить, как делает теперешний владелец дома, или стругать и стругать, как делал его отец, или скрести и скрести, как делал его дед, или травить и травить кислотами, как делал его прадед, – кровавое пятно все равно остается, не ярче и не бледней, не увеличиваясь и не уменьшаясь, всегда такое же точно») [6, с. 450]; «Thus, in such another house there is a haunted door, that never will keep open; or another door that never will keep shut, or a haunted sound of a spinning-wheel, or a hammer, or a footstep, or a cry, or a sigh, or a horse's tramp, or the rattling of a chain. Or else, there is a turret-clock, which, at the midnight hour, strikes thirteen when the head of the family is going to die; or a shadowy, immovable black carriage which at such a time is always seen by somebody, waiting near the great gates in the stable-yard» [5] («Бывает, в другом подобном доме имеется загадочная дверь, которую никак не отворить; или другая дверь, которую никак не затворить; или слышится загадочное жужжание веретена, или стук молотка, или шаги, или крик, или вздох, или топот коня, или лязг цепей. А то еще имеются часы на башне, выбивающие в полночь тринадцать ударов, когда должен умереть глава семьи; или призрачная, недвижимая черная карета, которая в такое время непременно привидится кому-нибудь, ожидающая у ворот, что ведут к конюшням») [6, с. 450].

Духом рождества и необыкновенных волшебных перевоплощений пронизана самая известная рождественская повесть Диккенса «Рождественская песнь в прозе», которая по замыслу писателя предназначалась для чтения всей семьей у камелька в святочные дни. Сочетание сказочных мотивов (Духи святков, чудесные перемещения во времени и пространстве, духовное перевоплощение главного героя), праздничной рождественской атмосферы и морального подтекста позволяет отнести «Песнь» к жанру рождественской про-

зы, источником которой является английская традиция рассказывать святочные истории о привидениях, тем более, что второе название «Песни» – «Святочный рассказ с привидениями».

«Рассказ бедного родственника» представляет собой историю, рассказанную от первого лица. Один из родственников, собравшихся по традиции в дни Святков у очага, рассказывает историю своей жизни. В ней он уважаемый человек и счастливый семьянин, живущий тихой размеренной жизнью в своем замке. «Such is my Castle, and such are the real particulars of my life therein preserved. ... "And the Castle is—" observed a grave, kind voice among the company. "Yes. My Castle," said the poor relation, shaking his head as he still looked at the fire, "is in the Air» [9] («Таков мой Замок, и такова истинная повесть моей жизни, которую я в нем храню. – И этот Замок... – раздался спокойный, добрый голос из круга собравшихся у камина. – Да, – сказал бедный родственник, задумчиво кивая головой и не отрывая глаз от огня, – мой Замок – воздушный замок») [10]. Несмотря на отсутствие в рассказе сверхъестественных сил, сама история является вымышленной, оставляя чувство светлой грусти о несбывшихся мечтах и надеждах повествователя. Таким образом, воплощается воспитательная функция рождественского рассказа: быть гуманными, проявлять уважение, сострадание и заботу об окружающих.

Заключение. Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что рождественские традиции в произведениях Диккенса призваны сплотить семьи во время празднования святков, тем самым, способствуя поддержанию теплых родственных отношений, атмосферы любви и заботы о близких.

Следует отметить, что по замыслу писателя, в рождественской прозе делается акцент не на описании традиций празднования, а на моральную сторону праздника: во время святков нужно поразмышлять о своей жизни, переосмыслить свои поступки и отношение к окружающим, развивать в себе добродетели и искоренять отрицательные качества. По словам Т.И. Сильман, Диккенс возлагал на Рождество серьезные социальные надежды, верил в примиряющее воздействие этого праздника на общество, искал ключ к решению социальных проблем в нравственности [11]. Здесь воплотилась так называемая «рождественская философия» Ч. Диккенса, – система социальных идей, связанных с верой писателя в возможность устранения всех социальных конфликтов путем правильной организации системы воспитания и широкой пропаганды альтруизма. Данные идеи Диккенс стремился донести до своих читателей в циклах рассказов, публиковавшихся в преддверии Рождества в журналах «Круглый год» и «Домашнее чтение», издателем которых являлся сам писатель.

Не стоит недооценивать и развлекательную функцию рождественской прозы. Ведь Рождество – это время веселиться, смеяться, мечтать и отдыхать от дел и забот, чтобы с новыми силами, надеждой и верой смотреть в будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Диккенс, Ч. Собр.соч. : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Государственное издание художественной литературы, 1957–1963. – Т. XXIX. – 423 с.
2. The Oxford Dictionary of the Christian Church. –2nd ed. revised. – Oxford : Oxford University Press, 1984.
3. Dickens, Ch. The Pickwick Papers [Electronic resource] / Ch. Dickens // Free Public Domain E-Books from the Classic Literature Library. – Mode of access: <http://www.charles-dickens.org/the-pickwick-papers/ebook-page-198.asp>. – Date of access: 08.09.2015.
4. Посмертные записки Пиквикского клуба / пер. А. В. Кривцовой, Е. Ланна ; вступ. ст. М. Урнова ; примеч. Е. Ланна. – М. : Худож. лит., 1984. – 750 с.
5. Dickens, Ch. A Christmas Tree [Electronic resource] / Ch. Dickens. – Mode of access: <http://etc.usf.edu/lit2go/67/dickens-christmas-stories/3952/a-christmas-tree>. – Date of access: 08.09.2015.
6. Диккенс, Ч. Рождественские повести / Ч. Диккенс. – М. : Правда. – 1988. – 509 с.
7. Dickens, Ch. A Christmas Carol / Ch. Dickens. – New York : Dover Publications, 2010. – 92 p.
8. Диккенс, Ч. Рождественские повести / Ч. Диккенс ; пер. с англ. Т. Озерской, М. Лорие. – СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 240 с.
9. Диккенс, Ч. Рассказ бедного родственника [Электронный ресурс] / Ч. Диккенс. – Режим доступа: www.e-reading.club/bookreader.php/19684/Dickens_-_Rasskaz_bednogo_rodstvennika.html. – Дата доступа: 08.09.2015.
10. Dickens, Ch. The Poor Relation's Story [Electronic resource] / Ch. Dickens. – Mode of access: <http://www.classicshorts.com/stories/PoorRelation.html>. – Date of access: 08.09.2015.
11. Сильман, Т. И. Диккенс. Очерки творчества / Т. И. Сильман. – М. : Художественная литература, 1970. – 378 с.

Поступила 24.12.2016

CHRISTMAS TRADITIONS IN CHARLES DICKENS' LITERARY WORKS

L. SKRIPKO

Some famous British Christmas traditions are considered in the article. The research is based on Charles Dickens' literary works concerned with Christmas celebrations. A general review of traditions is presented. A detailed description is given to such traditions as Christmas dinner, carols, dances, games and ghost stories. Holly, ivy and mistletoe are shown as main decorations; the meaning of these symbols is explained. Christmas morals are considered the main motive in Dickens' prose.

Keywords: Christmas, traditions, "Christmas Philosophy", family, dinner, fun, carols, dances, games, ghost stories, decorations, symbols.

УДК: 821.111.09=111

АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ

Н.Ю. ШИШКОВА*(Полоцкий государственный университет)**n.shyshkova@psu.by*

Рассматривается авторская маска как литературоведческое понятие. Представлены основные типы маски и основные подходы к ее пониманию. Особое внимание уделяется литературоведческому подходу. Рассмотрены основные функции маски. Проанализированы трудности, возникающие у читателей и литературоведов, в связи с двойственной природой маски, а также в связи с различными способами мистификации, используемыми авторами, в частности У.М. Теккереем – великим психологом и мастером мистификации. Приведены различные точки зрения относительно возможности присутствия реального автора в произведении и его непосредственного общения с читателем. Рассматривается проблема отсутствия терминологической определенности и проблема терминологической двойственности в отношении понятия «авторская маска». Приводится определение феномена авторской маски. Рассматривается история возникновения термина «авторская маска».

Ключевые слова: авторская маска, нарратор, мистификация, повествование, автор.

Введение. На современном этапе отмечается повышенный интерес ученых к феномену маски, и нет на сегодняшний день гуманитарной науки, которая не изучала бы маску с той или иной позиции, в том или ином ракурсе.

Маска является неизменным спутником человека культурного и постоянно присутствует в его жизни. Смыслов, форм, типов и функций маски великое множество, с течением времени они меняются, становятся все более разнообразными.

Основная часть. Рассматривая маску как социальный и культурный феномен в ее развитии, ученые выделяют следующую культурно-историческую последовательность типов маски: ритуальная, карнавальная, социальная. А.С. Костомаров рассматривает маску не как способ сокрытия, а как способ объявления лица в социокультурном пространстве, выделяет также маску индивидуальную [1]. О.М. Гребенникова в своей диссертации изучала сущность, функции и генезис маски в социокультурном пространстве и пришла к выводу, что рождением маски является не ритуальная маска, а морфологические признаки животных и их особые поведенческие механизмы – именно они являются прообразом маски, которая на данном этапе выполняет лишь защитно-адаптационную и демонстративно-коммуникационную функцию, способствуя выживанию особей [2].

Некоторые науки используют термин «маска» лишь sporadически, а в некоторых науках маска является постоянным элементом их понятийного аппарата. К осмыслению феномена маски существует великое множество подходов: исторический, философский, лингвистический, социологический, психологический, литературоведческий, а также и многие интегративные подходы: культурно-философский, историко-этнографический, философско-антропологический и т.д.

Согласно литературоведческому подходу маска рассматривается «как одна из форм литературной образности» [3]. Типов литературных масок великое множество. Многие ученые предлагают свою типологию маски литературной. Так, например, С.Г. Исаев в своей книге, посвященной литературным маскам, предлагает свою довольно широкую их классификацию [4].

Авторская маска привлекает особенно пристальное внимание литературоведов. Внимание и интерес ученых к данному понятию вызван, видимо, двойственной природой маски, которая одновременно служит и для выявления, и для сокрытия субъекта. Так, А.А. Климонтова считает, что, вводя в произведение особую фигуру или маску автора, автор тем самым «выставляет свой лик на всеобщее обозрение» [5].

О.Ю. Осьмухина считает главной функцией авторской маски напротив сокрытие подлинного облика автора, его имени. Тем не менее, по мнению О.Ю. Осьмухиной, не смотря на использование авторской маски как средства мистификации и сокрытия лица, исследование ее помогает определить «формы авторского присутствия в тексте, дифференцировать биографического автора от его текстовых воплощений, а также конкретизировать типы взаимоотношений автора с персонажами» [3], получить информацию об авторе произведения, поскольку она неразрывно связана с создателем художественного текста, «предстает одним из способов самовыражения автором самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения, стиля» [3].

Феномен авторской маски также вызывает и огромное количество трудностей, как у читателей, так и у литературоведов. В результате использования псевдонимов, мистификаций, в результате репрезентации автором себя в роли фиктивного автора-нарратора в пределах художественного текста читатели

зачастую не способны отличить маску от создателя текста и приписывают высказывания, поступки, взгляды, убеждения образа фиктивного автора в произведении (т.е. его маски) реальному человеку. Использование повествования от первого лица чрезвычайно мощное средство мистификации, так как создается впечатление, что к вам обращается сам автор, вы начинаете доверять ему, прислушиваться к его мнению, сопереживать. Использование обращений типа, «дорогой читатель», «дорогие друзья», «прекрасная юная читательница», многочисленных отступлений, предисловий и послесловий лишь усиливают это впечатление. Еще более затрудняющим для читателя может стать использование сочетания повествования от первого и третьего лица, тогда при переходе повествования от, например «он сломал печать и начал читать...» к «Итак, продолжаю...», «У меня давно сложилось убеждение...» появляется ощущение, что вот это уже точно автор, сам реальный автор, создатель данного произведения обращается к своему читателю. По мнению В.А. Смолла «несмотря на повсеместное использование терминов «повествование от первого лица» и «повествование от третьего лица», очевидно, что мы, когда читаем, всегда подразумеваем «Я» которое говорит с нами, даже если местоимение первого лица не используется...» «Разница между повествованием от первого и от третьего лица заключается лишь в преобладании в тексте местоимений того или другого лица» [6, с. 6].

У.М. Теккерей использует в своих произведениях разные типы повествования, он поистине великий психолог и мастер мистификации. «Слишком много у него обличий. Кукольник, дергающий своих героев-актеров за веревочки, то он вдруг становится в позу и объявляет, что не имеет к описанному никакого отношения, то, махнув рукой на им же самим придуманные правила, вдруг втискивается в карету, где едут его герои, и, позабыв, что сюжету полагается развиваться динамично, начинает пространно комментировать слова и поступки героев. Или же, прервав повествование, обращается к читателю напрямую с задушевной, поучительной беседой» [7, с. 7].

В своих очерках о снобах Теккерей использует и повествование от первого лица как единственно-го, так и множественного числа, и от третьего лица. Он мистифицирует читателя множеством несоответствий: так Теккерей подписался своим настоящим именем, повествование ведется в основном от первого лица, по сюжету автор книги работает в журнале Панч (где как раз в это время Теккерей и работал), его жену зовут Бесси (жену Теккерей звали Элизабет) – казалось бы, все понятно, и с читателем разговаривает сам автор, напрямую и без посредников, но в то же время на страницах книги у автора имя Фрэнк Сноб, и он причисляет себя к снобам, как это следует из названия книги «Книга снобов, написанная одним из них», а в главе о литературных снобах при этом говорится, что среди писателей и литераторов снобов нет.

И не только читатели испытывают подобные затруднения. Так, например, В.А. Смолл в своей монографии приводит слова Бертила Ромберга, который считал, что автор может присутствовать в произведении и сам напрямую обращаться в своем творении к читателю без использования каких-либо вымышленных персонажей в качестве посредника, что в повествовании, которое ведется от первого лица, существует «я» реального автора и «я» нарратора, которые следует различать. В качестве примера он приводил произведение У.М. Теккерей «Ярмарка тщеславия» и утверждал, что «я» Теккерей в данном романе четко слышится и словно «стоит отдельно от повествования, как будто в стороне от него или же над ним». [6, с. 28] Другим же мнением является то, что автор никогда и ни при каких обстоятельствах не может появиться на страницах своего произведения как реальное лицо, т.к. реальную личность в его окружающей действительности невозможно воспроизвести в художественном произведении» [6, с.20].

Даже если автор «создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира» [8, с.405]. «Только лишь из-за своего присутствия в художественном произведении, в вымысле «Я» автора тут же становится вымышленным, становится частью того вымысла, который он поставил себе целью написать» [6, с.20].

Подтверждение того, что автор, как реальное лицо не может появиться на страницах произведения, что при написании текста у его создателя могут быть жизненные трудности, заботы, его могут посещать мысли и чувства, никак не связанные с событиями, описываемыми в произведении, мы находим на страницах романа опять же У.М. Теккерей «История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага»: «Другие мысли, занимавшие его всегда, даже во время работы, никак не отразились в его писаниях: лишь те немногие, кому был знаком его слог и его имя, могли отметить в его работах этой поры более грустный тон, более горькую и раздраженную иронию...», «Думается мне, что лицо арлекина под маской всегда серьезно, если не печально – и, уж конечно, всякий, кто зарабатывает на жизнь своим пером, прочитав эти строки, вспомнит собственный опыт, и в памяти его воскреснут долгие часы, проведенные в одиночестве и трудах. Как неотступно сидела у его стола забота! Возможно, в соседней комнате поселилась болезнь – там лежал в горячке ребенок, и мать сидела у его изголовья, снедаемая страхом, пытаясь молиться; либо его постигло тяжелое горе, и жестокий туман застилал глаза, так что он еле видел бумагу, на которой писал, и только неумолимая нужда подгоняла его перо» [9, с. 348].

Второй проблемой, волнующей литературоведов и критиков в отношении понятия авторской маски, является отсутствие терминологической определенности. И действительно, термин авторская маска используется многими исследователями, круг работ, посвященных изучению проблемы авторской маски, широк и разнообразен. Однако некоторые исследователи обращают внимание на «некоторую размытость и терминологическую непоследовательность» [3] при использовании данного термина, отмечают, что в ряде работ термин авторская маска смешивается с понятиями амплуа, псевдоним, имидж, образ автора. Некоторые ученые указывают на то, что данное понятие требует детализации, что в некоторых работах используется слишком широкое определение данного термина или же что определение не приводится вообще, так же как и характерные черты, функции и способы построения авторской маски. С.Г. Исаев отмечает, что многие из аспектов данного понятия остаются недостаточно изученными, и что без их ясного осознания «само понимание концепции авторской маски редуцируется к метафорическому» [10, с. 191]. Также многие литературоведы и критики обращают внимание на «терминологическую двойственность» при обозначении одного и того же явления [3]. И действительно, в англоязычной литературе мы находим несколько терминов, которые, по сути, обозначают то же самое, что и авторская маска на русском языке. К этим терминам можно отнести *authorial mask*, *author's mask*, *persona*, *narrator*, *authorial persona*. Также можно встретить термины *authorial narrator persona*, *the persona of the narrator*, *narratorial persona*.

О.Ю. Осьмухина, рассмотрев основные пути исследования феномена маски и авторской маски в отечественном и зарубежном литературоведении и разработав свою концепцию авторской маски, приходит к выводу, что введенная постмодернистами дефиниция «авторской маски», обозначает, по сути, ту же самую инстанцию, которая в нарратологии называется «фиктивным автором» и предлагает под авторской маской понимать «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 выдает предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [3]. С.Г. Исаев считает, что данное определение термина на сегодняшний день является общепринятым. В.А. Смолл также считает, что авторская маска и нарратор – понятия взаимозаменяемые, однако он уточняет, что термин авторская маска применим не ко всем типам нарраторов и, описывая некоторые основные их типы, выделяет лишь один тип нарратора, к которому можно применить термин авторская маска или *persona* [6].

Считается, что термин «авторская маска» (*authorial mask*) был введен Малгремом как некий связующий центр фрагментированного повествования, лишённого закономерности и последовательности, и хаотичной композиции постмодернистского романа с целью поддержания коммуникации с читателем. Именно авторская маска служит «камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произведение от «коммуникативного провала» [11, с. 182]. Однако термины «*persona*», «*narrator*», которые на русском языке также звучат как «авторская маска», по мнению исследователей, появились уже в эпоху романтизма.

Присутствие же нарратора как литературного феномена А.Д. Моррисон отмечал еще в древнегреческой и эллинистической литературе [12]. А что касается русской литературы, то О.Ю. Осьмухина отмечает, что авторская маска уже присутствует в древнерусской словесности, в таких жанрах как, например, эпистолярная литература, травелог, моление, которые не вписывались в существующие каноны и которые могли содержать автобиографические сведения, а также размышления автора.

Интересным в этом отношении представляется мнение Элспет Яйдельска, которая считает, что необходимость в нарраторе появилась в результате смены модели чтения, появления чтения «про себя». В конце XVII в. появилось достаточное количество людей, умеющих читать, и произошла смена стиля написания произведений, а этот новый стиль письма в свою очередь стал результатом появления новой модели чтения – чтения как слушания, а не чтения как говорения. При чтении вслух происходит идентификация автора и читающего текст. Читатель является и говорящим, «становится устами автора, со словами писателя на языке» [13]. При чтении вслух слушатели видят мимику и жесты читающего, и это влияет на их восприятие текста. Автор, который пишет произведение для чтения вслух перед аудиторией, предполагает участие чтеца с его мимикой жестами, интонацией. Автору, который пишет для чтения про себя, необходим фиктивный автор, который будет обращаться к читателю. При чтении про себя не происходит идентификации автора с кем-то, кто читает этот текст вслух, а читающий словно слышит слова автора внутри себя, происходит молчаливое участие в воображаемом диалоге между автором и читателем, происходит внутренняя встреча воображаемого голоса в тексте и слушающего читателя [13].

Заключение. Итак, несмотря на довольно позднее появление самого термина авторской маски, проблема авторской репрезентации в произведении еще несколько веков назад привлекала внимание литераторов и критиков, и феномен авторской маски, несомненно, имеет глубокие литературно-исторические корни. Эта проблема и на сегодняшний день остается весьма актуальной. Ученые и иссле-

дователи во всем мире продолжают изучать данное понятие. Появляются все новые аспекты проблемы, которые требуют рассмотрения, определения, изучения, конкретизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костомаров, А. С. Маска как способ объявления лица в социо-культурном пространстве [Электронный ресурс] / А. С. Костомаров // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/maska-kak-sposob-obyavleniya-litsa-v-sotsio-kulturnom-prostranstve>. – Дата доступа : 15.05.2015.
2. Гребенникова, О. М. Маска в социокультурном пространстве: генезис, функции, сущность [Электронный ресурс] / О. М. Гребенникова // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/maska-v-sotsiokulturnom-prostranstve-genezis-funktsii-sushchnost>. – Дата доступа : 29.04.2015.
3. 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-maska-v-russkoi-proze-1760-1830-kh-gg>. – Дата доступа : 3.05.2015.
4. Исаев, С. Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика. / С. Г. Исаев. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. – 335 с.
5. Климонтова, А. А. Формы авторского присутствия в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» / А. А. Климонтова // Вестн. Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. – 2013. – № 72. – С. 33.
6. Small, V. A. The authorial persona: A truth conditional account [Electronic resource] / V. A. Small // University of Canterbury Research Repository. – Mode of access: http://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/10092/4854/1/small_thesis.pdf. – Date of access: 13.04.2015.
7. Гениева, Е. Теккерея в воспоминаниях современников / Е. Гениева // Литературные мемуары ; редкол. : Н. Балашов, Д. Затонский, П. Палиевский [и др.]. – М. : Худож. лит., 1990. – 527 с.
8. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
9. Теккерея, У. История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага : роман / У. Теккерея ; пер. с англ. М. Лорие // Собрание сочинений : в 12 т. – М. : Худож. лит., 1977. – Т. 6. – С. 5–406.
10. Исаев, С. Литературные авторские маски и превращения / С. Исаев // Балтийский филологический курьер : научный журнал – 2011. – № 8. – С. 190–203.
11. Ильин, И. П. Авторская маска / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопед. справочник. – М. : Интрада–ИНИОН, 1999. – С. 182–184.
12. Morrison, A. D. The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry / A. D. Morrison. – Cambridge University Press, 2012. – 372 p.
13. Jajdelska, E. Silent Reading and the Birth of the Narrator / E. Jajdelska. – Toronto : University press, 2007. – 222 p.

Поступила 27.10.2015

AUTHORIAL MASK AS A LITERARY NOTION

N. SHYSHKOVA

This article deals with the notion of authorial mask in literature. The main types and main approaches to its understanding are mentioned. Special attention is given to the literary approach. The main functions of mask are considered. Some difficulties encountered by readers and even literary critics due to dual nature of mask and also due to various ways of mystification used by writers, by W.M. Thackeray – great psychologist and master of mystification in particular, are analyzed. Different points of view on an issue of a real author's presence in his work and of his direct communication with a reader are provided. The problem of terminological inexactitude of the notion "authorial mask" is considered. Definition of the notion "authorial mask" is provided. The origin of the term is reviewed.

Keywords: *authorial mask, narrator, mystification, narration, author.*

УДК 821.111(73)-31.09

**ВОПЛОЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ В УРБАНИСТИЧЕСКОМ
ПРОСТРАНСТВЕ АМЕРИКАНСКОГО РОМАНА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Т. ДРАЙЗЕРА «СЕСТРА КЕРРИ»)****Е.В. ЕРШОВА***(Минский государственный лингвистический университет)**katya0805@mail.ru*

Исследуется специфика воплощения национального самосознания в урбанистическом пространстве американского романа на примере романа Т. Драйзера. Город представляет собой социокультурное образование, заполненное различными формами жизнедеятельности людей. В своих многообразных функциях город становится объектом междисциплинарных исследований многих наук, в том числе филологических. Изучение топоса города является актуальной проблемой в современной американистике. Отмечается, что Т. Драйзер, изображая два крупнейших города США – Чикаго и Нью-Йорк, демонстрирует трансформацию аграрного общества в индустриальное. Пространство городов разделено на зоны для богатых, расположенные на центральных улицах, и для бедных, которые живут на окраинах. Городское пространство предстает как синекдоха Америки, где показывается вся панорама жизни и воплощаются национальные идеалы. Каждый переезжающий в город человек надеется обрести успех и достаток, но за иллюзорной мечтой всегда скрывается суровая реальность.

Ключевые слова: *урбанистическое пространство, индустриализация, американская мечта, американская литература, город.*

Введение. На протяжении своего существования США прошли путь от аграрного до постиндустриального общества. После индустриальной революции в конце XIX века такие города, как Чикаго и Нью-Йорк стали символами воплощения возможностей для сельских жителей, которые отправлялись в города на поиски счастья. Города превращались не только в центры индустриального развития и достатка, но и становились воплощением хаоса, бедности и преступности. Это комплексное явление вызвало живой интерес к теме города. Большой вклад в изучение феномена городской среды внесла Чикагская школа, образованная в начале XX века. Представитель данной школы Л. Мамфорд создал ряд канонических трудов по урбанистике, среди которых выделяется его работа «Культура городов» (1938), в которой исследователь рассматривает город как социальное образование [1]. Современные американские литературоведы (Б. Пайк [2], Ф. Фишер [3], Р. Лихан [5], Д. Пайзер, М. А. Коус [4]) считают изучение урбанистического пространства в художественной литературе актуальным, о чем свидетельствуют многочисленные издания и статьи, связанные с данной темой, постоянно появляющиеся в разных странах

В своих романах выдающийся американский писатель Т. Драйзер создал пестрые урбанистические полотна, позволяющие судить о городском пространстве того времени. Литературовед Д. Пайзер отметил, что «ни один крупный американский писатель до Драйзера не участвовал столь полно в новом индустриальном и урбанистическом мире Америки конца XIX века» [6]. Его первый роман «Сестра Керри» рисует Чикаго и Нью-Йорк во всей их мощи и запустении. По мнению Я. Н. Засурского, именно в данном романе впервые ярко прозвучала проблема отражения жизни в ее динамике и противоречиях [7, с. 410–411]. Через взгляд провинциалки Керри читатель видит данные города как место воплощения грез о богатстве и счастье. Л. Казуто подчеркивает мастерство писателя в воссоздании урбанистического полотна Америки: «Драйзер выделяется на фоне писателей-реалистов как мастер деталей, он подробно воссоздает городские улицы, отели, рестораны, административные здания, величественные поместья, убогие квартиры, детали обуви и одежды персонажей» [8, р. 85]. Изображение моральной стороны городской жизни, тяжелого труда рабочих показывает обратную сторону данных грез. Как отмечает Р. Лихан, «город настолько больше индивидуума, что исчезает человеческая шкала, как и ценности, которые ее составляют...» [5, р. 18]. М. К. Бронич, рассматривая романы Т. Драйзера в свете урбанистических теорий, пишет, что американские мегаполисы «обладают собственным языком и могут рассматриваться как отдельные дискурсы со своими собственными урбанистическими значениями» [8, р. 45]. Исследовательница приходит к выводу, что романы Т. Драйзера отражают переход американского общества с патриархального на индустриальный уклад, и эта абсолютно новая парадигма устанавливается городской средой. Методологическую базу исследования составляют работы отечественных и зарубежных литературоведов, посвященные изучению творческого наследия Т. Драйзера, а также категории пространства в художественной литературе. В качестве объекта исследования выступает роман Т. Драйзера «Сестра Керри».

Основная часть. Т. Драйзер создал широкую панораму жизни данных городов: бары, рестораны, театры, центральные проспекты и парки, магазинчики, промышленные районы, места бунтов и забастовок... Описание Чикаго в начале романа можно приравнять к образу Америки конца XIX века: «В 1889 году Чикаго отличался всеми особенностями быстро растущего города, в котором ... молодые девушки, вполне могли рассчитывать на удачу»¹ [11]. Для описания промышленного центра автор использует различные приемы. Метафорой данного города служит «а giant magnet» (гигантский магнит), что символизирует постоянный приток новых жителей и желание аграрного населения переехать в город, но ценой подобного переезда являлся каторжный труд простых рабочих: «Повсюду раздавался стук молотков»² [11]. Город занимал огромную территорию («Улицы и дома были разбросаны на мили»³, «громадные участки земли»⁴ [11]), что подчеркивается использованием гипербол, и продолжал непрерывно разрастаться, чтобы стать вместилищем новых явлений и жителей («Город проложил мили улиц ..., где пока что стоял всего один какой-нибудь дом – форпост будущих людных кварталов»⁵ [11]). Чикаго одновременно предстает как синекдоха всей Америки, так как является ее сжатым и типичным отображением, и как метонимия планов и ожиданий провинциалки Керри, которые, разворачиваясь в данном пространстве, претворяются в реальность.

Глазами девушки читатель видит американские города как место воплощения грез о богатстве и счастье. Сбежав из провинции в ближайший промышленный центр на поиски работы, она повторяет путь тысяч сельских жителей того времени, что символизирует переход экономического развития страны с аграрной стадии на индустриальную. Описание Чикаго строится на контрасте с провинцией через ощущения героини. Керри заворожена блеском, сиянием, шумом большого города и начинает поиск лучшей жизни: «Колумбия-сити! Что хорошего ждет ее там? Она прекрасно знала однообразность и будничность тамошней жизни»⁶ [11]. Пытаясь найти работу, Керри бродит по промышленным районам, которые делятся на зоны: чем ближе фирма располагается к центру, тем больше заработная плата в ней, но меньше шансов получить работу. И, наоборот, в отдаленных промышленных кварталах легко найти работу, но в ужасных условиях и за гроши. Первая встреча с городом раскрывает жесткие правила жизни в нем, и девушке удается устроиться работать лишь на обувную фабрику. Ее постоянно интересует, каким образом люди, проходящие мимо нее, могут себе это позволить, где они работают, как живут: «Ей никогда не надоедало думать о том, куда направляются все эти люди в экипажах и как они развлекаются. Ее занимал лишь очень узкий круг интересов: деньги, собственная внешность, наряды и удовольствия»⁷ [11]. Счастливая жизнь для Керри – это красивая одежда, жилье в престижных районах, развлечения, рестораны, светские рауты. Интерес Керри к данным вещам олицетворяет потребительское общество, а крупный мегаполис представляется желанным местом для потребителя с его ослепляющими витринами, богатыми интерьерами и захватывающими проспектами.

Столкнувшись с реальной жизнью простых людей в семье своей сестры, выполняя тяжелый труд за копеечную плату, Керри начинает думать о невозможности воплощения желаний. В эпоху индустриализации семейные ценности и идеалы трансформируются, женщины становятся частью огромной развивающейся рабочей силы, и их место в обществе меняется. Посредством описания промышленной жизни города автор демонстрирует возникновение новых приоритетов в жизни общества и женской его части в лице Керри. Но ее воображение, питаемое идеалами и верой в американскую мечту, не дает ей покоя, не позволяя соотносить мечту и реальность. Она хочет достичь намного большего, нежели ее сестра или девушки с фабрики. Керри привлекает легкий путь к желанному достатку, и она поступает моральными принципами, когда на горизонте появляется обеспеченный человек. Ее отношения с Друэ, который представляется ей человеком из лучшего мира (ведь он завсегдатай баров, салонов, других роскошных заведений, привыкший порхать по жизни, не задумываясь о завтрашнем дне), казалось бы, могут помочь ей воплотить недавние мечты. Позднее, встретив девушку, с которой она работала на заводе, она начинает осознавать разницу между своим прошлым и настоящим положением. Новая стадия развития страны дала достаток лишь небольшой части общества, в то время как большое количество людей все еще было вынуждено бедствовать. Но, получив доступ в другую жизнь, улучшив свое положение в обществе, окончившись в светскую жизнь и мир театра, она осознает ограниченность возможностей Друэ в мире роскоши и дает волю новым мечтам, надеясь на еще большие возможности и успешную карьеру. Керри ув-

¹ «In 1889 Chicago had the peculiar qualifications of growth which of young girls plausible...» [10, p. 11].

² «The sound of the ham everywhere heard» [10, p. 12].

³ «Its streets and houses were miles» [10, p. 12].

⁴ «vast tracts of land» [10, p. 12].

⁵ «The city had laid miles of streets ..., where one solitary house stood out alone a pioneer of the populous ways to be» [10, p. 12].

⁶ «Columbia City, what was there for her? She knew its dull little round by heart. Here was the great, mysterious city which was still a magnet for her» [10, p. 35].

⁷ «She never wearied of wondering where the people in the cars were going or what their enjoyments were. Her imagination trod a very narrow round, always winding up at points which concerned money, looks, clothes or enjoyment» [10, p. 31].

лекается Герствудом, занимающим более высокое положение в обществе, нежели Друэ. Его внешний вид, манеры, должность и симпатия к Керри представляются для девушки новой возможностью улучшить свою жизнь. Она без сопротивления поддается его чарам, не думая о моральной стороне своего поведения. Сбежав из Чикаго, они начинают новую жизнь в Нью-Йорке. Огромный и пестрый Нью-Йорк представляется ей новым местом борьбы за свою мечту. Крупный город обладает совсем иным ритмом; он переполнен людьми; его отличает мощная энергетика, но при этом в нем более ощутимо чувство одиночества и равнодушия людей друг к другу: все борются за место под солнцем. По мере потери средств к существованию Керри вновь переживает ряд лишений: переезд во все более дешевое жилье, на более отдаленные улицы; необходимость экономить каждый цент и невозможность позволить себе излишества. Тем не менее, девушку больше всего заботят не бытовые лишения, а мнение окружающих, от которых она старается скрыть свое положение. Однако знакомство с шикарной жизнью высших слоев общества и сильное чувство зависти к достатку богатых горожан вновь пробуждает в ней страстное желание воплощения своей мечты: «Каждая шикарная леди, должно быть, днем бывает среди толпы на Бродвее»⁸ [11]. Т. Драйзер изображает богатство и роскошь высшего общества: экипажи, наряды, променады по главным улицам... Желание соответствовать высшим слоям общества доводит девушку до отчаяния, и она вновь начинает искать работу. Впечатлительная девушка задумывается о карьере актрисы. Керри находит себе работу в театре и постепенно продвигается по карьерной лестнице, в то время как некогда богатый и лошениый Герствуд, осознавая все более ухудшающееся положение, опускает руки и скатывается вниз по лестнице жизни и, в конце концов, совершает самоубийство. Таким образом, Герствуд становится воплощением зыбкости, нестабильности и призрачности успеха. Соединение жизненных путей Керри и Герствуда и описание их судеб демонстрирует двойственность жизни в городе, который не всегда приносит успех. Через нисходящее социальное положение Герствуда показана обратная сторона города: забастовки и стычки рабочих в Бруклине, попрошайничество на улицах, ночлежки и приюты для бездомных. Механизмы города беспощадно расправляются со слабыми, мягкими и непредприимчивыми людьми («Какое бы положение ни занимал Герствуд в Чикаго, в Нью-Йорке он был лишь ничтожнейшей каплей в море... Иными словами, в Нью-Йорке Герствуд был ничто»⁹ [11]).

Судьба оказывается благосклонной к Керри, которая поднимается до позиции звезды театра, но деньги и статус, роскошные наряды и жилье не приносят ей счастья. Ведь натура мечтательницы продолжает подогревать ее надежду на что-то еще более замечательное. В конце романа Керри остается в одиночестве с трагическим осознанием отсутствия настоящего счастья в своей жизни, которого ей так и не удалось достигнуть: «В своей качалке у окна ты будешь одиноко сидеть, мечтая и тоскуя! В своей качалке у окна ты будешь мечтать о таком счастье, какого тебе никогда не изведать!»¹⁰ [11]. Каждый этап социального продвижения Керри связан с разложением моральных ценностей. Таким образом, перемещение героини в урбанистическом пространстве от сельской местности к центральным улицам Нью-Йорка отражает опустошающее влияние городской среды на личность.

По В. Н. Топорову, сакральность пространства увеличивается по мере приближения к его центру и зачастую именно центр определяет структуру всего пространства [12]. В центре городов, изображенных Т. Драйзером, расположены театры, которые являются объектами, обладающими наивысшей сакральностью для их жителей. А Бродвей или Пятое авеню создают жизнь «напоказ», иллюзию счастья, грезы, которые не имеют ничего общего с реальностью. Нося свои изысканные «костюмы» и «маски» со счастливым выражением лица, люди как будто возносятся над действительностью: «Прогулка по Бродвею в те дни (как и сейчас, впрочем) составляла одну из главных приманок Нью-Йорка. Здесь можно было встретить не только хороших женщин, любящих показать себя, но и мужчин, любящих восхищаться ими. Это была яркая процессия красивых лиц и туалетов»¹¹ [11]. Городское пространство представляется разделенным на две части – сферу влияния богатых и бедных людей. Каждой части пространства свойственны особые отношения функционирующих персонажей. Отличительной особенностью пространства окраин для бедных является локализация бытовой части жизни в сфере, где быт интенсифицируется. Жизнь у сестры в Чикаго наполнена описанием бытовых деталей; при ухудшающемся материальном положении в Нью-Йорке и переезде на более дальнюю улицу в жилье подешевле Керри с Герствудом также окунаются в бытовые проблемы. Отделившись от Герствуда и став театральной звездой, она оказывается в мире иллюзий и мишуры, но плата за это – моральная деградация и одиночество.

⁸ «Every fine lady must be in the crowd on Broadway in the afternoon» [10, p. 153].

⁹ «Whatever a man like Hurstwood could be in Chicago, it is very evident that he would be but an inconspicuous drop in an ocean like New York... In other words, Hurstwood was nothing» [10, p. 275].

¹⁰ «In your rocking-chair, by your window dreaming, shall you long, alone. In your rocking-chair, by your window, shall you dream such happiness as you may never feel» [10, p. 450].

¹¹ «The walk down Broadway, then as now, was one of the remarkable features of the city. There gathered, before the matinee and afterwards, not only all the pretty women who love a showy parade, but the men who love to gaze upon and admire them. It was a very imposing procession of pretty faces and fine clothes» [10, p. 133].

Заключение. В поисках своей мечты Керри перемещается из одного города в другой, в итоге достигнув желаемого результата, который, однако, блекнет на фоне яркой мечты. Урбанистическое пространство в романе служит моральной характеристике персонажей. Набирающая богатство, развивающаяся Америка на рубеже XIX–XX веков создала надежду на возможность реализации американской мечты, но забыла о духовной стороне и судьбе отдельного человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Mumford, L. *The Culture of Cities* / L. Mumford. – New York : Harcourt Brace, 1996. – 586 p.
2. Pike, B. *The Image of the City in Modern Literature* / B. Pike. – New York : Princeton University Press, 1981. – 168 p.
3. Fisher, P. *Hard facts: Setting and form in the American novel* / P. Fisher. – New York : Oxford University Press, 1987. – 189 p.
4. Caws, M. A. *City images: perspectives from literature, philosophy and film* / M. A. Caws. – Amsterdam : Gordon and Breach Science Publishers, 1991. – 277 p.
5. Lehan, R. *The City in Literature* / R. Lehan. – Berkeley : Univ. of California Press, 1998. – 330 p.
6. PennLibraries [Electronic resource]: *Dreiser's Critical Reputation* / Donald Pizer, 2000. – Mode of access: <https://www.library.upenn.edu/collections/rbm/dreiser/tocr.html>. – Date of access: 20.03.2015.
7. Засурский, Я. Н. История литературы США : в 5 т. / Я. Н. Засурский. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – Т. 5. – 988 с.
8. Cassuto, L. *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser* / L. Cassuto. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 245 p.
9. Bronich, M. *Urban meanings in the novels of Theodore Dreiser* / M. Bronich // *Urban Dimensions of American Civilization* / ed.: M. D. Dunn [et al]. – Orlando/Moscow, 2015 – P. 44–51.
10. Dreiser, T. *Sister Carrie* / T. Dreiser. – New York : New American Library, 1961. – 452 p.
11. Драйзер, Т. Сестра Керри [Электронный ресурс] / Т. Драйзер ; пер. с англ. М. Волосов // Электронная библиотека librebook.ru. – Режим доступа: http://librebook.ru/sister_carrie/. – Дата доступа: 10.02.2016.
12. Топоров, В. Н. *Пространство* / В. Н. Топоров // *Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т.* – М., 1992. – Т.2. – С. 340–342.

Поступила 15.05.2015

**NATIONAL SELF-AWARENESS IN THE URBAN SPACE OF THE AMERICAN NOVEL
(BASED ON «SISTER CARRIE» BY T. DREISER).**

E. ERSHOVA

The article reveals the specificity of national self-awareness in the urban space of the American novel based on T. Dreiser's "Sister Carrie". Every city is a sociocultural formation filled with different types of human activities. The city performs various functions. That is why it has become the object of interdisciplinary study. The study of the topos of the city is an urgent problem in modern American studies. T. Dreiser demonstrates the transformation of the USA from agrarian to industrial society with the help of the image of Chicago and New York. The city space is divided into the central parts for the rich and the suburbs for the poor. The cities are a synecdoche of America, where all the spheres of life are demonstrated. Every person, who moves to a city, hopes to find happiness and prosperity, but harsh reality is always hiding behind this dream.

Keywords: urban space, industrialization, American dream, American literature, city.

УДК: 821.112.2

ТЕМА ДОГОВОРА С ДЬЯВОЛОМ И ПОНЯТИЕ СУДЬБЫ
В НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

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

Рассматривается тема договора с дьяволом как одна из художественных форм воплощения понятия судьбы в немецком романтизме на примере произведений А. фон Шамиссо, Э.Т.А. Гофмана и А. фон Арнима. Образ Фауста переживает воздействие идей эпохи Просвещения, затем трансформируется в новую ипостась – Антифауста как воплощения недоверия к рассудку. Человеческая природа противоречива, что приводит к грехопадению (Арним, Шамиссо) или победе демонических сил (Гофман). Концепция судьбы Шамиссо включает идею поиска счастья, физических и нравственных страданий, представление о добровольном самоограничении личности. Гофман утверждает мысль о трагическом бессилии и иллюзорности человеческих надежд. У Арнима идея судьбы соотносится с идеей Божественного провидения. Концептуальное содержание понятия судьбы определяется конкретно-историческими условиями и принципами, образующими мировоззренческую основу гейдельбергского и позднего романтизма.

Ключевые слова: немецкий романтизм, договор с дьяволом, судьба, свобода, активность, необходимость, грехопадение.

Введение. Договор с дьяволом относится к так называемым «вечным» сюжетам, которые востребованы в любой культуре и актуальны для любой эпохи в виду своей неисчерпаемости. В литературе Германии это совершенно особая тема, которая связана в первую очередь с образом Фауста и, как верно отмечает Г.Г. Ишимбаева, «воспринимается сегодня в качестве метазнака немецкой культуры» [1, с. 2]. Интерес к фигуре Фауста в эпоху романтизма продиктован несколькими факторами. Это, во-первых, литературные предпосылки: немецкий романтизм, с одной стороны, воспринимает и продолжает развитие идей, порожденных «Бурей и натиском» и веймарскими классиками, а с другой стороны, вступает в стадию критического отношения к их теоретическим и художественным достижениям. Во-вторых, романтической культуре присущи богоискательские, а на более поздней фазе развития и богоборческие настроения. В-третьих, романтизм как литературное направление и метод развивается в сложный общественно-исторический период, главным событием которого, безусловно, является Французская буржуазная революция 1789–1794 годов. Она порождает воодушевление и надежду на результативность активных действий и побуждает немецких мыслителей устремить свои помыслы на свершение революции в умах, она же затем вызывает разочарование и смуту в сознании романтиков, так как хлынувший в Германию поток эмигрантов и сотни тысяч оборвавшихся человеческих жизней вселяли мысль о бессилии людей. Эти обстоятельства обуславливают и объясняют повышенное внимание немецких романтиков к уникальным личностям, ярким индивидуалистам, которые являются свободолюбивыми одиночками, обладают глубоким внутренним миром, ощущают раздвоенность бытия, вступают в конфликт с окружающими, жизнью и судьбой. В-четвертых, фаустовская тематика отражает интерес романтиков к сущностным аспектам человеческого бытия и скрытым глубинам духовной жизни, позволяет искать ответ на вопросы о месте индивида в мироздании, о возможности либо невозможности свободной воли противостоять судьбе и законам необходимости.

Основная часть. Столкновение личности с таинственными, часто сверхъестественными силами проходит красной нитью через творчество каждого романтика. Особое место здесь отводится теме договора с дьяволом, которая получила широкую распространенность в произведениях целого ряда немецких писателей эпохи романтизма. Это, например, драматический отрывок «Фауст» (*Faust. Ein Versuch*, 1803) и фантастическая повесть «Удивительная история Петера Шлемия» (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1813) А. фон Шамиссо (*Adelbert von Chamisso*, 1781–1838), новелла Ф. де ла Мотт Фуке (*Friedrich de la Motte Fouqué*, 1877–1843) «Адский житель» (*Galgenmännlein*, 1810), новелла «Приключение в ночь под Новый год» (*Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, 1815) и роман «Эликсиры сатаны» (*Die Elixiere des Teufels*, 1815–1816) Э.Т.А. Гофмана (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*, 1776–1822), роман А. фон Арнима (*Achim von Arnim*, 1781–1831) «Хранители короны» (*Die Kronenwächter*, 1817), сказка В. Гауфа (*Wilhelm Hauff*, 1802–1827) «Холодное сердце» (*Das kalte Herz*, 1827), а также «Флорентийские ночи» (*Florentinische Nächte*) Г. Гейне (*Heinrich Heine*, 1797–1856). Рассмотрим подробнее, как тема договора с дьяволом раскрывается в творчестве А. фон Арнима, А. фон Шамиссо и Э.Т.А. Гофмана.

Первым среди немецких романтиков к фаустовской теме обращается Адельберт фон Шамиссо. Потомок аристократического рода, он вместе с семьей был вынужден покинуть фамильный замок в Лотарингии, а некоторое время спустя обрел в лице Германии новую родину. Поднятая уже в 1803 г. тема

была навеяна кардинальными переменами, которые происходили во Франции и будоражили всю Европу, к этому вела, однако, и насыщенная событиями биография (переезд в Берлин, где Шамиссо был пажом королевы Луизы, служба в прусской армии, членство в берлинском кружке поэтов-романтиков «Северной звезды союз»). Шамиссо ищет самого себя, пытается определить собственное предназначение, именно в это время он начинает писать по-немецки – его литературным первенцем становится «Фауст».

Читая «Фауста» Шамиссо, становится очевидным то большое влияние, которое оказали на него французские и немецкие просветители. На рубеже XVIII–XIX вв. писатель серьезным образом штудирует сочинения Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, Ф.Г. Клопштока и Ф. Шиллера. В «Фаусте» главным героем, как и у И.В. Гёте, движет стремление к познанию истины и расширению границ разума. «Познание – единственное счастье для меня»¹ [2, S. 338], – говорит Фауст духу Добра. Вместе с тем в произведении прослеживается увлеченность романтическими идеями. Вслед за йенцами Шамиссо размышляет о неисчерпаемом потенциале человеческого «Я», заставляя героя переходить от веры в безграничные возможности личности к полному развенчанию этой мысли: «Могучий и ничтожный земляной червяк – что есть ты? / В оковы заключенный бог или всего лишь пыль?» [2, S. 335].

Предшественники Шамиссо рассматривали Фауста как дерзкого ученого, заключившего сделку с дьяволом не ради земных благ, а с целью познания истины и потому достойного уважения (идея, как известно, была выдвинута Г.Э. Лессингом, а затем детально разработана в трагедии И.В. Гёте). В романе Ф.М. Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (*Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*, 1791) главный герой представлен человеком, которому в равной степени присущи жажда духовной пищи и жажда плотских наслаждений и который, как следует из заглавия, становится жертвой собственных устремлений. У Фауста Шамиссо также есть «изъян», определивший его трагический финал. Краеугольной проблемой для героя становится мысль о соотношении волеизъявления индивида и необходимости, перед которой все желания отступают. Фауста мучает вопрос, свободны ли желания человека или они навязаны ему извне: «Должны желать мы, да, должны! – должны? / Так значит не свободны мы?» [2, S. 335]. Если у просветителей Фауст четко понимал свои цели и устремления, то в драматическом фрагменте Шамиссо мы видим раздираемого противоречиями человека, которого духи – дух Добра и дух Зла – пытаются склонить на свою сторону. Героя гложут сомнения, они вызывают почти физические мучения, от которых Фауст желает избавиться: «Хочу в сиянье истины я снова стать здоровым» [2, S. 336], «Хочу пройти свой путь, как священной мужчине, не колеблясь» (курсив А. фон Шамиссо. – Т.Г.) [2, S. 337].

В монографии, посвященной раннему творчеству Шамиссо, К. Шлитт пишет, что Фауст превращается «в больного человека, для которого одаренность духом становится мукой и бременем, а способность желать оборачивается принуждением» [3, S. 86].

Фауст, как отмечает Ю. Шванн, являет собой образец «искателя счастья, отмеченного упадком нравов» [4, S. 186]. Он не хочет обращать внимание на увещевания духа Добра, который призывает «усмирить волю» [2, S. 339], быть в процессе познания божественного терпеливым и добродетельным. Не желая признавать никакие ограничивающие факторы, главный герой склоняется на сторону духа Зла, обещающего даровать ему истину и познание (*Wahrheit und Erkenntnis*). Однако истиной, с опозданием открывшейся Фаусту, становится мысль, что счастье дается только тем, кто признает ограниченность возможностей и готов принять установленный божественный порядок. Таким образом, парадокс жизни заключается в том, что железную хватку судьбы может ослабить только добровольное самоограничение личности.

«Фауст» Шамиссо демонстрирует наряду с другими произведениями романтиков («Вильям Ловелль» и «Руенберг» Л. Тика, «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера» В.Г. Вакенродера, «Ночные бдения» Бонавентуры), что уже в первое десятилетие развития немецкого романтизма ощутимо трагическое восприятие жизни и стремление к отражению «слома» романтического мировоззрения. В дальнейшем эта тенденция лишь будет усиливаться и отразится в творчестве гейдельбержцев, в поздних произведениях Шамиссо, а также в новеллах Э.Т.А. Гофмана.

Исследуя тему договора с дьяволом в произведениях немецких романтиков, Г.Г. Ишимбаева говорит о появлении первого Антифауста, который «становится символом нового, буржуазного человека» [1, с. 71]. Это верное по своей сути замечание еще нельзя отнести к «Фаусту» Шамиссо, но оно вполне соотносится с проблематикой «Удивительной истории Петера Шлемиля», где главный герой меняет тень на богатство. Вместе с тем сюжет о договоре с дьяволом выходит за рамки критики буржуазно-капиталистических отношений (хотя данный аспект также играет значимую роль) и дает возможность определить отношение автора к судьбе.

Согласно представлениям писателя, судьба человека складывается из нескольких составляющих: того, что неизбежно, того, что свершается случайно, и того, что зависит от выбора человека. В этой связи особую значимость приобретает фигура главного героя повести, характер которого А.Б. Ботникова определяет следующим образом: «В Петере Шлемиле нет ничего от углубленной мечтательности и неистовой одержимости романтических энтузиастов. Это существо подчеркнуто обыкновенное» [5, с. 261]. Зауряд-

¹ Здесь и далее перевод цитат из «Фауста» А. фон Шамиссо наш. – Т.Г.

ность и легкомыслие толкают Шлемиля на заключение договора с человеком в сером, в образе которого предстает сатана, но происходит это из-за роковой случайности, так как Петер оказывается в доме господина Джона в тот самый час, когда дьявол находится в поиске очередной жертвы. Осознание ошибочности совершенного поступка и запоздалое раскаяние не могут, однако, изменить ситуацию.

Несмотря на безысходность положения Шлемиля, автор не лишает героя свободы выбора. Преображение Петера происходит благодаря перенесенным страданиям, «решающую роль при этом играет мотив преследования», – отмечает Ю.В. Манн [6, с. 76]. Человек в сером, стремясь окончательно погубить Петера, не оставляет его в покое и хочет любыми средствами принудить продать душу. Здесь необходимо указать на значение фразы, которую произносит дьявол в разговоре с молодым человеком: «Черт не так страшен, как его малюют»² [7, с. 154]. Шамиссо обыгрывает поговорку, употребляя ее в собственном, а также буквальном и символическом смысле. Автор «одевает» сатану в серую, а не в черную одежду и тем самым достигает двойного эффекта. С одной стороны, писатель подчеркивает силу и неуловимость дьявола, так как в немецком языке слово «grau» (серый) может иметь значения «туманный», «мрачный», «страшный»³. С другой стороны, Шамиссо существенно расширяет заданную семантику поговорки, ибо дьявол оказывается не столь всемогущим, как принято считать. Шлемиль отказывается от богатства и заключения второго договора, а затем, гонимый людьми и судьбой, начинает путешествовать по свету и становится ученым. Тем самым он спасает душу и перестает быть обыкновенным заурядным человеком.

Переход Петера из разряда филистеров в разряд энтузиастов происходит благодаря эволюции мировоззрения: «Я научился серьезно уважать неизбежность и то, что неотъемлемо присуще ей, что важнее предусмотренного действия, – свершившуюся случайность. Затем я научился также уважать неизбежность как мудрое провидение, направляющее тот огромный действующий механизм, в котором мы только действующие и приводящие в действие колесики; чему суждено свершиться, должно свершиться; чему суждено было свершиться, свершилось, и не без участия того провидения, которое я наконец научился уважать в моей собственной судьбе и в судьбе тех, кого жизнь связала со мной» [7, с. 150]. Таким образом, Шамиссо, обращаясь к теме договора с дьяволом, выражает идею о том, что будущее предопределено, но путь, по которому человек идет к своей судьбе, он во многом выбирает сам. Сопоставляя концепцию судьбы в двух произведениях, можно констатировать, что она не претерпевает значительных изменений. Важное место здесь по-прежнему отводится поиску счастья и страданиям, которые неизбежно выпадают на долю человека, а само понятие судьбы коррелирует с идеей о свободе выбора. Вместе с тем романтическая личность у Шамиссо подвергается травестированию: на смену метущейся свободолобной личности приходит мельтешащий филистер, который лишь по воле обстоятельств перерождается в энтузиаста-романтика. Философской углубленности, которая прослеживалась в «Фаусте», Шамиссо на более поздних стадиях своего творчества противопоставляет занимательность сюжета, осознание реальности как объективной, вторжение чудесного в повседневную жизнь.

«К удивительной истории Петера Шлемиля» самым непосредственным образом примыкает новелла Э.Т.А. Гофмана «Приключение в ночь под Новый год», сюжет которой возник под влиянием повести Шамиссо, но где образ тени заменяется утраченным зеркальным отражением. В произведении автор развивает идею о вездесущности дьявола и невозможности уйти от его воздействия: «... куда только черт не вколачивает крючки – то в стены комнат, то в беседки, то в изгородь, увитую розами, а мы, проходя мимо, зацепляемся и оставляем на них ключья своих душевных сокровищ» [10, с. 272]. На примере главного героя новеллы Эразмуса Шпикера Гофман показывает, как человек незаметно попадает в сети дьявола. Одновременно с этим писатель, иронизируя над мечтой своего персонажа побывать в Италии, низвергает устоявшийся романтический идеал, так как путешествие во Флоренцию приводит Шпикера к отчуждению от семьи и самого себя.

Вводя в повествование многочисленные аллюзии и реминисценции, автор дает высокую оценку «Петеру Шлемилю», однако стремится выразить собственную позицию. Гофман не разделяет оптимизма Шамиссо, поэтому развязка новеллы окрашена мрачным колоритом: Шпикер отказывается продать душу дьяволу, но несмотря на это его гонят из дома жена и сын. Автор пишет о дальнейшей судьбе главного героя: «Однажды во время своих странствий он повстречал некоего Петера Шлемиля, который продал черту свою тень. Они решили было побродить вместе, <...> но из этого ничего не вышло» [10, с. 293]. Гофман развенчивает еще один идеал романтиков, ибо, по его мнению, участь героев – это не добровольное странствие, а вынужденное бродяжничество, не исцеление, а вечная мука. Обращение к теме договора с дьяволом продиктовано стремлением автора отразить мысль о фатальной неизбежности предначиненного жребия при абсолютном давлении инфернальных сил на человека.

Галерею романтических Антифаустов можно дополнить, обратившись к роману А. фон Арнима «Хранители короны». Здесь в центре авторского внимания оказывается национальная история, что соответствует устремлениям гейдельбергского романтизма. Т.В. Кондольская пишет: «Его (Арнима – Т.Г.)

² «Der Teufel ist nicht so schwarz, als man ihn malt» [8, S. 320]. Дословный перевод: Черт не так черен, как его рисуют.

³ Анализируя семантику слов «серый» (grau) и «тень» (der Schatten), Г.Н. Храповицкая указывает на их связь с еще одной немецкой поговоркой – «Выше собственной тени не прыгнешь» (Man kann nicht über seinen eigenen Schatten springen), «что означает невозможность действовать выше своих сил» [9, с. 110].

обращение к национальной истории не было случайным: вся духовная атмосфера эпохи романтизма пронизана обостренным вниманием к истории, осмысляющейся с новых позиций по сравнению с рационалистическим веком Просвещения» [11, с. 11]. В романе находит отражение идея национального единства Германии, которую, на наш взгляд, можно назвать ключевой в творчестве писателя. Национальное единство ассоциируется у Арнима с правлением династии Гогенштауфенов, временем расцвета Германской империи. На достижение этой цели направлены действия тайного общества хранителей короны Гогенштауфенов, которое писатель во многом организует по принципам масонского ордена. Ими руководит «великая» идея (объединение и процветание Германии), общество функционирует, но при этом окутано «священной» тайной (автор намеренно избегает детального описания, общество всегда находится на заднем плане), тем не менее, оно является мощной организацией, способной из-за кулис осуществлять намеченные цели. Понятие судьбы в романе выражено наиболее ярко в образах главного героя Бертольда и его приемного отца Мартина. Оба персонажа самым непосредственным образом связаны с династией Гогенштауфенов: Бертольд является одним из потомков старинного рода, Мартин некогда состоял на службе у хранителей короны.

Основополагающим принципом, организующим в романе судьбу Мартина, становится для Арнима тройственность человеческой сущности. Л.А. Романчук пишет: «Человек <...> изначально <...> обладает тройственной структурой: духом, стремящимся к Богу, душой, обладающей возможностью выбора между добром и злом, и плотью, тяготеющей к злу» [12, с. 44]. Тройственность в романе является идейным и одновременно формальным признаком. Мартин верит в Бога и в чудесную силу Божественного провидения. Но его поступки определяют внешние обстоятельства, которым он не в силах сопротивляться, поэтому Мартин нарушает божественную заповедь, совершает убийство, позже раскаивается в содеянном, что побуждает его уйти со службы стражей короны. В судьбе Мартина намечены две линии: тройственность его натуры определяет *содержание* судьбы, троичность как числовой знак становится *внешним атрибутом* судьбы. И автор, и его герой придают этому знаку большое значение. Писатель заостряет внимание читателя на трех церковных башнях, сам Мартин предсказывает своей жене трех мужей, а вместе с этим и свою близкую смерть. Спев песню, и, таким образом, в третий раз упомянув хранителей короны, он погибает, сраженный стрелой. Используя принцип тройственности и троичности, Арним не только обеспечивает единство формы и содержания, но хочет, прежде всего, отразить мистическую потусторонность судьбы.

В судьбе Бертольда центральное значение писатель отводит теме договора человека с дьяволом. Фауст, омолодивший Бертольда и подаривший благодаря кровопусканию вторую жизнь, предстает в романе как доктор-целитель, шарлатан и мошенник в одном лице. Идея второй жизни благодаря переливанию крови заключает в себе несколько ключевых моментов, которые демонстрируют, что Арним трансформирует средневековую идею о заключении договора с чертом и дает ей новое содержание. Во-первых, творение жизни перестает быть лишь божественным действием, происходит отказ от синтетического единства Творца и человека. Во-вторых, при принятии решений активизируется человеческая воля, тем самым, отчетливо прослеживается мысль автора, что человек может активно вмешиваться в происходящие события, собственную жизнь, а в более масштабном понимании – и в ход истории. В-третьих, искушение, традиционно исходящее извне, переносится Арнимом вовнутрь, так как переливание крови изменяет не только организм, но и сознание героя. Таким образом, тема искушения переосмысливается писателем в аспекте внутричеловеческой проблемы.

Новая физическая жизнь Бертольда не означает духовного подъема. Чужая кровь приводит к активизации чуждых ему ранее начал: физическая активность пробуждает интерес к рыцарской романтике, турнирам. Таким образом, Арним синтезирует антитезы «новое» – «старое», так как физическое обновление воскрешает старые средневековые идеалы. Однако жизнь Бертольда изображается автором негативно – это наполненное событиями, но суетное и никчемное существование. Как пишет Х. Хертель в послесловии к «Хранителям короны», «если первая жизнь Бертольда на посту бургомистра Вайблингена определялась бюргерскими законами, то вторая жизнь приводит к социальной деградации» [13, S. 582]. Новые ценностные ориентиры Бертольда, видимо, не могут быть иными, ибо жизнь, созданная без всемогущей руки Творца, идет в разрез с христианскими законами, лишается своего сакрального смысла, не может рассматриваться как истинное существование и априори бесполезна.

Жизнь главного героя завершается мистической смертью. В романе отчетливо прослеживается мысль, что смерть может и должна восприниматься положительно. В «Хранителях короны» Арним представляет смерть Бертольда как некое таинство соединения божественного и человеческого: последним словом главного героя было слово «аминь», которое завершило его размышления о смысле и сути человеческого бытия. Бертольд умирает в день крещения своего сына, и данное обстоятельство имеет символическое значение. Торжественная смерть в гробнице Гогенштауфенов – не просто конец личного бытия, это преодоление некогда совершенного грехопадения и одновременно освящение новой жизни. В.И. Стрелков пишет: «... судьба и смерть служат мерами личности в человеке» [14, с. 34]. Судьба и смерть Бертольда, где важное место отводится свободному волеизъявлению индивидуума, демонстрируют, прежде всего, сложность и противоречивость человеческой натуры, так как в разные периоды жизни в человеке могут доминировать плотское или духовное начала, могут побеждать злые или добрые намерения.

Заключение. Осмысление судьбы в немецком романтизме неразрывно связано с исследованием мировых сил зла. При этом одной из наиболее продуктивных художественных форм становится тема договора с дьяволом, имеющая в литературе Германии богатые традиции. Обращаясь к фаустовской теме, немецкие романтики опираются на традиции просветителей, но постепенно приходят к созданию нового типа героя – Антифауста как воплощения недоверия к рассудку, олицетворения буржуазного облика эпохи. В творчестве А. фон Шамиссо и А. фон Арнима отражается мысль об изначальной противоречивости человеческой природы, что приводит индивида к грехопадению и обуславливает драматический характер жизни и судьбы. В концепции судьбы А. фон Шамиссо весомое место отводится поиску счастья и страданиям, которые сопровождают человека, а также идее о добровольном самоограничении личности. В творчестве Э.Т.А. Гофмана постулируется мысль о трагическом бессилии и иллюзорности человеческих надежд, что обусловлено неограниченными возможностями демонических сил. При взаимодействии с судьбой человеку отводится пассивная (Э.Т.А. Гофман), активная роль (А. фон Шамиссо) либо усредненный вариант, где личность проявляет себя как партнер судьбы (А. фон Арним). Концептуальное содержание понятия судьбы у вышеназванных авторов определяется конкретно-историческими условиями (Французская буржуазная революция, наполеоновские войны), литературными предпосылками (воздействие идей «Бури и натиска» и «веймарского классицизма»), а также принципами, которые образуют мировоззренческую основу гейдельбергского (интерес к национальной истории) и позднего романтизма (невозможность достижения идеала, сомнение в беспредельных возможностях личности, осознание реальности как объективной).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ишимбаева, Г. Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков : учеб. пособие / Г. Г. Ишимбаева. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 262 с.
2. Chamisso, A. von. Gedichte. Ausgabe letzter Hand / A. von Chamisso ; hrsg. von M. Holzinger. – Berlin, 2014. – 360 S.
3. Schlitt, Ch. Chamisso's Frühwerk: von den französischsprachigen Rokokodichtungen bis zum *Peter Schlemihl* (1793–1813) / Ch. Schlitt. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2008. – 250 S.
4. Schwann, J. Vom „Faust“ zum „Peter Schlemihl“: Kohärenz und Kontinuität im Werk Adelbert von Chamisso / J. Schwann. – Tübingen : Narr, 1984. – 430 S.
5. Ботникова, А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2003. – 340 с.
6. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю. В. Манн. – М. : Coda, 1996. – 474 с.
7. Избранная проза немецких романтиков : в 2 т. / сост. А. С. Дмитриев. – М. : Худож. лит., 1979. – Т. 2. – 430 с.
8. Chamisso, A.v. Peter Schlemihls wundersame Geschichte / A. v. Chamisso // Deutsche Novellen des 19. Jahrhunderts. – Moskau : Verlag für fremdsprachige Literatur, 1955. – S. 272–335.
9. Храповицкая, Г. Н. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм : учебник / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин ; под ред. Г. Н. Храповицкой. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 408 с.
10. Гофман, Э. Т. А. Собрание сочинений : в 6 т. / Э. Т. А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 1 : Фантазия в манере Калло; Принцесса Бландина; Необыкновенные страдания директора театра. – 494 с.
11. Кондольская, Т. В. Идеино-художественная специфика романов Ахима фон Арнима : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Т. В. Кондольская ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. – М., 1979. – 18 с.
12. Романчук, Л. А. Творчество Годвина в контексте романтического демонизма / Л. А. Романчук. – Днепропетровск : Полиграфист, 2000. – 181 с.
13. Härtl, H. Nachwort / H. Härtl // Die Kronenwächter / A. v. Arnim. – Leipzig : Verlag Philipp Reclam, 1980. – S. 567–597.
14. Стрелков, В. И. Смерть и судьба / В. И. Стрелков // Понятие судьбы в контексте разных культур : сб. ст. / РАН, Науч. совет по истории мир. культуры, пробл. группа «Логич. Анализ яз.» Ин-та языкознания ; сост. Т. Б. Князевская ; отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1994. – С. 34–37.

Поступила 01.02.2016

**THEME OF THE FAUSTIAN BARGAIN AND CONCEPT OF FATE
IN GERMAN ROMANTICISM**

T. HARDZIAYONAK

The article deals with the subject of the agreement with the devil as one of the art forms of the embodiment of the concept of destiny in German romanticism on the examples of works by A. von Chamisso, E.T.A.Hoffmann and J.von Arnim. The image of Faust endures the impact of the Enlightenment era, and then is transformed into a new form of Anti-Faust as the embodiment of mind distrust. Human nature is contradictory, that leads to the fall of man (Arnim, Chamisso), or the victory of demonic forces (Hoffmann). The concept of the Chamisso`s fate includes the idea of finding happiness, of physical and moral suffering, the idea of voluntary self-restraint of the individual. Hoffmann claims the idea of tragic impotence and illusive nature of human hopes. Arnim`s idea of fate corresponds to the idea of Divine providence. The conceptual content of the notion of fate is determined by specific and definite historical conditions and principles, forming the philosophical basis for Heidelberg and late Romanticism world outlook.

Keywords: German romanticism, Faustian bargain, fate, freedom, activity, necessity, the Fall of Man.

УДК 821.163.41

**ФЕНОМЕН ПОГРАНИЧЬЯ ЦИВИЛИЗАЦИЙ У И. АНДРИЧА
И В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ЦИВИЛИЗАЦИИ****А.В. НАУМОВА***(Белорусский государственный университет)*

Рассматривается проблема исторического и культурного развития Боснии – славянского региона, где наиболее ярко проявился болезненный характер межцивилизационных столкновений, – с ракурса философских исследований и художественной литературы. Проводится сравнительный анализ разработок А. Тойнби, О. Шпенглера и С. Хантингтона – с одной стороны, и этноконфессиональных элементов художественной картины мира в произведениях югославского писателя, Нобелевского лауреата Иво Андрича – с другой. Соотносятся методологические и мировоззренческие установки признанных авторитетов в области цивилизационных исследований с основополагающими принципами построения картины межкультурного общения на Балканах у Андрича. Подчеркивается эффективность аппарата цивилизационных исследований для изучения проблематики литературного творчества.

Ключевые слова: *Иво Андрич, сербская литература, югославистика, пограничье цивилизаций, цивилизация, диалог культур, религиозные проблемы, этноконфессиональная проблематика, культурное многообразие, Балканы, Босния, Югославия, историческая проза.*

Введение. Считается, что термин «цивилизация» начал активно употребляться во время французского Просвещения, однако сам цивилизационный подход с собственными теоретико-методологическими основаниями формируется значительно позднее. Специфика цивилизационной парадигмы рассмотрения общества состоит в том, что она очень многообразна в своих содержательных версиях, а единого понимания центрального для всех теорий понятия «цивилизация» не существует.

В зависимости от исходных установок исследователей выделяют, как правило, три варианта рассмотрения социодинамики и, соответственно, три версии цивилизационного подхода – цивилизационно-стадиальную, цивилизационно-региональную и цивилизационно-локальную [1, с. 76]. Эти варианты очень разнообразны. Нас в контексте темы данной статьи будут интересовать те из них, которые фиксируют культурную детерминацию социодинамики и постулируют существование многочисленных локальных общностей, различных по своей природе.

Именно цивилизационно-локальный подход утверждает существование культурно-исторических образований констатирует их множественность и принципиальную несравнимость. В своих философско-исторических концепциях такие позиции отстаивали многие выдающиеся философы. Первая значительная разработка в этой сфере принадлежит русскому ученому Н.Я. Данилевскому [2], идеи которого формируют новое направление в развитии взглядов на общество. Следующую веху в этой области представляет разработка немецкого мыслителя Освальда Шпенглера «Закат Европы» [3]. Важным этапом в рассмотрении проблемы цивилизаций в локально-историческом ключе становится многотомный труд Арнольда Тойнби под общим названием «Постижение истории» [4]. Идеи А. Тойнби уточняет, критикует и переосмысливает Питирим Сорокин, считавший цивилизации системами не столько культурными, сколько социальными [5].

В дальнейшем появляется множество теорий, полемизирующих с вышеназванными, дополняющих их, развивающих и конкретизирующих. В конце XX века вырисовывается несколько доминирующих направлений развития таких исследований. Во-первых, пришло осознание того, что процессы глобализации, протекающие в современном мире, носят объективный характер, поэтому возникает вопрос о том, как локальные культурно-исторические общности будут реагировать на эти тенденции. Среди авторов, уделивших внимание этим проблемам, – У. Бек, Ю. Хабермас, И. Валлерстайн и др. [6; 7; 8].

Между тем кровавые страницы современной истории показали, что между такими общностями зачастую не хватает взаимопонимания, и это может привести к «столкновению цивилизаций». Из работавших в этом направлении авторов особенно заметен Самюэль Хантингтон, доказывающий, что этническая война – основная форма локального противостояния в конце XX и начале XXI века, которое на глобальном уровне превращается в войну цивилизаций. Кроме философии серьезный материал для выработки адекватного современным условиям взгляда на историю и культуру нам может предоставить искусство, и в частности – художественная литература. «Идею судьбы может сообщить только художник – портретом, трагедией, музыкой» [3, с. 182], – писал О. Шпенглер, рассуждая о том, что сухая историография не способна добиться того, что можно постичь через художественное произведение, «впитавшее» в себя душу культуры. А. Тойнби, характеризуя свой подход к изучению истории, говорил: «...поскольку на-

клон травинки действительно показывает, в какую сторону дует ветер, наблюдения сатирика могут оказаться хорошим руководством для историка» [4, с. 397]. Поэтому в самой сути цивилизационных исследований заложен интерес к различным формам искусства как богатой базе мировоззренческих ориентиров и культурного опыта.

Основная часть. В данной статье мы постараемся обозреть философию и литературу в их единстве, которое возможно сформировать относительно истории Боснии – того славянского региона, где наиболее остро проявилась болезненность межцивилизационных столкновений. Именно на этом примере можно продемонстрировать художественную и философскую концепцию пограничья, применимую для анализа и в югославском контексте, и по отношению к другим регионам, включая восточнославянский. Использование методологического потенциала философии для исследования художественных произведений, включающих проблематику межкультурного взаимодействия, поможет нам полнее раскрыть сущность феномена культурного пограничья. Симбиоз философии и литературы, по Самюэлю Хантингтону, должен позволить нам сформировать «ясную и полезную линзу, сквозь которую можно рассматривать международные процессы» [9, с. 8]. Подобные модели всегда имеют редуцированный характер, однако именно с их помощью может быть полноценнее осмыслена и классифицирована социальная реальность, а также определены причинные связи и перспективы развития. Мы постараемся использовать опыт цивилизационных исследований и художественной литературы, чтобы сформировать такую схему. Модель цивилизационного взаимодействия, рассматривающая боснийский край, может иметь прямо прикладной аспект. С. Хантингтон пишет, что «для вдумчивого анализа ситуации в мире и эффективного воздействия на нее необходима какая-то упрощенная карта реальности, какая-то теория, модель, парадигма», а «мировоззрения и причинные теории являются неотъемлемыми ориентирами международной политики» [9, с. 28]. Авторы цивилизационных разработок в философии в основном напрямую не касаются Боснии. В большей степени внимание к этому краю проявляет лишь Самюэль Хантингтон, в силу того, что он стал свидетелем разгоревшейся здесь кровопролитной войны. Но даже его концепция – это взгляд со стороны, сосредоточенный, в первую очередь, на современности. В этом плане особую значимость для нас представляет видение югославского писателя, Нобелевского лауреата Иво Андрича. Во-первых, он выходец из Боснии; во-вторых, он профессиональный историк и философ, учился в Загребе на философском факультете, а в 1924 защитил в Граце докторскую диссертацию на тему «Развитие духовной жизни в Боснии под влиянием турецкого владычества»; в-третьих, он автор многочисленных исторических произведений, среди которых – два романа именно боснийской тематики («Мост на Дрине» и «Травницкая хроника»). Да и в ряде других произведений Андрич раскрывает историю турецкого этапа боснийской жизни, длившегося на протяжении пяти веков, и отражает специфику межнациональных отношений в этих краях.

Сразу оговоримся: мы намерены выработать модель на основании материалов философских разработок и художественной литературы. Нас интересует Босния Иво Андрича, и с реальной страной она соотносится настолько, насколько этого хотел сам писатель. При этом мы бы хотели, чтобы такая модель, в целом, была применима для анализа ситуации и в современной нам Боснии и Герцеговине, и в других странах мира, ибо боснийская ситуация представляет собой сосредоточение универсальных процессов, которые здесь представлены будто бы под увеличительным стеклом.

В качестве источника методологических установок для исследования проблематики творчества сербского писателя мы выбрали значительные цивилизационные исследования – «Закат Европы» Освальда Шпенглера, «Постижение истории» Арнольда Тойнби и «Столкновение цивилизаций» Самюэля Хантингтона. Выбор обусловлен тем, что названные работы считаются классическими в данном направлении, причем каждый из авторов представляет оригинальную концепцию и делает свои акценты. Да, это три различные методологии, однако они имеют немало точек соприкосновения, и на их основе можно выработать «общий знаменатель» для рассмотрения творчества Иво Андрича.

Итак, в данной статье мы проведем сравнительный анализ разработок А. Тойнби, О. Шпенглера и С. Хантингтона – с одной стороны, и этноконфессиональных элементов художественной картины мира в произведениях Иво Андрича – с другой. Известно, что каждый писатель, моделируя реальность в своих произведениях, не в состоянии передать мир во всем его многообразии, поэтому выбирает отдельную проекцию, в которой концентрируется его мировоззрение и особым образом расставляются акценты. Мы утверждаем, что художественное пространство в прозе Иво Андрича делится по доминирующему культурному признаку, и именно с точки зрения цивилизационной парадигмы он выстраивает мир и отношения людей в нем. Наш компаративный анализ проводится для того, чтобы соотнести методологические и мировоззренческие установки признанных авторитетов в области цивилизационных исследований с основополагающими принципами построения картины межкультурного общения на Балканах у Андрича.

Подход к рассмотрению истории. Первый критерий сравнения касается подхода к рассмотрению истории. О. Шпенглер в «Закате Европы» отрицает правомерность взгляда, который за основу построения всемирной истории берет местные, национальные принципы, центрирующиеся вокруг собственной

культуры. Рассматривать мировой процесс с таких позиций – значит, по О. Шпенглеру, «обладать кругозором провинциала» [3, с. 51]. «Мысли и перспективы, выступающие с притязанием на универсальное значение, но чей горизонт не распространяется далее духовной атмосферы западноевропейского человека» [3, с. 58], – вот основная проблема современных О. Шпенглеру (и, в какой-то мере, нам) философии, а также историософии. Такая тенденция действительно имеет место, и в том числе у героев И. Андрича: человеку свойственно считать свои ценности единственно верными, поэтому жители Боснии по-разному воспринимают мировые события. Город один, а оценки абсолютно разные: европейского консула, прибывающего в город Травник, «местные турки» ждут с одними чувствами, а у «райи всех трех вероисповеданий» свои ожидания и опасения. В романе «Мост на Дрине» нет единства между христианами и мусульманами в том, какой они помнят историю своего края. Сербы говорят, что земляной холм у моста – могила христианина Радисава. Мусульмане же считают, что на этом месте в давние времена «пал геройской смертью дервиш шейх Турхания» [10, с. 388].

Вот насколько разнится видение прошлого и современности жителями одного города. Еще сложнее добиться единодушия в оценках мировой истории жителями разных стран. «...Набросать картину истории, которая не будет зависеть от случайного местонахождения зрителя в пределах какой-нибудь – т.е. его – «современности» и от его свойств, как заинтересованного члена отдельной культуры» [3, с. 156], – вот к чему призывает О. Шпенглер своего читателя в начале XX века. Андрич примерно в то же время продемонстрировал действенность такого подхода в создании историко-философской теории и моделировании художественного мира. В доказательстве этого пойдем от противного: если бы Андричу не удалось выйти за границы своей идентичности, формируя свой взгляд на межэтнические отношения в Боснии, он бы, как выходец из этого края и заинтересованное лицо, не смог избавиться от соблазна показать историю своего края с позиций собственных культурных приоритетов. А в произведениях Андрича нет главного героя, нет героя-морализатора. Нет и персонажа, чье мнение заведомо неверно. Автор будто бы поочередно говорит устами каждого из героев, затем сам себя опровергает и голосом уже иного персонажа высказывает следующую гипотезу. Литературовед П. Лафта писал: «Даже если бы мы захотели обнаружить его [И. Андрича] в каком-то герое, увидеть его на одной стороне, старания были бы тщетными: он везде и нигде» [цит. по: 11, с. 317]. Таким образом, центрирование вокруг идеологии какой-либо культурной группы у Андрича отсутствует.

Основы нового взгляда на историю задает и А. Тойнби: «Историк должен вдохновиться стремлением не просто узнавать факты, но постигать их смысл. Высшим смыслом творческого поиска является поиск Бога, действующего в истории...» [12, с. 518]. О том же пишет О. Шпенглер: «Видимая внешность всякой истории, согласно этому, имеет то же значение, как и внешний облик отдельного человека, рост, выражение, манеры, походка, способ выражаться, деятельность. Все это материал для знатока людей» [3, с. 166]. Полезный для этого инструментарий, по А. Тойнби, – проведение сравнительного анализа, который, по его словам, давно используется в экономической сфере: «Сбор статистических данных с последующей обработкой их и составлением прогнозов – основа почти всех прибыльных предприятий в современном западном мире» [4, с. 96]. Собрать данные, обработать и дать прогноз – вот прикладная цель, которую вполне можно достичь с помощью цивилизационной парадигмы. Подобная установка согласуется с подходом Андрича к написанию его исторического, по сути, труда за который ему была присуждена степень доктора. Скрупулезный сбор фактов о жизни всех церквей на территории Боснии, истории книгопечатания, институтах управления при турках – это лишь материал для построения глобальной схемы формирования культурного пространства в границах нескольких цивилизаций. Андрич формирует парадигму жизнедеятельности «организмов большого стиля», «пишет историю с философской точки зрения» [3, с. 166] и выискивает «чистые формы, лежащие в основе всего становления глубоко скрытыми» [3, с. 169]. В центре его внимания находится целый организм – боснийское культурное пространство – и действующие внутри него элементы, общую схему взаимодействия и судьбу которых он пытается выстроить.

С точки зрения предлагаемого исследователями методологического подхода можно по-новому оценить прогностический потенциал истории. О. Шпенглер утверждает, что отныне, с тех пор как будет принят новый подход, «открывается возможность идти гораздо дальше, чем это могло рисоваться честолюбию всего предшествующего исторического исследования, которое по существу довольствовалось тем, что приводило в последовательный порядок прошедшее <...>, а именно: перешагнуть через настоящее, как предел исследования, и определить еще незакончившиеся фазы истории, устанавливая их тип, темп, смысл и результаты» [3, с. 180]. Творчество Андрича, писавшего в середине века о давней истории его Родины, заглядывает далеко в будущее. О. Шпенглер писал: «Только выдающийся человек способен почувствовать за общедоступными сцеплениями исторически подвижной поверхности глубокую логику становления, проявляющуюся в идее судьбы и обнаруживающую случайную роль именно этих поверхностных, бедных значением каждодневных образований» [3, с. 205]. И тот факт, что Андричу удалось рассмотреть или даже почувствовать логику становления некоторой общности, как раз обуславливает необходимость внимания к его творчеству.

Андрич – выходец из Боснии, а по О. Шпенглеру, «каждая из великих культур обладает тайным языком мироощущения, вполне понятным только тому, чья душа принадлежит к этой культуре» [3, с. 255]. Таковым и был Андрич, и он смог выразить свои ощущения в художественном тексте, чтобы читатель это тоже прочувствовал и, таким образом, принял. Писатель выступает своеобразным переводчиком скрытого смысла, тайны «души» своей культуры, транслирующим это понимание другим.

Идея культурного многообразия мира. Культурный фактор как основа идентичности. Следующая установка, общая у Андрича и западных исследователей, – идея априорной множественности культур и, соответственно, моралей и мировоззрений. Нет в произведениях Андрича единой правды, так как по О. Шпенглеру, «моралей столько же, сколько и культур, не больше и не меньше», и, «несомненно, в каждом выражении жизни любого культурного человека имеется изначальный, а priori в строжайшем кантовском смысле, свой склад, который заложен глубже всякого сознательного суждения» [3, с. 446]. А если у каждой культуры своя мораль, то и поведение представителя каждой из них будет определяться своими механизмами и правилами. А. Тойнби также порицает «тезис о «единстве цивилизации», считая его «ложной концепцией, весьма популярной среди современных западных историков <...>. Одна из причин, породивших это заблуждение, заключается в том, что современная западная цивилизация распространила свою экономическую систему по всему миру» [4, с. 86–87].

С. Хантингтон утверждает, что «для большинства людей культурная идентификация – самая важная вещь» [9, с. 14]. Герои произведений Иво Андрича – представители различных этносов. И этноконфессиональная принадлежность каждого из них является важным элементом образа в целом.

«Народы и страны со схожими культурами объединяются, народы и страны с различными культурами распадаются на части» [9, с. 185], – пишет С. Хантингтон. Доказательства этому есть у Андрича: веками живущие на одной территории под общей турецкой властью народы Боснии ненавидят друга, при этом вышеградские сербы с тоской смотрят вдаль, через Дрину, в Сербию, желая объединиться со своими братьями, с которыми они разделены государственной границей.

Культурный фактор как доминанту самоидентификации утверждает и А. Тойнби. Характеризуя историю Англии, он утверждает, что именно культурная схожесть помогает четко определить круг стран, которые можно объединить в единый комплекс: «...экономический план современного общества, несомненно, охватывает всю освоенную человеком поверхность нашей планеты. Вряд ли существует хотя бы один обитаемый уголок на Земле, с которым Великобритания не обменивалась бы товарами или услугами. В политическом плане также можно констатировать носящую глобальный характер взаимозависимость. <...> Однако как только мы переходим к культурному плану, действительные связи общества, к которому принадлежит Великобритания, с остальным миром окажутся куда скромнее» [4, с. 36]. Культура, по мнению А. Тойнби, «не только глубже первых двух слоев, но и фундаментальнее» [4, с. 87]. Априорный, глубинный характер культурных различий А. Тойнби объясняет, среди прочего, следующим: «Невозможно единообразное понимание единого и истинного Бога, ибо человеческая природа отмечена плодотворным многообразием, представляющим собой отличительную черту божественных трудов. Каждая человеческая душа воспринимает Его через свою призму <...>» [4, с. 539]. И поэтому мы не смеем понимать «каждую человеческую душу» одинаковым образом.

Раз культурный признак – основа идентичности, то классифицировать общества целесообразно именно с опорой на него. О. Шпенглер утверждает идею «множества мощных культур, <...> каждая из них налагает на свой материал – человечество – свою собственную форму и у каждой своя собственная идея, собственные страсти, собственная жизнь, желания и чувствования и, наконец, собственная смерть» [3, с. 56]. А. Тойнби также предупреждает нас о том, что «многообразие опыта различных цивилизаций предполагает многообразие мировоззрений» [4, с. 298], явно порицая доминирующую на тот момент и, возможно, до сегодняшнего дня «тенденцию рассматривать историю всех обществ и всех эпох под углом зрения демократии и индустриализма» [4, с. 394]. В концепции С. Хантингтона интересы национальных государств «в значительной степени определяются культурным и цивилизационным факторами» [9, с. 40], что явно предполагает их априорное различие. Такое деление налицо и в произведениях Андрича: в рамках одного государства существует несколько общностей, интересы каждой из которых противоположны, поскольку отражают ценности разных цивилизаций.

Религия как важнейший элемент, определяющий принадлежность к цивилизации. Итак, в качестве общего знаменателя всех теорий мы выделили культурную идентичность, которая разделяет людей на некие крупные единицы. Но, учитывая широту содержания данного понятия, стоит конкретизировать, какие формообразования культуры составляют костяк этой идентичности. С. Хантингтон утверждает, что «из всех объективных элементов, определяющих цивилизацию, наиболее важным <...> является религия. Когда все другие источники идентичности поколеблены, на первый план выходит именно она. В Боснии, на том этапе, люди говорили на одном языке, имели общее происхождение – казалось бы, у этих людей больше общего, чем различного, однако религия их разделяла нерушимой стеной. «Для людей, которые сталкиваются с необходимостью ответить на вопросы “Кто я?” и “Где мое место?”, религия пре-

доставляет убедительные ответы» [9, с. 142], – пишет С. Хантингтон. О. Шпенглер, кстати, еще более категоричен, в определении ведущей роли религии в формировании человеческой культуры. «И вот я утверждаю, – пишет философ, – что в основании всякого «знания» природы, хотя бы и самого точного, лежит религиозная вера» [3, с. 498]. Даже физическая картина мира для него – «отголосок и выражение религии» [3, с. 499], что последовательно обосновывается в «Закате Европы». Нас интересует не сама неоспоримость этого тезиса, а общее направление размышлений и у О. Шпенглера, и у С. Хантингтона. А. Тойнби в своем исследовании определяет вселенскую церковь как «основной признак, позволяющий предварительно классифицировать общества одного вида» [4, с. 82].

У И. Андрича конфессия также является основополагающим признаком принадлежности к той или иной цивилизации. Именно в религиозных установках кроются причины самых значительных противоречий между жителями Боснии.

С. Хантингтон пишет о глобальном возрождении религии во второй половине XX столетия. Андрич создавал свои романы в середине века и уже тогда, подчеркивая религиозную составляющую в образах своих героев, указывал на коренные мировоззренческие противоречия, которые препятствуют бесконфликтному взаимодействию этносов. В его произведениях речь идет о давнем прошлом, но общая тенденция неизменна до сегодняшнего дня. А в основе суждений тех, кто не принимает решающую роль религии в формировании ценностных ориентиров, по мнению С. Хантингтона, «лежит мирская близорукость. Тысячелетия человеческой истории доказывают, что религия – не “маленькое отличие”, а, возможно, глубочайшее различие, какое только существует между людьми» [9, с. 411].

Ясно, что религия не является единственным критерием идентификации и самоидентификации, но для нас в рамках рассмотрения межэтнических отношений в цивилизационном ключе все остальные критерии уходят на второй план. «В ходе войны многочисленные идентичности постепенно исчезают, и преобладающей становится идентичность, наиболее значимая в конфликте. Такая идентичность почти всегда определяется религией» [9, с. 434], – пишет С. Хантингтон. И обвинять Андрича в узости взглядов нельзя, так как искусство подразумевает схематизацию. Оно не может отражать жизнь многомерно, так как полнота художественной реализации возможна только при аккуратной фокусировке. По нашему мнению, Андрич фокусируется на модели мира, которая определяется богатыми культурными, конфессиональными различиями.

Оппозиция «мы» / «они». Большую роль в цивилизационной идентификации играет субъективное видение конкретной группой людей своего места в обществе, своей принадлежности и родственных связей с другими группами. Потурченцы, сделавшие сознательный выбор, сменившие веру и, таким образом, цивилизационно переопределившиеся в сторону другой цивилизации, вплоть до сегодняшнего дня подчеркивают, что их «мы» не имеет ничего общего с сербским «они». Никакие объективные факторы сходства и родства не в состоянии переломить субъективный выбор.

Это противопоставление «мы» / «они» в рамках цивилизационной модели представляет собой самый показательный механизм идентификации. Человек, давший себе ответ на вопрос о том, «кто я есть», непременно заметит, что ему противостоит группа, чей ответ будет существенно различаться. И самоутверждение будет зачастую продолжаться за счет поиска отличий своего «я» от враждебного «не-я». По С. Хантингтону, «идентичность на любом уровне – личности, племени, расы, цивилизации – можно определить только через отношение к “другим”» [9, с. 191–192], – таков базовый механизм самоопределения. В романе «Травницкая хроника» И. Андрич пишет, что в Боснии «каждая вера считает, что ее благоденствие и процветание обусловлены отставанием и упадком каждого из трех остальных вероисповеданий, а их прогресс может принести ей только ущерб» [10, с. 218]. Получается, самоутверждение строится на уничтожении своего «цивилизационного противника». Тем, кто не осознает этот механизм, может показаться, что речь идет о какой-то особой агрессии и ситуативной ненависти. Приняв цивилизационную модель, мы убеждаемся: это базовые механизмы, которые работают всегда и везде, не имея исключений. Исторически так сложилось, что именно в андричевской Боснии таких общностей много, и живут они слишком близко друг к другу, поэтому такое противопоставление «я»/«не-я» по религиозному признаку становится наиболее очевидным. Но это абсолютно естественная схема, работающая с любым этносом и в любой точке земного шара. Проблема Балкан и, в частности, Боснии, лишь в том, что здесь общностей, стремящихся себя противопоставить друг другу, слишком много, и живут они бок о бок. Это, естественно, создает напряжение. Именно в этом кроются корни боснийской ненависти, о которой пишет автор в рассказе «Письмо, датированное 1920 годом». Другое дело, пустим ли мы эту ненависть в русло конфликта или сделаем все от нас зависящее, чтобы его предотвратить.

Братские страны, стержневые государства и единства «более крупного масштаба». Опираясь на методологию авторитетных авторов, мы определили, что художественное пространство произведений Андрича делится на несколько локальных групп, различать которые стоит, преимущественно, по культурному и, уже, религиозному, признаку. Однако насколько эти группы (например, боснийские мусульмане, сербы и хорваты) самодостаточны и независимы? Каждую из них стоит рассматривать автономно

или необходимо рассмотреть более широкий круг культур, в который входят и вышеперечисленные? Говоря о конфликтах между странами и группами из различных цивилизаций, С. Хантингтон обращает внимание на то, что каждый такой конфликт шире локальных рамок. Он выходит на цивилизационный уровень, так как «страны и группы из этих цивилизаций призывают к помощи своих “братских стран”» [9, с. 24]. Демонстрируется такая тенденция и в произведениях Иво Андрича, а именно, в разделенном Травнике, где католики поддерживали австрийского консула, мусульмане – турецкую власть, а православные возлагали надежды на приезд русского консула. «Когда приходит кризис идентичности, для людей в первую очередь имеет значение кровь и вера, религия и семья. Люди сплачиваются с теми, у кого те же корни, церковь, язык, ценности и институты и дистанцируются от тех, у кого они другие» [9, с. 187], – так описывает ситуацию С. Хантингтон, и именно так происходит в романах Андрича.

А. Тойнби также рассматривает в качестве субъекта истории «единицу более крупного масштаба, чем нация» [4, с. 30]. В Боснии такую единицу составляют, по С. Хантингтону, коренные этносы вместе с «братскими странами», у Андрича – этносы Боснии вместе с далекими центрами, которые они поддерживают: «Все вы живете под одним небом, и питает вас одна земля, но *центр духовной жизни каждой из вер* далеко, в чужих краях – в Риме, Москве, Стамбуле, Мекке, Иерусалиме или Бог знает где, только не там, где народ рождается и умирает» [10, с. 218]. Рано или поздно ответив для себя на вопрос «Кто мы?», каждая этническая общность однозначно определяется в выборе своих друзей и врагов. А. Тойнби в связи с этим показывает, что английскую историю нельзя рассматривать изолированно. Он подробно исследует ход английской истории, чтобы определить круг стран, которые допустимо объединить с Англией в общее цивилизационное пространство. Если попытаться рассмотреть историю Боснии на тот же предмет, то таких общностей, связанных с Боснией на протяжении ее истории, окажется сразу несколько. И доминирующее влияние будет определить крайне сложно. Остается только констатировать его многовекторность. Фактор доверия, которое «легче всего возникает на почве общих ценностей и культуры» [9, с. 195], – вот что, по С. Хантингтону, обеспечивает целостность региональных союзов и что обуславливает лояльность сербов к политике России, хорватов – к политике европейских держав, а бошняков – к политике Османской империи. В «Травницкой хронике» европейские события начала XIX века саму Боснию не затрагивают, но каждая этническая группа «болеет» за то или иное развитие событий. Именно тот факт, что в противостояние внутри таких стран включаются братские страны, выводит конфликты на глобальный уровень. В центре внимания Андрича в «Травницкой хронике» всего несколько лет из жизни малоизвестного боснийского города Травника, но, по сути, перед нами разворачиваются события мировой истории. «В расколотой стране основные группы из двух или более цивилизаций словно заявляют: “Мы различные народы и принадлежим к различным местам”» [9, с. 209], – именно так размышляют жители андричевской Боснии, обращаясь в своих мыслях к далеким «центрам». С. Хантингтон вводит свою терминологию, определяя всех участников межцивилизационного столкновения на разных уровнях. Братские страны, представляющие собой ведущие государства, центры, вокруг которых группируются остальные народы, принадлежащие к той же самой цивилизации, он называет *стержневыми странами*. Они считаются «источниками культуры этой цивилизации» [9, с. 203].

И конфликты на таких линиях разлома структурируются по аналогичной схеме: «Межцивилизационный конфликт принимает две формы. На локальном (или микроуровне) возникают *конфликты по линиям разлома*: между соседними государствами, принадлежащими к различным цивилизациям, внутри одного государства между группами из разных цивилизаций <...>. На глобальном, или макро уровне, возникают *конфликты между стержневыми государствами*» [9, с. 324]. Оба уровня – и глобальный, и локальный – просматриваются в романах Андрича. Внутри Боснии взаимодействуют собственно «главные герои», за каждым из которых стоит свое стержневое государство.

Линии разлома. С. Хантингтон пытается многосторонне описать феномен цивилизации и, среди прочего, выделяет два ее признака. Первый из них – то, что цивилизации «являются наиболее стойкими из человеческих ассоциаций» [9, с. 52]. Андрич в романе «Мост на Дрине» в течение нескольких веков обозревает историю города Вышеграда, и за это время, вплоть до начала XX века, соотношение основных сил культурного противостояния остается абсолютно неизменным. Также С. Хантингтон утверждает, что «границы между ними редко бывают четкими» [9, с. 52], и тем самым позволяет всерьез говорить о феномене пограничья цивилизаций – некоей переходной зоне, или, по терминологии самого С. Хантингтона, линии разлома.

Сначала очертим границы интересующих нас разломов, причем в концепции С. Хантингтона тут просматривается и роль белорусских земель как форпоста, пограничья между западной и православной цивилизациями. Как и в случае с Боснией, эти сложные процессы формирования границ здесь начались давно: с тех пор как «были обращены в западное христианство Венгрия, Польша, Скандинавия и Балтийское побережье», «восточная граница западной цивилизации стабилизировалась там, где ей суждено было остаться без значительных изменений еще надолго» [9, с. 64]. С. Хантингтон очерчивает границы западной цивилизации, и именно за ней находятся и Беларусь, и страны бывшей Югославии: «Начинаясь

на севере, она идет вдоль сегодняшних границ России с Финляндией и Прибалтикой (Эстонией, Латвией и Литвой); по Западной Белоруссии, по Украине, отделяя униатский запад от православного востока» [9, с. 243]. И далее: «На Балканах эта линия совпадает с исторической границей между Австро-Венгерской и Османской империями. Это – культурная граница Европы» [9, с. 244]. Естественно, каждое пограничье имеет свою специфику, и неправомерно проводить прямые параллели между ними, однако общая методологическая основа и специфика жизни на таком пограничье универсальна. А. Тойнби также очерчивает границы западной цивилизации, делая акцент на том, какие территории играли роль форпостов: у западной границы – это Польша со стороны Запада, и мы делаем вывод, соответственно, что белорусские земли играют роль форпоста по другую сторону. На юге, на Балканах, эта граница перемещалась по мере разворачивания борьбы между Османской и Дунайской (Австро-Венгерской) империями за сферы влияния. Эту борьбу как раз отражает Андрич в романе «Мост на Дрине». Она во многом обусловила многовекторность процессов развития в этом регионе. Судьбу Дунайской империи А. Тойнби, кстати, связывает с судьбой Османской: пока существовала последняя, создавая вызовы и удары, имело смысл существование первой. С исчезновением Османской империи гибнет и Австро-Венгрия. Именно в этот момент рушится мост над рекой Дриной, ранее связывавший Запад с Востоком. Как раз тогда исчезают две империи, символизировавшие два «крайних полюса» – Запад и Восток. Противостояние концентрируется в едином клубке и достается по наследству «государству-преемнику как империи Габсбургов, так и Османской империи [4, с. 160]» – Югославии, взявшей на себя всю тяжесть роли форпоста, соединившей в себе культурные комплексы, принадлежащие разным цивилизациям. А. Тойнби пишет о том, что это государство-преемник включает в себя территории, «унаследованные от двух разных династических государств», и хранит «следы культуры двух разных цивилизаций» [4, с. 160]. Стоит уточнить, что не двух, а трёх: элемент православной цивилизации на Балканах никогда не умирал, он только укреплялся под напором вызовов. А. Тойнби осторожен в прогнозах: «Этот смелый политический эксперимент может иметь успех, может и провалиться» [4, с. 160].

С. Хантингтон более категоричен в утверждении нежизнеспособности таких образований, так как стал свидетелем кровавых конфликтов на их территории. Он буквально взывает к человечеству, предупреждая его об опасности культурных конфликтов. И наиболее острыми считает те столкновения, «которые имеют место вдоль линий разлома между цивилизациями» [9, с. 25].

Иво Андрич наблюдает за процессом формирования разлома в докторской работе и в своих романах, которые осмысливают историю этого края, начиная с первых веков турецкого нашествия. А в рассказе «Письмо, датированное 1920 годом» автор предостерегает читателя: «Босния – страна ненависти и страха», и «это – ненависть, выступающая самостоятельной силой, находящая цель в самой себе. Эта ненависть поднимает человека против человека и затем приводит к нищете и страданиям или укладывает в могилу обоих врагов: ненависть, словно раковая опухоль, поражает вокруг себя все, с тем чтобы под конец и самой погибнуть» [13, с. 346].

Кстати, именно с такими определениями Боснии, как «страна ненависти», связаны основные претензии боснийских критиков, литературоведов, идеологов и политиков по отношению к Андричу. Считается, что подобными заявлениями Андрич спровоцировал произошедшее в Боснии в 1990-х гг. Оценку такой ситуации предлагает С. Хантингтон: он утверждает, что «различия между светскими идеологиями <...> можно как минимум обсуждать, как максимум разрешить. Разногласия в материальных интересах также можно уладить путем переговоров и свести к компромиссу, что невозможно в случае с вопросами культуры» [9, с. 193]. Противоречия в культурной сфере связаны с базовыми ценностными установками каждого человека: не могут быть с легкостью решены такие споры, так как связанные с ними реалии «имеют глубокое историческое, культурное и эмоциональное значение для спорящих сторон» [9, с. 193]. Никаких компромиссов здесь быть не может. «Человеку свойственно ненавидеть [9, с. 193]», – пишет С. Хантингтон. Возникает, по его мнению, ««динамика ненависти», сравнимая с “дилеммой безопасности” в международных отношениях, в которой взаимные опасения, недоверие и ненависть подпитывают друг друга» [9, с. 432]. С. Хантингтон будто вторит Андричу, писавшему о том же десятилетиями ранее. И природу такой ненависти на почве культурных различий ученый объясняет так: «Естественно, люди не доверяют тем, кто отличается от них и имеет возможность причинить им вред, и видят в них угрозу [9, с. 194]». Об этом же говорит Андрич в рассказе «Письмо, датированное 1920 годом». Поэтому не стоит искать в подобных констатациях писателя каких-то провокационных подтекстов, нужно лишь принять парадигму столкновения цивилизаций как данность и искать пути смягчения таких противоречий. О. Шпенглер, говоря о многообразии культурных форм нашей планеты, утверждает, что «чужая сфера мыслей», то есть менталитет представителей иной культуры, «в своей глубине и подробностях все же навсегда останется для нас безмолвной» [1, с. 257], как бы мы ни старались ее понять. Это следствие тех фундаментальных различий, которые лежат в основе этих культур. Если непонимание между культурами – аксиома, то почему мы удивляемся, что Боснию, небольшую страну с четырьмя исконными этносами, Андрич называет страной ненависти? По С. Хантингтону, такое болезненное положение дел – сущностная, неотъемлемая

характеристика таких разломов, просто проявляются они в каждый момент по-разному: «периоды взаимной подозрительности» чередуются с «жестокими вспышками насилия». И далее: «Историческое наследие конфликтов существует, и им пользуются те, кто считает это выгодным для себя» [9, с. 420].

«Общества, объединенные идеологией, но в силу исторических обстоятельств разделенные культурами, распадаются» [9, с. 25], – предсказывал С. Хантингтон. «Наибольшую степень вероятности перерастания в крупномасштабные войны имеют локальные конфликты между группами и государствами из различных цивилизаций» [9, с. 27]. Едва ли такая перспектива может радовать. Возникает необходимость предпринимать конкретные действия, для того чтобы сохранить целостность отдельных регионов или, по крайней мере, избежать кровопролития. Андрич такую опасность осознал, и этим можно объяснить его негативные оценки по отношению к турецкому этапу истории в Боснии, которые наиболее ярко представлены в его докторской диссертации. Тем более, А. Тойнби говорил о том, что в развитии цивилизации (культурной общности) «принцип непрерывности представляет собой сущность движения роста» [1, с. 462], – именно поэтому философ считает механизмы архаизма и футуризма несовместимыми с любого рода прогрессивным развитием. Эта непрерывность как раз отсутствовала в развитии боснийского общества.

«Совмещение несовместимого». Некоторые боснийские критики воспринимают Андрича как писателя, занимающего «отрицательную позицию по отношению к исламу, губительность которого он обличает и проектирует в образе деструктивного человека, руководимого темными силами ненависти и злобы и появившегося как результат исламизации христианского населения и османской власти в Боснии» [14, с. 221]. Многие утверждают, что Андрич всячески критиковал последствия турецкой власти в Боснии, а значит, и исламскую культуру. Однако можно возразить: критика власти Османской империи – это лишь критика тех последствий, которые имели место в Боснии в результате наложения исламской культуры на исконно христианское сознание боснийцев. Ценное замечание в этом плане делает А. Тойнби: «... элементы культуры, вполне безвредные и даже благотворные на родной почве, могут оказаться опасными и разрушительными в чужом социальном контексте» [11, с. 472]. Не будем прямо привязывать данное высказывание к боснийской ситуации и спешить назвать последствия внедрения ислама на христианскую почву Боснии разрушительными. Но тот факт, что это нарушило течение естественного процесса, сомнению не подлежит. А. Тойнби, как и Андрич, констатирует особую опасность внедрения чужеродного элемента в рамках культурного взаимодействия. Элемент культуры не может быть окрашен положительно или отрицательно, он лишь может быть на своем месте или не на своем. А. Тойнби наглядно демонстрирует это на примере точных наук: «Судьба Хиросимы и Нагасаки продемонстрировала, что изначально безобидные вещества превращаются в смертельно опасные, стоит нарушить естественную связь ядра с электронами. <...> Атом социальной жизни также поддерживает равновесие сил, и, пока это равновесие не нарушено, выбросов энергии не наблюдается» [11, с. 472]. Когда новый элемент (ислам в Боснии) изолированно попадает на новую почву, реагирует вся система, и обществу «удается сохранить социальное здоровье, только приспособив старые структуры к новому элементу. А это часто равносильно замене всей старой структуры» [11, с. 472]. Но не стоит в перенесении этой модели на боснийскую почву концентрироваться только на влиянии ислама. Не менее болезненно принимают боснийцы в романе Иво Андрича новшества, привнесенные австрийской властью. Подобно тому, как Андрич в докторской диссертации рассматривает результаты внедрения ислама на боснийскую почву, А. Тойнби раскрывает негативные последствия переноса западного института демократического правления в африканское общество.

Заключение. Итак, сравнительный анализ разработок известных философов и принципов построения художественной картины мира в произведениях Иво Андрича обнаружил большое количество точек соприкосновения между ними. У И. Андрича, А. Тойнби, О. Шпенглера и С. Хантингтона схожие взгляды на принципы рассмотрения истории. Все мыслители утверждают идею культурного многообразия мира, культурный фактор считают основой идентичности, а религию рассматривают в качестве важнейшего элемента, определяющего принадлежность к цивилизации. Особое внимание они уделяют существованию на «линиях разлома», или на пограничье цивилизаций.

Цивилизационные исследования предлагают эффективный инструментарий для исследования подобной проблематики литературного творчества. Они формируют парадигму для изучения общества, определяют перспективы его развития, предостерегают от глобальных войн и столкновений, помогают обозначить доминанты идентичности человека и выработать сбалансированную схему взаимодействия в обществе, где каждый стремится противопоставить себя соседу. Такие модели имеют большой прогностический потенциал, и их детализация по отношению к конкретному региону может оказаться особо продуктивной. Схожи в своих базовых характеристиках, в самых общих методологических и ценностных установках концепции рассмотрения общества О. Шпенглера, А. Тойнби, С. Хантингтона и И. Андрича. Этот факт говорит о том, что идеи поистине «витали в воздухе» на протяжении всего XX века, и в той или иной форме выразились в трудах выдающихся мыслителей разных стран – Германии, Великобритании, США, Югославии.

Творчество Андрича является важным источником идей, необходимых для построения этих моделей. Литература зачастую способна донести идею более доступно, чем концентрированные формулировки науки или философии. Констатации как таковые могут быть убедительными, хорошо аргументированными и выверенными, но довольно трудно заставить мир не только понять посыл философа, но и поверить ему, сменив принятые в обществе стандарты на обновленные. Если же какую-то концепцию облечь в художественную форму и с помощью средств искусства заставить читателей прочувствовать ее, можно добиться многого, усвоить важные уроки, которые помогут решить ряд важнейших вопросов современности, избежать кровопролития и определить стратегию развития собственного государства, находящегося в стадии транзитивного общества. Творчество Иво Андрича имеет такой потенциал. Поэтому нельзя игнорировать такие произведения, их нужно внимательно анализировать, акцентируя в них основной мировоззренческий посыл и раскрывая то измерение, которое сможет способствовать продуктивным общественным изменениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Философия и методология науки : учеб. пособие для аспирантов / А. И. Зеленков [и др.] ; под ред. А. И. Зеленкова. – Минск: Асар, 2007. – 377 с.
2. Данилевский, Н. Россия и Европа : взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому / Н. Данилевский. – М. : Ин-т русской цивилизации, 2008. – 812 с.
3. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск : Наука. Сиб. изд. фирма, 1993. – 584 с.
4. Тойнби, А. Д. Постигание истории: избранное / А. Д. Тойнби. – М. : Айрис-пресс, 2010. – 637 с.
5. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика: Исслед. изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и обществ. отношений / П. А. Сорокин. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гум. ин-та, 2000. – 1054 с.
6. Бек, У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / У. Бек. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
7. Валлерстайн, И. Конец знакомого мира: Социология XXI века / И. Валлерстайн. – М. : Логос, 2004. – 354 с.
8. Хабермас, Ю. Расколотый Запад / Ю. Хабермас. – М. : Весь мир, 2008. – 186 с.
9. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М. : АСТ. – СПб. : Terra fantastica, 2003. – 603 с.
10. Андрич, И. Травничкая хроника. Мост на Дрине / И. Андрич. – М. : Художественная литература, 1974. – 686 с.
11. Vučković, R. Velika sinteza (o Ivi Andriću) / R. Vučković. – Sarajevo : Svjetlost, 1974. – 546 s.
12. Тойнби, А. Д. Постигание истории : сб. / А. Д. Тойнби. – М. : Прогресс. Культура, 1996. – 607 с.
13. Андрич, И. Собрание сочинений : в 3-х т. / И. Андрич. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 1 : Рассказы и повести. – 479 с.
14. Тутъевић, С. Андрић и муслимани (о једном виду рецепције дјела Иве Андрића) / С. Тутъевић // Свеске Задужбине Иве Андрића, 19. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2002. – С. 221–236.

Поступила 18.01.2016

THE PHENOMENON OF CIVILIZATION BORDERLAND IN IVO ANDRIC'S WORKS AND IN THE CIVILIZATION RESEARCH STUDIES

A. NAUMOVA

The article represents an attempt to consider the problem of historical and cultural development of Bosnia - the Slavic region, where painful character of intercivilization collisions showed up most brightly, - on the material of philosophical researches and fiction. Comparative analysis of the ideas of Arnold Toynbee, Oswald Spengler and Samuel Huntington on the one side, and the ethnic and confessional elements of the artistic picture of the world on the other is conducted. The comparative analysis of the ideas of Arnold Toynbee, Oswald Spengler and Samuel Huntington on the one side, and the ethnic and confessional elements of the artistic picture of the world in literary works of the Yugoslavian writer, Nobel prize winner Ivo Andric on the other is conducted. The methodology and world outlook of the recognized authorities in area of civilization researches are brought into correlation with Andric's fundamental principles of cross-cultural communication's construction on Balkans. Efficiency of civilization researches' methodology for the study of literary works' problems is emphasized.

Keywords: Ivo Andric, Serbian literature, Yugoslavia studies, civilization borderland, civilization, the dialogue of cultures, religious problems, ethno-confessional issues, cultural diversity, the Balkans, Bosnia, Yugoslavia, historical prose.

УДК 82.091

ТЭМА ДВАЙНИЦТВА Ў ТВОРАХ М. ГАРЭЦКАГА І К. ГАМСУНА

канд. філал. навук, дац. В.І. УТКЕВІЧ
(Віцебскі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт)
utkevich@mail.ru

Праведзены супастаўляльны аналіз творчасці М. Гарэцкага і К. Гамсуна ў аспекце даследавання тэмы двайніцтва ў іх творах. Кожны мастацкі феномен з'яўляецца суперпазіцыяй індывідуальнага патэнцыялу суб'екта творчасці і сукупнасці знешніх фактараў, што ўплываюць на вынік творчага працэсу. У дачыненні да літаратурнага феномена двайніцтва сукупнасць знешніх фактараў уяўляе сабой па-мастацку асэнсаваны і эстэтычна аформлены вынік функцыянавання сістэмы такіх крыніц, як міфалагічная, філасофска-анталагічная, літаратурна-эстэтычная і сацыяльна-псіхалагічная. Такім чынам, мастацкі феномен двайніцтва насычаны шматлікімі сэнсамі, якія знаходзяць актуалізацыю ў розных анталагічных і феноменалагічных субстанцыях. Ствараючы вобразы літаратурных герояў, М. Гарэцкі і К. Гамсун – прадстаўнікі розных нацыянальных літаратур канца XIX – пачатку XX ст., – не маглі не адчуваць трывожнага душэўнага стану сваіх сучаснікаў, абумоўленага гістарычнымі абставінамі, які выявіўся ў тым ліку ў своеасаблівым раздваенні свядомасці. Адзначана, што найбольш яскрава гэта праявілася ў рамане “Містэрыі” К. Гамсуна і ў аповесці “Дзве душы”. М. Гарэцкага.

Ключавыя словы: двайніцтва, супастаўленне, дыялог, літаратурны герой, сюжэт, міфалагічна-структуральны метады, літаратурная міфатворчасць, раздвоенасць свядомасці, кропка сігулярнасці.

Уводзіны. У сучасным літаратуразнаўстве распаўсюджаны пункт гледжання, што тэма двайніцтва – набытак мастацкай літаратуры навейшага часу. Аднак нельга не пагадзіцца з заўвагай У. Г. Кароткага: “Двайніцтва – гэта запавет айчыннай гісторыі, гэта вечная тэма літаратуры ўсходніх славян, пачынаючы ад летапісання да твораў Новага часу (раманы і аповесці Гоголя, Дастаеўскага, Талстога, Гарэцкага, Быкава). Раздваенне заўсёды пачынаецца як двувяр’е, як правіла, рэалізуецца ў тэме бацькоў і дзяцей, мінулага і сучаснасці, раздваення роду, сям’і, у канчатковым выніку – чалавека як персанажа гісторыі” [1, с. 78]. Неабходна адзначыць, што шматварыянтны дыялагічны тэкст з’яўляецца мастацкім адлюстраваннем сутнасных сацыяльна-анталагічных узаемасувязей, а ў гнэсалагічных адносінах спрыяе выяўленню глыбіннай дэтэрмінацыі не толькі паміж тымі культурнымі рэаліямі, якія належаць аднаму часу, але і тымі, якія падзелены тысячагоддзямі чалавечай гісторыі. Аналіз жа працэса эстэтычнай рэпрэзентацыі дадзенага феномена ў творах К. Гамсуна і М. Гарэцкага дазваляе паглядзець на многія творы беларускай і замежнай літаратуры з новых пазіцый, якія раскрываюць новыя абсягі для навуковага даследавання.

Асноўная частка. Кожны мастацкі феномен з’яўляецца суперпазіцыяй індывідуальнага патэнцыялу суб'екта творчасці і сукупнасці знешніх фактараў, што ўплываюць на вынік творчага працэсу. У дачыненні да літаратурнага феномена двайніцтва сукупнасць знешніх фактараў уяўляе сабой па-мастацку асэнсаваны і эстэтычна аформлены вынік функцыянавання сістэмы такіх крыніц, як міфалагічная, філасофска-анталагічная, літаратурна-эстэтычная і сацыяльна-псіхалагічная. Такім чынам, мастацкі феномен двайніцтва насычаны шматлікімі сэнсамі, якія знаходзяць актуалізацыю ў розных анталагічных і феноменалагічных субстанцыях.

Філасофскі падмурак літаратурнага феномена двайніцтва складае старажытнае ўяўленне пра вобраз андрагіна як дасканалага чалавека. Як вядома, глыбокае сутнасць гэтага вобраза раскрыта ў вядомейшым дыялозе знакамітага старажытнагрэчаскага філосафа Платона “Пір”. Андрагіны спалучалі ў сабе ўласцівасці абодвух чалавечых палоў, да таго ж валодалі страшэннай моцай, дзякуючы чаму замахваліся нават на ўладу багоў. Таму Зеўс разрэзаў іх напалову, і гэтыя паловы былі ўжо слабейшыя і недасканалыя. “Ітак, кожны з нас – это половинка человека, рассеченного на две камбалоподобные части, и поэтому каждый ищет всегда соответствующую ему половину” [2, с. 290]. Працягваючы даследаваць філасофскія аспекты двайніцтва, спынімся на думцы Д. Чыжэўскага: “Появление двойника ставит перед человеком вопрос о конкретности его реального существования” [3, с.73]. Адпаведным чынам, феномен літаратурнага двайніцтва можна разглядаць у якасці эстэтычнага ўвасаблення экзистэнцыяльных пошукаў сучаснага чалавека, глыбокіх пошукаў асноў чалавечага быцця як такога. У межах хрысціянскай філасофіі дваістая прырода чалавека тлумачыцца яго анталагічнай прыналежнасцю да двух светаў: матэрыяльнага (зямнога) і духоўнага (нябеснага).

Што датычыць уплыву такога знешняга фактара, як міфалагічны, можна сцвярджаць, што двайніцтва з’яўляецца адметнай рысай структуры твораў М. Гарэцкага і К. Гамсуна (дарэчы, як і твораў многіх іншых вялікіх і прызнаных пісьменнікаў) як своеасаблівага ўзнаўлення міфалагічнага тэксту. На наш погляд, сам эстэтычны акт шмат у чым аналагічны працэсу міфатворчасці, а мастацкі тэкст, адпа-

ведна, – аналагічны эстэтычна ўзноўленаму міфу. Безумоўна, такая аналогія яшчэ не дае падстаў для сцвярджэння іх поўнай тоеснасці. Наадварот, паміж імі існуюць дастаткова значныя адрозненні, што ў першую чаргу тлумачыцца наяўнасцю індывідуальнага аўтарскага складніка ў мастацкім творы, – напрыклад, элементаў інтэлектуальнай гульні.

Першапачаткова неабходна адзначыць, што ў творчасці К. Гамсуна міфалагічны аспект выяўлены непасрэдна ў аўтарскай літаратурнай міфатворчасці. Найбольш ярка дадзены эстэтычны феномен знайшоў сваё адэкватнае мастацкае ўвасабленне ў рамана “Плёны зямлі”. Прычыны ў гэтым выпадку мы маем справу з міфатворчасцю ў яе найбольш экзистэнцыяльна чыстым выглядзе. Узгадаем, што сам хутар Селанро робіцца правобразам жаданай для пісьменніка новай Нарвегіі і ўзнікае нібы ніадкуль. Для яго няма ніякай гістарычнай мінуўшчыны, у яго ёсць толькі цяперашняе, дзейснае і экзистыйнае, дзякуючы таму, што яно поўнасьцю скіравана ў будучыню. Кропкай адліку, энергетычным імпульсам для творчасці з’яўляецца самаадданая чалавечая праца і жаданне зрабіцца гаспадаром на сваім кавалку зямлі. Вось як апісаны першасны момант анаталагічнага пераўвасаблення неўпарадкаванага свету нарвежскім пісьменнікам у пачатковых радках рамана: “Длинная, длинная тропинка стелется по болотам и уходит в леса – кто проложил ее? Мужчина, первый попавший сюда человек. До него здесь тропинки не было. Потом, одно за другим, прошли по неясным следам на можажинах и болотах животные, и следы стали отчетливее, а там, один за другим, пронюхали о тропинке лопари и стали ходить по ней, когда им нужно было перебраться с горы на гору, чтоб проведать своих оленей. Так и образовалась тропинка через обширную пустошь, никому не принадлежащую, безхозяйную землю” [4, с. 7]. Можна меркаваць, што для Кнута Гамсуна гэта “безгаспадарчая” зямля – рэальная аснова для з’яўлення лепшай Нарвегіі. Такім чынам, мы сутыкаемся тут з бінарнымі адносінамі паміж па-за гістарычным, а, адпаведна, неспраўдлівым быццём роднай краіны і звышгістарычным, сапраўдным яе быццём, якое паказана ў рамана як мастацкае ўзнаўленне міфа аб “новай жаданай зямлі”. Цэментуючы вобразам тут з’яўляецца вобраз Ісаака. Шэраг іншых герояў – Інгер, Аксель, Гейслер – групуюцца вакол яго, з’яўляюцца з-за яго, выступаюць як ў пэўным сэнсе двойнікі, тыя, хто з розных бакоў сцвярджаюць аўтарскую ідэю новага гаспадарання на “безгаспадарчай зямлі”. Адна з прычын узнікнення двойнікоў у Гамсуна – несупадзенне ўласнай думкі героя пра самога сябе з яго вобразам. Невыяўлены бок натуры героя імкнецца сфарміраваць новы вобраз, у якім яўным зробіцца тое, што не ўсвядомлена героем, а толькі прадчуваецца ім.

У творчасці беларускага класіка Максіма Гарэцкага таксама ярка выяўляюцца матывы пазагістарычнага быцця ў дачыненні да той рэчаіснасці, з якой ён сутыкаўся на радзіме, асабліва ў беларускіх вёсках. У першую чаргу, безумоўна, гэта было справядліва для перыяду пачатку ХХ стагоддзя, дакладней, часу напярэдадні рэвалюцыйных падзей 1917 года. Асабліва ярка гэта адбілася ў апавесці “Ціхая плынь” і ў “Камароўскай хроніцы”. У беларускага пісьменніка вобразаў, які знітоўваюць і падкрэсліваюць аўтарскую ідэю некалькі: Лявон Задума, Архіп Лінкевіч, Мікола Канцавы. Разам з тым, па сутнасці, – гэта ўсё адзіны вобраз у розных іпастасях: малады беларус, студэнт, які марыць таксама пра новую, другую, лепшую зямлю-краіну.

Паказаныя літаратурныя феномены, якія, на нашу думку, можна вызначыць і як прыналежныя да феномена двойніцтва, маюць глыбокае тэарэтычнае пацверджанне, напрыклад, у літаратуразнаўчых працах Ю. Лотмана. У артыкуле “Паходжанне сюжэта ў тыпалагічным асвятленні” расійскі навукоўца разглядае праблему двойніцтва ў аспекце даследавання развіцця літаратурных сюжэтаў. Міфалагічны тэкст разумеецца ім як цыклічны, а мастацкі – як лінейны. Мастацкі твор мысліцца разгортваннем міфалагічнага. У выніку гэтага “наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов, – лічыць Ю. Лотман, – является появление персонажей-двойников” [5, с. 226]. Такім чынам, у межах дадзенай эстэтычнай канцэпцыі менавіта першапачатковая дваістасць мастацкіх сюжэтаў вядзе да літаратурнага феномена двойніцтва.

Яшчэ адзін знакамiты расійскі навукоўца В. Тапароў, адзін з галоўных прадстаўнікоў міфалагічна-структуральнага метаду, у артыкуле, прысвечаным рамана Ф. М. Дастаеўскага “Злачынства і пакаранне”, таксама закранае праблему двойніцтва і піша, што герой не перастае існаваць у прасторы рамана, нават калі перастае ўжывацца ягонае абазначэнне. “Герои Достоевского, – адзначае ён, – таким образом располагаются в некоем признаковом пространстве, где два соседних обладают рядом общих признаков, принцип же расположения зависит от функциональной установки” [6, с. 94]. Значыць, пры выкарыстанні такога літаратурнага прыёму аўтар надзяляе розных сваіх герояў адпаведна і рознымі функцыямі, аднак такая іх поліфункцыянальнасць спрыяе найбольш поўнаму раскрыццю не мноства вобразаў, а, па сутнасці, аднаго вызначальнага, важнага для самога аўтара вобраза. Можна сцвярджаць, што праз такое своеасаблівае двойніцтва шматразова ўзнаўляецца адзіны вобраз у розных экзистэнцыяльных іпастасях, і ў выніку ён набывае сваё цэласнае інтэгратыўнае ўвасабленне. Менавіта гэта адбылося з вобразам новага гаспадара ў “Плёнах зямлі” К. Гамсуна, а таксама з вобразам новага маладога беларуса ў апавесцях М. Гарэцкага.

Звернем увагу на тое, што ў беларускага пісьменніка такое інтэгратыўнае ўвасабленне адбываецца не ў межах аднаго канкрэтнага твора, але ва ўсёй творчасці; пры гэтым усё ж ёсць адна апавесць, дзе мо-

мант поліфункцыянальнасці вобраза падкрэслены асобна – “Дзве душы”. Тое, што ўсе яе героі прэзентуюць розныя бакі аднаго, па сутнасці, вобраза, пацвярджае нават гукавое падабенства прозвішчаў: Гаршчок, Гарэлік, Гарэшка, Гальшанскі. І калі Абдзіраловіч гаворыць з кім-небудзь з іх, намагаецца зразумець яго пазіцыю, той нібы робіцца ягоным двойніком, а сам Абдзіраловіч у гэты момант адчувае і разумее яго як сябе. Недавер да новых ідэалаў і бясконцыя сумненні Ігната Абдзіраловіча былі надзвычайна сугучнымі свайму часу. М. Гарэцкі – мастак, які паказаў увесь жах разарванасці, раздвоенасці чалавечай свядомасці ў эпоху “вавілона ідэй”, у часы цесна пераплеценых сацыяльных і духоўных супярэчнасцяў, якімі былі для Беларусі першыя гады савецкай улады. Гарэцкі нібы здзіўляецца ўнікальнай здольнасці чалавека пры пэўных гістарычных умовах сумясціць у сабе несумяшчальнае: хрысціянскую пакорлівасць, захапленне камуністычнымі ідэямі, шчырае спачуванне беларушчыне. Гарэцкі адлюстравіў трагедыю чалавека на злome эпох, чалавека, які страціў сваю анталагічную цэласнасць, які цяжка перажывае і ўсведамляе сваю адзіноту ў барацьбе з сіламі ўнутры сябе. Письменнік з вялікай мастацкай сілай паказаў раздвоенне свядомасці чалавека сваёй эпохі.

У адрозненне ад міфалагічнага аспекта, у псіхалагічных адносінах літаратурнае двойніцтва праяўляецца ў першую чаргу праз апісанне канкрэтных характараў. Псіхалагічны падмурак літаратурнага феномена двойніцтва прадстаўлены псіхалагічнымі матывіроўкамі з’яўлення ў героя двойніка, прычым сацыяльным падтэкстам традыцыі двойніцтва ў літаратуры з’яўляецца праблема экзістэнцыяльнай адчуванасці людзей, іх ізаляванасці адзін ад аднаго, так званай атамізацыі грамадства. Такім чынам, адзначым, што літаратурнае двойніцтва дэтэрмінавана не чыста псіхалагічнымі, а хутчэй сацыяльна-псіхалагічнымі фактарамі.

Падкрэслім, што атамізацыя грамадства як не што іншае спрыяе развіццю псіхалагічнага феномена раздвоення свядомасці. Абставіны сучаснага жыцця сталі прадметам працяглага і складанага роздуму Кнута Гамсуна, які прыйшоў да высновы, што сама сацыяльная рэчаіснасць вымагае радыкальных змен у літаратурным працэсе. Свае эстэтычныя погляды нарвежскі письменнік дастаткова падрабязна выклаў у працытанай ім публічнай лекцыі “Псіхалагічная літаратура”. “Раз уж современный человек... полноценный, с тонкой психологической организацией, – соткан из массы разных элементов, связь между которыми трудно проследить, – падкрэсліваў ён, – і стал существом, которое никоим образом не может быть суммой каких-либо качеств или обозначаться одной-двумя какими-то чертами, – раз уж человек стал таким, психологическая литература в наши дни еще в меньшей степени может оставаться такой же, как в эпоху Шекспира” [7, с. 328].

Такім чынам, на думку Гамсуна, сучасны яму чалавек менавіта ў псіхалагічных адносінах зрабіўся больш складаным, чым яго продкі. Звернем увагу на тое, што письменнік не дае аксіялагічнай адзнакі гэтаму працэсу, ён проста канстатуе факт: невядома, зрабіліся людзі больш дасканалымі ці менш – яны проста зрабіліся іншымі, і на гэта паўплывала развіццё еўрапейскай цывілізацыі наогул і літаратуры ў прыватнасці. Адпаведна, на думку нарвежскага класіка, у літаратурных творах павінна адлюстроўвацца ўся складаная чалавечая прырода, уся дыялектычная супрацьлегласць чалавечай душы. “Противоречия” в человеческой натуре, – працягвае К. Гамсун, – представляются мне поэтому само собой разумеющимися, и я мечтаю о литературе, где герои в буквальном смысле слова непоследовательны, где непоследовательность не единственная, не подавляющая, но очень четкая и решающая черта” [7, с. 337].

Гаворачы пра асаблівасці эстэтыкі Гамсуна, можна сцвярджаць, што яе неад’емны элемент – прызнанне письменнікам сваёй эпохі часам глыбокай грамадскай, маральнай, эстэтычнай дысгармоніі, якую чалавек з імкненнем да цэласці павінен выправіць. Адзначым, што праз усю творчасць К. Гамсуна, асабліва праз ягоныя артыкулы і эсэ праходзіць вобраз Расіі (напрыклад, дарожныя нататкі “У казачнай краіне”), адчуваецца ўнутраны дыялог з Дастаеўскім, спасылкі на яго ідэі і канцэпцыю творчасці, мастацкую і філасофскую праблематыку яго раманаў. Водгулле “чужога” ў “сваім”, раздвоенне голасу, адлюстраванне першаснага ў другасным, “Я” героя ў сістэме персанажаў, праблема ідэнтычнасці і канстантнасці ўласцівасцей, прысваенне чужых і адчужэнне ўласных – вось прадмет аналізу гамсунаўскага рамана “Містэрыі”.

Эсэістычны стыль, якім адрозніваецца раман К. Гамсуна “Містэрыі”, шмат у чым выкліканы да жыцця альяіямі на творы Дастаеўскага. Ён вымагае шматслойнасці, паліфанічнасці, шматварыянтнасці, нявызначанасці і нават асаблівай няскончанасці тэксту. Для чытача так і застаецца невядомым: ці сапраўдным імем прадставіўся Нагель, чым ён займаўся раней, дзе жыў, ці знарок прыехаў у горад, дзе трагічна скончыў жыццё. Аўтар нібы робіцца ўсяго толькі назіральнікам, які знаходзіцца па-за тэкстам, які праводзіць эксперымент, які сам толькі і робіць, што ставіць пытанні. Хутчэй за ўсё гэта робіцца аўтарам згодна з эстэтычным законам літаратурнага тэксту, заўважанага М. Бахціным: “Эта вненаходимость... позволяет художественной активности извне объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможно: ни действительность познания не может, оставаясь верной себе, объединиться с долженствованием, ни долженствование, сохраняя свое своеобразие, объединиться с действительностью – нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне долженствующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение” [8, с. 33].

У рамане “Містэрыі” таксама няма відавочных двайнікоў. Але ў адпаведнасці з пастаўленымі мастацкімі задачамі пісьменнік стварае вельмі празрыстыя двайніцкія лініі: Юхан Нагель – жабрак Хвілінка, Дагні Х’елан – Марта Гудэ, а таксама люструюць адносіны Нагель – Дагні, Хвілінка – Марта, а затым і Нагель – Марта, Хвілінка – Дагні. Для раскрыцця літаратурнага характару ў К. Гамсуна вобраз Нагеля важны тым, што субстанцыя духу існуе ў ім амаль без цела, бо спосаб стварэння асобы – ягонья містэрыі, уяўленні, узнёслыя маналогі. І ў гэтым – кантраст з Хвілінкай, чый вобраз насычаны натуралістычнымі падрабязнасцямі: занашанае адзенне, выпадзенне валасоў. Тонкі стан душы Нагеля і ягоная магчымасць падманваць і рабіць злыя учынкi, непрывабны знешні выгляд Хвілінкі і магчымасць быць вялікадушным, шчырым, дапамагаць – гэта ўсё, па сутнасці, межы магчымага і рысы аднаго чалавека. Гэта пацвярджаюць словы, з якімі Нагель звяртаецца да Хвілінкі: “Здесь в городе вы – единственный человек, который всегда вызывает у меня интерес, единственный, с кем мне хочется общаться. Так вас, значит, зовут Юханнес? Мой дорогой друг, это я знал давно, задолго до вчерашнего вечера, когда мне случайно назвали ваше имя...” [9, с. 367]. Або: “Я хочу сорвать с вас маску и довести вас до того, чтобы вы обнулили свою истинную сущность, кровь стынет в моих жилах от отвращения всякий раз, когда я вижу ваши лживые голубые глаза, я съеживаюсь в вашем присутствии и знаю только одно: вы по натуре претель. Даже в эту минуту мне кажется, что вы втихомолку потешаетесь надо мной, что, несмотря на ваш сокрушенный вид, на это отчаяние, написанное на вашем лице, вы в глубине души заливаетесь свинским, хрюкающим смехом над моим бессилием обличить вас, поскольку у меня нет никаких улик” [9, с. 433]. Двайнік часта ў мастацкім творы робіць тое, што герой мог бы зрабіць, але ніколі не зробіць. Праблема суіснавання героя і двайніка, іх узаемазвязь і ўзаемадзеянне, пастаяннае пачуццё віны і адказнасць героя за ўчынкi двайніка: адказнасць Нагеля за абьяцанкі паверанага падарыць новы касцюм Хвілінцы, абьяцанне жаніха Дагні падарыць цёплыя фуфайкі, або ў Гарэцкага – адказнасць Абдзіраловіча за ўчынкi кожнага беларуса, сустрэтага ім ў жыцці – важнейшы складнік мастацкай канцэпцыі аўтараў.

Можна сцвярджаць, што і М. Гарэцкі таксама разглядае феномен двайніцтва ў псіхалагічным плане. Раздваенне асобы паказана ў яго творах з аналітычнага пункту гледжання: пісьменнік імкнецца раскрыць суб’ектыўную прыроду адчужанасці асобы ад сябе самой. Безумоўна, хоць дваістасць анталогічна і іманентна належыць усёй чалавечай прыродзе і, адпаведна, усёй чалавечай культуры ў кожны канкрэтна-гістарычны момант, аднак больш за усё яна знаходзіць сваё рэальнае ўвасабленне ў літаратуры ў пераломных момантах жыцця народа, што, як правіла, абумоўлена станам агульнай сацыяльнай няўстойлівасці, крызісам сацыяльна-палітычнага і эканамічнага развіцця грамадства, страйтай традыцыйнага тыпу светапогляду і светаадчування. Адным з такіх пераломных момантаў была мяжа XIX–XX стагоддзяў, затым Першая сусветная вайна, а крыху пазней – Рэвалюцыя 1917 года, Грамадзянская вайна ў Расіі. Беларускія землі ўваходзілі тады ў склад Расійскай імперыі, і беларуская культура з-за розных аб’ектыўных прычын ва многіх адносінах апынулася менавіта на гэкім сацыяльна-палітычным, светапоглядным і мастацка-эстэтычным зломе. Ва ўжо прыгаданай апавесці “Дзве душы”, звяртаючыся да падзей Грамадзянскай вайны, М. Гарэцкі піша аб перажываннях галоўнага героя Ігната Абдзіраловіча наступнае: “Душа дваілася. Адна палова несказанна плакала і жалілася на другую, што яна мучыць яе падманкамі” [10, с. 164]. “Так, свой ці чужы, – падумаў ён з нейкім сорамам ці каяннем. – Я не ведаю, хто мне свой і хто чужы. Я дзяржуся дзікога нейтралітэту і ашукваю тых і гэтых і самога сябе. Няўжо панская кроў, каторая цячэць у маіх жылах, маець тут нейкае значэнне?” [10, с. 194]. Падагульняючы, можна сказаць, што індустрыялізацыя, новыя навуковыя адкрыцці, палітычная барацьба, прадчуванне сацыяльных катастроф спарадзілі свайго кшталту памежны светопогляд, для якога характэрна ўскладненне сувязей чалавека з навакольным светам. Усё гэта не магло не паўплываць на змяненне свядомасці чалавека дадзенага перыяду, ён страчвае ўнутраную цэласнасць.

Літаратурна-эстэтычны аспект двайніцтва герояў, характараў выяўляецца ў тым, што, на нашу думку, можна вобразна пазначыць як своеасаблівы “вузел”. Гэты “вузел” – не проста мастацкі вобраз, але і асабліва сінгулярная кропка, дзе адбываецца сустрэча дзвюх розных іпастасей літаратурнага героя. У гэтай кропцы эстэтычная прастора мастацкага твора настолькі сціскаецца, што робіцца немагчымым іх суіснаванне. Зразумела, спалучэнне “нулявая кропка твора” трэба разумець выключна ў эстэтычным сэнсе. У межах сюжэтнага развіцця падзей сінгулярнай кропкай сустрэчы двайнікоў можа стаць іншы герой, канкрэтныя абставіны і нават знаходжанне на роднай зямлі, якая ёсць той прасторава-часавы кантынент быцця, куды ўкаранены літаратурны герой, з якім неад’емна ўзаемазвязаны праз сілавое поле аўтарскай думкі. Акрамя таго, можа змяняцца характар героя цалкам, аднак могуць змяняцца і асобныя іпастасі. Адна з іх, напрыклад, можа перайсці з актуальнага стану ў патэнцыяльны, бо аказваецца звязанай гэтым самым “вузлом”. “Узел, – адзначае вядомы даследчык міфалагічнай сімволікі М. Макоўскі, – сцался в древности магическим символом: посредством узла можно было “связать” как добро, здоровье и счастье (т.е. нанести им вред), так и зло (избавление от болезней, страданий)” [11, с. 334].

Такім чынам, кропка сінгулярнасці непазбежна разбурае двайніцтва, і адзіным магчымым вынікам сустрэчы ў “вузеле” з’яўляецца радыкальнае перараджэнне характара літаратурнага героя. Цікава, што канчатковы вынік дадзенай сустрэчы не абавязкова павінен быць дэтэрмінаваны ўсёй логікай мастацкага твора, часам гэта можа адбывацца і насуперак ёй. Двайніцтва – гэта спецыфічная хвароба літаратурнага героя, сутнасць якой заключана ў страце ім унутранай гармоніі. Як следства, звязанне адной іпастасі

можно прывесці як да папраўкі, так і да згубы, часам проста да фізічнага знішчэння. Прыкладам апошняга можа быць лёс галоўнага героя рамана кнута Гамсуна “Містэрыі” Юхана Нагеля, які скончыў жыццё самагубствам. Наадварот, зусім іншы вынік уздзеяння сінгулярнай кропкі на героя прыведзены ў аповесці М. Гарэцкага “Меланхолія”. У якасці такой кропкі ў беларускага пісьменніка выступае родная зямля – малая радзіма, бацькоўская хата галоўнага героя Лявона Задумы. Менавіта пасля наведвання роднай вёскі, на родных могілках ён адчуў унутранае перараджэнне: “І штоў усё шыбчэй і шыбчэй, шаптаў сам сабе словы радасці і ўцехі, чуў сябе моцным і адважным, хацеў ляцець...Надумаўся ўзяцца за сцялянскую працу, працаваць да поту, гаварыць з людзьмі, казаць ім аб вызваленні і лепшым жыцці, усведамляць іх...Адпачнуўшы троху ў бацькі, паехаць зноў у свет, на сваю працу, а там ужо будзе відаць што і як...” [12, с. 114].

Заклучэнне. Аналіз працэсу станаўлення беларускай літаратуры дазваляе зрабіць выснову, што прысутнасць у творах беларускіх аўтараў матываў двайніцтва шмат у чым абумоўлена спецыфікай дадзенага працэсу. Стратэгія самаідэнтыфікацыі айчыннай літаратуры мае якраз дыялагічны характар. Беларускі літаратуразнаўца Ж.В. Некрашэвіч-Кароткая, каментуючы адказ Святланы Алексіевіч (“Мая радзіма – гэта думка”), выказаны Нобелеўскай лаўрэаткай ў адным з інтэрв’ю, адзначае: “...именно в таком ответе я вижу продолжение традиции нашей национальной литературы с ее глубочайшим интеллектуализмом, с ее вниманием к человеческой мысли, к обмену мнениями, к диалогу – будь то по Сократу или по Бахтину. Доминирование именно такой стратегии самоидентификации символизирует иллюстрация в книге Яна Барщевского “Шляхтич Завальня”, где люди самого разного происхождения и, возможно, самых разных национальностей собрались на традиционные белорусские “вечарніцы” [13, с. 138]. Менавіта такая літаратуразнаўчая парадыгма, на наш погляд, дазволіць надаць новы метадалагічны імпульс даследаванню тэмы двайніцтва ў беларускай літаратуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Кароткі, У. Г. Феномен двайніцтва ў старажытнай літаратуры ўсходніх славян / У. Г. Кароткі // Беларуская літаратура і гісторыя ; навук. рэд. Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая. – Мінск: БДУ, 2013. – С. 78–82.
2. Платон Пир / Платон // Сочинения. – М., 2011. – С. 236–385.
3. Чижевский, Д. И. К проблеме двойника / Д. И. Чижевский // Вокруг Достоевского : сб. ст. : в 2 т. – М. : Русский путь, 2007 – Т. 1. – С. 54–73.
4. Гамсун, К. Плоды земли / К. Гамсун // Собр. соч. : в 6 т. – М. : Худож. лит., 1996. – Т. 4. – С. 7–332.
5. Лотман, Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 225–243.
6. Топоров, В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») / В. Н. Топоров // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск, 1973. – С. 90–112.
7. Гамсун, К. Психологическая литература / К. Гамсун // В сказочном царстве. Путевые заметки. Статьи. Письма : сб. – М. : Радуга, 1993. – С. 325–342.
8. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 6–72.
9. Гамсун, К. Мистерии / К. Гамсун // Собр. соч. : в 6 т. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 1. – С. 183–454.
10. Гарэцкі, М. Дзве душы / М. Гарэцкі // Выбраныя творы. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 147–243.
11. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М., 1996, – 416 с.
12. Гарэцкі, М. Меланхолія / М. Гарэцкі // Збор твораў : у 4 т. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 2. – С. 53–123.
13. Некрашэвіч-Кароткая, Ж. В. Литературоведение как провокация истории литературы: восточнославянский научный дискурс на рубеже веков / Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков : сб. науч. ст. – Минск : РИВШ, 2014. – С. 131–38.

Паступіў 25.11.2015

THE THEME OF DUALITY IN WRITING WORKS OF M. GARETSKI AND K. HAMSUN

V. UTKEVICH

The present article is dedicated to comparative analysis of creativity M. Garetsky and K. Hamsun in aspect of the research theme of duality in their writing works. Each artistic phenomenon is the superposition of individual creativity and potential of the subject combination of external factors influencing the result of a creative process. With regard to the literary phenomenon of duality set of external factors is the artistic and aesthetic design of a meaningful result of the system of sources such as a mythological, philosophical and ontological, aesthetic, social and psychological. Thus, the artistic phenomenon of duality is saturated with many meanings that are updating in different ontological and phenomenological substances. Creating images of literary heroes, M. Garetsky and K. Hamsun – representatives from various national literatures of the late XIX – early XX century, could not help but feel anxious state of mind of his contemporaries due to historical circumstances that emerged, including in a kind of split consciousness. According to the author, most clearly manifested in the novel "The Mysteries" by K. Hamsun and in the story "The Two Souls" by M. Garetsky.

Keywords: duality, comparison, dialogue, literary character, plot, mythologically-structural method, a literary myth, duality consciousness, singularity point.

УДК 82.09

**НЕТРАДЫЦЫЙНАСЦЬ ПРАБЛЕМАТЫКІ АПОВЕСЦІ
Ф. АЛЯХНОВІЧА «У КАПЦЮРОХ ГПУ»**

Т.Р. БАГАРАДАВА
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
t.baharadava@psu.by

Ф. Аляхновіч – драматург, даследчык тэатра, рэжысёр, артыст, празаік, паэт, публіцыст, перакладчык, рэдактар беларускіх і польскіх газет – усё гэта ўмяшчалася ў рамках яго багатай творчасці. Мастак рэдкага таленту, ён упісаў у драматургію і ўсю беларускую літаратуру пачатку ХХ стагоддзя адну з самых яркіх, непаўторных, своеасаблівых старонак. Яго плённую працу на ніве тэатра яшчэ сучаснікі ацанілі на заслугах і прысвоілі пісьменніку званне «бацькі навейшай беларускай драматургіі». У філасофска-эстэтычнай канцэпцыі Ф. Аляхновіча моцна адчуваецца ўплыў еўрапейскай «новай драмы». Пасля амаль што шасцідзесяці гадоў забыцця пра Ф. Аляхновіча зноў пачалі гаварыць. Сёння яго ведаюць яшчэ і як аўтара першага ў сусветнай літаратуры твора пра Салаўкі. Пісьменнік задоўга да А. Салжаніцына паказаў свету савецкае канцлагернае пекла, дзе яму давялося пабываць.

Ключавыя словы: «новая драма», дэкадэнцка-рамантычны стыль, мастацкі дакумент, трансцэндэнтнасць, «падводная плынь».

Уводзіны. У гісторыі беларускай літаратуры ёсць шэраг незаслужана забытых пісьменніцкіх імён, сярод якіх варта назваць Францішка Каролевіча Аляхновіча (1883–1944). Ён з’яўляецца беларускім драматургам, тэатральным дзеячам, публіцыстам і празаікам. Пра Ф. Аляхновіча пачалі пісаць пасля амаль шасцідзесяці гадоў забыцця, сёння ён рэабілітаваны. Фігура пісьменніка да дадзенага часу выклікае шмат спрэчак: савецкая прапаганда зрабіла яго калабарацыяністам і прыспешнікам нацызму, аднак адзінай яго ідэалогіяй была палітычная і культурная незалежнасць Беларусі ад Польшчы і Расійскай імперыі.

Ф. Аляхновіч стаіць ля вытокаў нацыянальнай інтэрпрэтацыі «новай драмы». Ён з’яўляецца аўтарам сямнаццаці п’ес і чарговага акта да п’есы Я. Купалы «Заручыны Паўлінкі». «Аляхновіч бярэцца за напісанне п’ес, якія б адпавядалі запатрабаваням часу – уздыму нацыянальнай самасвядомасці» [1, с. 537]. Напрыклад, для сваёй першай пастаноўкі ў Мінску Ф. Аляхновіч абраў гістарычную драму «Бутрым Няміра», якая ўжо ішла ў Вільні і атрымала самыя лепшыя водгукі. Роллю Няміры выканаў сам аўтар. З гэтай нагоды беларускі літаратар З. Бядуля пісаў: «Першы раз, можна сказаць, у Мінску публіка бачыла ў беларускім тэатры праўдзівае штукярства, вытрыманае перш-наперш у самой рэчы, потым у ігры і дэкарацыі. Гэтай штукай пана Аляхновіча можна шчыра віншаваць» [2]. П’есы «Пан міністр», «Шчаслівы муж», «Адамавы жарты» і сёння ідуць у беларускіх тэатрах.

Аўтар першы ў сусветнай літаратуры напісаў твор пра жыццё і побыт у сталінскіх канцлагерах (аўтабіяграфічная аповесць «У капцюрэх ГПУ»). В. Шыманец зазначае: «Трагічнае жыццё Ф. Аляхновіча, таленавітага літаратара і тэатральнага дзеяча, неадлучна звязана з жахлівай гісторыяй прыхода да ўлады камуністаў, падзелам нашай краіны, сталінскімі рэпрэсіямі, паслядоўным знішчэннем беларускасці...» [3]. Кар’еру пісьменніка варта назваць бліскавай: драматург, рэжысёр, акцёр, дырэктар трупы і тэатра, першы гісторык беларускага тэатра, эсэіст, выдавец часопісаў і газет. Ф. Аляхновіч быў дырэктарам беларускай трупы Нацыянальнага тэатра пад польскай акупацыяй, потым – дырэктарам Беларускага Нацыянальнага тэатра пад нацыскай акупацыяй, таму нельга чытаць аўтара, абстрагаваўшыся ад факта яго антысавецкасці. Такім чынам, яго асоба нават у наш час закранаецца ў вельмі нешматлікіх публікацыях.

Асноўная частка. Заўважым, што ўспрыманне таго ці іншага твора змяняецца пад уздзеяннем самых розных чыннікаў і што чытацкая інтэрпрэтацыя настолькі залежыць ад часу, як і сам твор. Падкрэслім і множнасць тлумачальнага дыскурсу, які паўстае як у абароне пэўнай палітычнай эстэтыкі, так і ў яе непрыманні. Дэкадэнцка-рамантычны стыль некаторых твораў Ф. Аляхновіча быў прачытаны тагачаснай крытыкай як сведчанне яго антысавецкасці, і гэтая інтэрпрэтацыя была экстрапаляваная амаль на ўсе тэксты аўтара. Феномен Ф. Аляхновіча набыў сэнс у рамках аўтарытарнай культурнай палітыкі, для якой сам аўтар быў «контркультурным».

У 1926 годзе пачынаюць «згушчацца хмары» над беларускамоўнай інтэлегенцыяй: Сталін умацоўвае свае пазіцыі, паступова згортваецца новая эканамічная палітыка, змяняецца стаўленне да нацыянальных культур. Калі б Ф. Аляхновіч ведаў сапраўднае становішча ў БССР, ён наўрад ці спакусіўся б на запрашэнні савецкіх тэатраў. А. Сабалеўскі адзначае: «Францішак Аляхновіч гарэў жаданнем стварыць беларускі прафесійны тэатр, развіваць айчыннае тэатральнае мастацтва» [4]. Ф. Аляхновіч у

сваёй кнізе «Беларускі тэатр» успамінае: «Тэатральная работа пачынаецца з шырокім размахам. Спектаклі ідуць па 3–4 у тыдзень. Праца кіпіць... Камісарыят народнай асветы багата субсідую тэатр. Артысты з матэрыяльнага боку забяспечаныя. Рэпэртуар узбагачаецца новымі творами» [5, с. 22]. Пазней у сваёй аўтабіяграфіі «У капцюрах ГПУ» ён выказвае думку пра тое, што яго пераезд у БССР быў добра спланаванай акцыяй ДПУ, якая выкарыстала нацыянальныя пачуцці аўтара, каб «выманіць» у БССР.

У Віцебску і Мінску Ф. Аляхновіча чакае поспех: ён вырашае адмовіцца ад польскага грамадзянства і атрымаць савецкае. 23 снежня 1926 года Ф. Аляхновіч становіцца грамадзянінам БССР – быццам бы спраўдзілася яго мара жыць і працаваць у беларускай дзяржаве на беларускай мове на карысць беларускай культуры. Але ўжо 1 студзеня 1927 года яго арыштоўваюць. За свой давер да савецкай улады Ф. Аляхновіч разлічваўся ўласнай свабодай на Салаўках адначасова з маладым расійскім навукоўцам Дз. Ліхачовым. У аўтабіяграфіі Ф. Аляхновіч піша: «...Калегія,...разгледзеўшы,...скіроўвае Аляхновіча ў распараджэнне УСЛОН на 10 гадоў...» [6]. Абвінавачванне – шпіянаж на карысць Польшчы, а ў гэты час у Вільні выходзяць газетныя артыкулы, якія сцвярджаюць, што Ф. Аляхновіч быццам бы працуе на ДПУ.

Вядомы факт абмену Ф. Аляхновіча восенню 1933 года на вязня польскай турмы, навукоўца і грамадска-палітычнага дзеяча Беларусі Б. Тарашкевіча: «Дзякуючы намаганням ваяводскага лекара Адольфа Наркевіча, быў абмен каля межавай станцыі Коласава...Сустрэўшыся на памежным мастку, яны прыўзнялі капелюшы» [7]. У выніку Ф. Аляхновіч меў магчымасць у чарговы раз вярнуцца ў Вільню. У складаных абставінах адчужэння з боку сям'і і блізкіх людзей Ф. Аляхновіч пачынае працу над напісаннем успамінаў, з якіх потым і склалася дакументальная аповесць «У капцюрах ГПУ».

Аповесць распавядае пра перажытае аўтарам: пачынаючы з падрыхтоўкі да прыезду ў Мінск у 1926 годзе і да таго часу, калі ў 1933 годзе ён пакінуў межы Савецкага Саюза. «У капцюрах ГПУ» выйшла з друку ў 1937 годзе і была літаральна першым творами ў свеце на гулагаўскую тэматыку. Аповесць была выдана ў Заходняй Еўропе і Амерыцы на сямі мовах вялікімі тыражамі, яна мела сенсацыйны поспех. Твор упершыню надрукаваны ў польскай віленскай газеце «Słowo»; рускі пераклад успамінаў апублікавала парыжская газета «Возрождение». У 1935 годзе ў Вільні ўспаміны выйшлі асобнай кнігай на польскай мове пад назвай «Siedem lat w szponach G.P.U.» У 1937 годзе ў Варшаве выдадзены яшчэ адзін польскі варыянт кнігі пад назвай «Prawda o Sowietach». Твор перакладаўся на італьянскую мову («La verità sulla Russia Bolscevica») і на партугальскую ў Бразіліі («Sete annos nas garras sovieticas»). Украінскі пераклад друкавала газета «Діло», рэдакцыя якой затым выпусціла ўспаміны асобнай кнігай «7 літ на Соловках». «Толькі ў канцы 1937 года аўтар здолеў выдаць кнігу на беларускай мове» [8].

У савецкай Беларусі твор быў невядомы, чытачы пазнаёміліся з ім толькі ў наш час. У. Арлоў канстатуе: «Ягонае імя вядомае значна менш, чым імя Аляксандра Салжаніцына. Між тым, менавіта ён, Францішак Аляхновіч, сваёй кнігаю «У капцюрах ГПУ» ўпершыню за некалькі дзесяцігоддзяў да «Архіпелага Гулага» здолеў сказаць свету праўду пра вусцішную імперыю савецкіх канцлагаў» [9].

Ф. Аляхновіч напісаў падчас акупацыі наступныя радкі: «Калі, як загнаны звер, хаваючыся, каб не трапіць ізноў у бальшавіцкія рукі, пасля года гэткага жудаснага жыцця я нарэшце пачуў грукат нямецкіх бомбаў і пабачыў, як уцякалі бальшавікі, – я перажыў часіну радасці...» [10]. Аповесць «У капцюрах ГПУ» з'яўляецца заканамерным вынікам роздму аўтара над акалічнасцямі, якія мелі месца ў Беларусі на чарговым вітку яе гісторыі. Кніга Ф. Аляхновіча «У капцюрах ГПУ» займае сярэдняе становішча паміж мемуарамі і раманам – тое, што прынята называць мастацкім дакументам. А. Бахарэвіч піша: «Назва для яе была, відавочна, выбраная з разлікам на камерцыйны поспех, але хто абвінаваціць у гэтым аўтара, які цудам уратаваўся з Салаўкоў? ...Увесь дар Аляхновіча-апавядальніка дастаецца тым, каго ўжо не трэба нічаму вучыць і ні ў чым пераконваць» [10]. Ф. Аляхновіч хацеў пераканаць, навучыць і перасцерагчы. Аўтар на ўласным вопыце спазнаў усе перыпетыі савецкай палітычнай сістэмы. «У капцюрах ГПУ» можна ўспрыняць як этанакіраваную прафілактыку ад бальшавіцкай сістэмы. Фармулюючы галоўную задачу сваёй кнігі, Ф. Аляхновіч саркастычна канстатуе: «Бальшавіцкая атрута – як сіфілітычныя спірахеты... Няхай мае словы аздарэўляюць бедных людзей, няхай яны вучацца на маім прыкладзе...» [6].

Спачатку ў аповесці не заўважаецца прысутнасць аўтара. Ёсць галоўны персанаж, які завецца «Попутчкі». Письменнік сімвалічна выбірае гэты неафіцыйны бальшавіцкі тэрмін, прыдуманы для абазначэння тых, хто яшчэ не «з намі», але зусім і не «супраць нас». Паказваецца атмасфера 1920-х гадоў. Попутчкі жыве ў Вільні, ходзіць на службу, сімпатызуе Саветам. Ён уваходзіць у антыбальшавіцкую беларускую арганізацыю, але больш за ўсё марыць пра працу «на карысць Бацькаўшчыны». І хаця ў тэксце пра гэта амаль нічога не кажацца, але ўжо ў першых радках заўважаюцца амбіцыі Попутчкі, страх за тое, што на Радзіме яго зусім забылі. Нерэалізаванасць вымушае Попутчкі зрабіць галоўную памылку ў сваім жыцці. Ён абсалютна несавецкі чалавек, таму так паддаецца прапагандзе. Попутчкі хоча ў Мінск, дзе, па чутках, квітнее беларусізацыя.

Попутчiк хоча асталявацца з сям'ёй у Мiнску. Ф. Аляхновiч уводзiць у аповесць жанр легенды. Спачатку сын Попутчiка слухае на ноч легенду пра Iкара. Потым пачынае чуць ад бацькi аповед пра шчасливую казачную краiну СССР. Езуiцкi катэхiзiс для бедных падказвае словы: «Сярод пытанняў i адказаў ёсць, памiж iншым, гэткiя: – Цi ў небе добра? – Ах, як добра... Гэтае «ах» узмацоўвала людзей у веры ў шчасливае жыццё ў небе. Гэтак сама дзеялi на Попутчiка «ахi» i «охi» Мятлы. Ён усё болей пераконваўся, што ў Менску...ах, як добра...» [6]. Попутчiк вырашае ехаць у СССР.

У аповесцi прысутнiчаюць матывы сусветнай лiтаратуры: узнікае катэгорыя так званых «бедных людзей», якiя раскiдання па планеце i жадаюць вярнуцца на Радзiму. Катэгорыя «сваё» заўсёды прываблівае чалавека, адарванага ад Бацькаўшчыны: «Попутчiк спаткаўся ў Вiльнi на нейкай вечарыне з паслом Мятлой. – Ну, i як там у Менску? – Гм... О!.. Ого!.. – Узапраўды? – О, яшчэ як! – Далiбог?.. – Эге!...» [6]. Аповесць «У капцiорох ГПУ» нiбы адмыслова створаная для таго, каб дапамагчы «бедным людзям» пераадолець асляпленне i не даць зрабiць самую страшную ў жыццi памылку – вярнуцца ў савецкую краiну.

У аповесцi шмат аўтабiяграфiчных звестак. У вынiку Попутчiк становiцца савецкiм грамадзянiнам. Зусiм хутка ён атрымлiвае дзесяць год канцлагераў (першы i другi факты – з жыцця самога Ф. Аляхновiча). Пачынаецца эпоха турмаў, перасыльных пунктаў, шматлiкiх допытаў, камер, нараў, голаду, гвалту, прынiжэнняў, распачы. Паводле А. Бахарэвiча: «Смерць ходзiць блiзка, ГПУ, СССР, ГУЛАГ, Саўлаг – гэта ўсё яе iмёны. «Круцi нi круцi – трэба памярцi» – назва гэтай п'есы Аляхновiча робiцца зместам яго жыцця на доўгiя сем гадоў, праведзеных збольшага на Салаўках – ажно да нечаканага вызвалення» [10]. Пасля пераезду ў СССР вобраз Попутчiка асацыiруецца ўжо з вобразам самога Ф. Аляхновiча, i пералiчаныя акалiчнасцi становяцца вехамi жыцця аўтара.

У аповесцi шмат сiмвалiкi. Падзеi пачынаюцца з сакраментальнай фразы «не ведаю», якая ўвойдзе ў жыццё галоўнага героя твора праз вобраз пасажыра мiжнароднага цягнiка i агента ДПУ. Жыццё падасць Попутчiку шмат папярэджанняў, найперш, у выглядзе сталовай № 1 ды «прыяцеля» Апанскага.

Ключавым сiмвалам твора з'яўляецца Лес. Гэта Камароўскi лес у Мiнску, куды вывозяць людзей на расстрэл; лес за вокнамі стальпiнскiх вагонаў, якiя вязуць вязняў у канцлагеры; Карэльскiя лясы як месца знаходжання асуджаных; лесапавал, дзе працуюць заключаныя; лес чалавечых цел у камерах; лес трупаў, якiя звальваюць на салавецкi могiльнiк; лес – месца гвалту прайгранай у карты дзёўчыны. Адначасова, лес – гэта месца, дзе можна пабыць сам-насам з сабой, са сваёй самотай, крыху адпачыць знявечанай душой. Гэта i месца сустрэчы мужчын-вязняў i жанчын з так званай «жанроты».

Сiмвалiчнай з'яўляецца трансцэндэнтнасць, якая рухае чалавекам i дасылае адмысловыя знакi i сiмвалы. Неспасцiгальныя законы чалавечага лёсу, якому падаюцца папярэджаннi. Выключная роля сна ў творы. Попутчiк бачыць сон, у яким ён iдзе па Мiнску i задыхаецца ад дрэннага прадчування. Ён пачынае пераконваць сябе ў тым, што: «Сны трэба глумачыць наадварот» [6]. Ф. Аляхновiчу ў мiнскай турме таксама мрояцца малюнкi здэкаў з яго.

Легендарная i сiмвалiчная гiсторыя пра крылатага Iкара, якая забываецца ў час, калi ёй варта быць пачутай. Вiдавочная паралель памiж мiфам i ўяўнасцю, савецкай сiстэмай, якая змагла «паламаць крылы» нават птушкам самага высокага палёту. Прыгадваецца постаць Б. Тарашкевiча. З'яўляючыся на памежным пераходзе, яна аддалена мiстычна нагадвае самога Ф. Аляхновiча сем гадоў таму. У творы сiмвалiчна называюцца дзве вулiцы – Вясёлая i Правiянцкая. На рагу гэтых вулiц вядзецца размова дзвюх кабет, з якой становiцца вядома, што за галоўным героем вядзецца слежка.

Нарэшце, самым вiдавочным сiмвалам ў творы з'яўляецца Салавецкi канцлагер – адметная мадэль былога СССР 1920 – 30-х гадоў i яго адмiнiстрацыйнай сiстэмы. Галоўны герой (Ф. Аляхновiч) бачыць арганiзацыю грамадства, у якой дзейнiчаюць падобныя iерархii i законы. У дадзеным месцы прытрымліваюцца «сваёй» культуры i «сваёй» праўды.

Аповесць утрымлiвае эстэтыку, пераемную з поглядамі Ф. Дастаеўскага: чалавек да ўсяго можа прыстасавацца i з ўсiм звыкнуцца. Ф. Аляхновiч натуральна апiсвае норавы савецкiх канцлагераў. У сувязi з дадзенай акалiчнасцю А. Бахарэвiч праводзiць наступныя паралелi: «Дзiўна, але гэтая кнiга па iнтанациях часта нагадвае «Рабiнзона Круза» (маю беларускi пераклад Алены Васiлевіч, зроблены, праўда, з расейскай). Там, дзе аўтар апiсвае звычаi i норавы жыхароў гэтага востраву, прыналежага да бясконцага савецкага турэмнага архiпелагу. I там, дзе размова iдзе пра выжыванне» [10]. Жорсткая сiстэма, аднак, не можа вытравiць прагу чалавека да волi i яго здольнасць да гумару.

Савецкая сiстэма сiмвалiчна прыгадваецца ў вобразе бясконца доўгага турэмнага калiдора, у канцы якога – холад, боль i распач. «У капцiорох ГПУ» ўражае натуралiзмам i праўдзiвасцю апiсання падзей, што па-сапраўднаму кранаюць. На прыканцы твора падаецца сцэна прыезду савецкага пiсьменнiка М. Горкага на Салаўкi. Пiсьменнiк – сам былы катаржнiк – здавалася б, павiнен безапеляцыйна i дакладна адлюстраваць убачанае i пачутае: ён размаўляе з вязнямі сам-насам, без чэкістаў. Прыехаўшы ў Маскву, М. Горкi стварае казачны нарыс пра шчасливае жыццё заключаных i эфектыўную выхаваўчую

працу ў савецкім канцлагеры, пасля чаго ад'язджае ў адпачынак на востраў Капры. Відавочным застаецца пытанне пра чалавечую годнасць і пісьменніцкі гонар мастака слова, узнятае Ф. Аляхновічам у аповесці. Трэба казаць і пра мастацкія вартасці літаратуры, якая з'яўляецца асноўным эстэтычным транслятарам. Паралельна ўздымаецца праблема аб'ектыўнасці сродкаў масавай інфармацыі: тэлебачання і радыё. Маці Ф. Аляхновіча, паглядзеўшы трансляцыю фільма пра Салаўкі, вырашыла, што ў лагеры зусім нядрэнна. Некаторыя заключаныя, карыстаючыся пэўнай вольнасцю, уначы слухаюць радыё – адэкватныя звесткі пра акаляючую рэчаіснасць. Гэта – своеасаблівы правобраз медыя, што пасля будучы нелегальна слухаць сотні савецкіх жыхароў, адмысловы «глыток свежага паветра» і праўды, якую доўгія гады будзе «глушыць» савецкая прапаганда.

Літаратурны вобраз-тып Ф. Аляхновіча – гэта чалавек з тонкай псіхалагічнай арганізацыяй, схільны да філасофствавання, які «адчувае сябе лішнім у жыцці, але тым не менш здольны аналізаваць свае пачуцці ў моманты найвышэйшага душэўнага напружання» [11, с. 341–343]. Герой выжывае ва ўмовах канцлагера трываючы, разважаючы, рэфлексуючы: «Плывуць дні, месяцы, гады...Здавалася б, што шмат ёсць пераменаў: адны паміраюць, другіх расстрэльваюць, іншых па сканчэнні кары ў лагеры вывозяць некуды – у пячорскую тундру, Нарымскі край або сібірскую тайгу. Мянжаюцца начальнікі лагеру. Але не мяняецца самае галоўнае: няволя...» [12].

Ф. Аляхновіч выкарыстоўвае стыльвы эффект «падводнай плыні», калі героі выказваюцца аб сваім набалелым звычайнай будзённай мовай, за нейтральнай абалонкай якой угадваюцца заглушаныя інтэнсіўныя эмоцыі. Таксама пісьменнік выкарыстоўвае прыём інтэлектуальнага асэнсавання падзей самімі персанажамі: «Час ляцеў, гады ішлі...Аляхновіч усё сядзеў і сядзеў...Чатырнаццатая рота называлася «запретнай» ротай. Там былі шмат горшыя ўмовы жыцця. Пасля камфорту 7-ай роты Аляхновіч апынуўся ў 14-ай «запретнай». Чаму? За што? Што здарылася?..» [12].

Шэраг твораў пісьменніка мае незавершаную канцоўку, што дапускае новы працяг вырашэння пастаўленых праблем. Аповесць «У капцюрэх ГПУ» складаецца з шэрагу раздзелаў; амаль кожны ставіць пытанне, якое застаецца адкрытым.

Заклучэнне. Прыгаданая п'еса «Круці не круці – трэба памярці», назва якой запазычаная з фальклору, стала для пісьменніка апошняй і прарочай. 3 сакавіка 1944 года вечарам на кватэру да Ф. Аляхновіча зайшоў чалавек (ці двое). Вялася гаворка на павышаных тонах. Потым пачуўся стрэл. Калі прыбегла жонка, пісьменнік яшчэ быў жывы. Паводле версіі А. Сабалеўскага «забіць Ф. Аляхновіча мог засланы ў Вільню савецкі партызан...або прадстаўнік Арміі Краёвай, з чыйго боку неаднойчы ішлі ў адрас Ф. Аляхновіча пагрозы за яго антыпольскія выступленні...Дакладных жа, дакументальна пацверджаных звестак пра забойства беларускага пісьменніка няма, ніхто пакуль і не займаўся іх пошукамі» [4]. Пасля смерці Ф. Аляхновіча лічылі ўжо не польскім шпіёнам, а ворагам народа. У станючым ці нейтральным плане ў савецкі час пра яго нельга было пісаць. Вяртанне творчай спадчыны пісьменніка пачалося толькі ў 1990-ыя гады. Упершыню выйшаў у свет аднатомнік яго твораў.

Такім чынам, у наш час ёсць магчымасць пазнаёміцца з усімі жанрамі творчай спадчыны гэтага самабытнага аўтара трагічнага лёсу, гэтаксама як і са складанай праблематыкай аповесці «У капцюрэх ГПУ», якая паказвае прыярытэт суадносін паміж душэўным патэнцыялам чалавека і здзяйсненнем ім свайго прызначэння згодна з этычнымі законамі грамадства, з'яўляючыся наватарскай для беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Багдановіч, І. Гісторыя беларускай літаратуры: XIX – пачатак ХХ ст. / І. Багдановіч, У. Гніламёдаў, Л. Голубева; пад рэд. М. Лазарука. – Мінск: Вышэйшая школа, 1998. – 560 с.
2. Бядуля, З. Беларускі народны тэатр / З. Бядуля // Беларускі шлях. – 1918. – № 91. – С. 34.
3. Шыманец, В. Францішак Аляхновіч [Электронны рэсурс] / В. Шыманец // Калі тэатр ставіць пытанні палітычнай і культурнай гісторыі Беларусі. – Рэжым доступу: <http://belarus8.tripod.com/ZapisyBINIM/alexnovic.htm>. – Дата доступу: 05.11.2015.
4. Сабалеўскі, А. Драма жыцця [Электронны рэсурс] / А. Сабалеўскі // Ф. Аляхновіч. Выбраныя творы. – Рэжым доступу: <http://karotkizmest.by/биографии/франциска-альяхнович.html>. – Дата доступу: 05.11.2015.
5. Жынкін, А. Замест аўтабіяграфіі – крыху ўспамінаў / А. Жынкін, Ю. Чудзін. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 238 с.
6. Аляхновіч, Ф. У капцюрэх ГПУ [Электронны рэсурс] / Ф. Аляхновіч // Электронная бібліятэка. – Рэжым доступу: <http://www.livelib.ru/book/1000317031>. – Дата доступу: 05.11.2015.
7. Галоўка, С. Абмен палітвязняў на станцыі Коласава. Перапляценні лёсаў Браніслава Тарашкевіча і Францішка Аляхновіча / С. Галоўка // Роднае слова. – 2001. – № 11. – С. 105–109.
8. Маракоў, Л. Францішак Аляхновіч [Электронны рэсурс] / Л. Маракоў // Рэпрэсаваныя літаратары, навукоўцы, работнікі асветы, грамадскія і культурныя дзеячы Беларусі, 1794–1991. – Рэжым доступу: <http://www.marakou.by/by/davedniki/represavanyya-litaratary>. – Дата доступу: 05.11.2015.

9. Арлоў, У. Францішак Аляхновіч [Электронны рэсурс] / У. Арлоў // Электронная бібліятэка. – Рэжым доступу: <http://www.svaboda.org/content/transcript/768807.html>. – Дата доступу: 05.11.2015.
10. Бахарэвіч, А. Францішак Аляхновіч [Электронны рэсурс] / А. Бахарэвіч // Радзьё Свабода. – Рэжым доступу: <http://allby.tv/article/25/frantsshak-alyahnovch-shlyah-baratsbyi>. – Дата доступу: 05.11.2015.
11. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т. літ. імя. Я. Купалы. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 1. 1901–1920. – 583 с.
12. Аляхновіч, Ф. У капцёрах ГПУ [Электронны рэсурс] / Ф. Аляхновіч // Электронная бібліятэка. – Рэжым доступу: http://knihi.com/Francisak_Alachnovic/U_kapciuroch_HPU.html#chapter75. – Дата доступу: 07.11.2015.

Паступіў 19.11.2015

**«IN THE CLUTCHES OF THE GPU» BY F. ALYAKHNOVICH.
THE UNCONVENTIONALITY OF PROBLEMATICS**

T. BAGARADAVA

F. Alyakhnovich – a playwright, a theater critic, a director, an actor, a writer, a poet, an essayist, a translator and an editor of Belarusian and Polish newspapers – all these are the facets of his diverse creativity. Being an artist of rare talent, he started one of the most exciting, unique and special phases in the Belarusian literature and drama of the twentieth century. His fruitful work in the theater field was appreciated by his contemporaries. Due to it the writer was named «father of the modern Belarusian drama». The philosophical and aesthetic concept of F. Alyakhnovich was strongly influenced by European «new drama». After nearly sixty years of neglect we start talking about F. Alyakhnovich again. Now he is known as the first in the world literary work about Solovki. Long before A. Solzhenitsin he showed the hell of Soviet concentration camps, where he had been imprisoned, to the world.

Key words: «new drama», decadent-romantic style, fiction document, transcendence, «underset».

УДК 821.112.2(436) – 2.09(045)

САЦЫЯЛЬНА-ГІСТАРЫЧНЫЯ ВЫТОКІ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАГА ХАРАКТАРУ
СУЧАСНАЙ АЎСТРЫЙСКОЙ ДРАМЫ

Т.Г. БАРЫЧЭЎСКАЯ

(Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт)
tatsiana.syrayezhka@gmail.com

Праведзены аналіз фарміравання эксперыментальнай прыроды драматургіі Аўстрыі пад уплывам розных сацыяльных і гістарычных фактараў, у тым ліку пытанняў нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, праблемы “імперскай свядомасці”, ваенных канфліктаў і іх пераасэнсавання наступнымі пакаленнямі аўтараў. На прыкладзе творчасці самых вядомых прадстаўнікоў аўстрыйскай драмы паказаны такія характарыстыкі гэтага працэсу, як парадаксальнае спалучэнне хуткага ўспрыняцця новых тэндэнцый і агульнай рыгіднасці мыслення, імкненне да стварэння п’ес пацяшальнага характару ў сукупнасці з універсальнай гуманістычнай скіраванасцю і існаванне паралельных ліній развіцця тэатральнай традыцыі, чый антаганізм падштурхоўвае іх да эксперыментальнага пошуку найбольш дзейсных мастацкіх прыёмаў.

Ключавыя словы: эксперымент, драма, аўстрыйскі, тэатр, гісторыя, традыцыі, развіццё, нацыянальны, сацыяльна-палітычны

Уводзіны. Аўстрыйская драматургія ў яе сённяшнім абліччы ўяўляе сабой адначасова заканамернае наступства шматлікіх стагоддзяў лінейнага творчага развіцця і вынік такіх жа шматлікіх гісторыка-палітычных і сацыяльных метамарфоз – перманентны эксперыментальны злом парадыхмы. Жывяць гэты злом, з аднаго боку, устойлівая тэатральная традыцыя, заснаваная на самасвядомасці высокакультурнай нацыі са славамі мастацкай спадчынай, а з іншага – бясконцы працэс самаідэнтыфікацыі аўтараў, выкліканы недахопам трывалых каштоўнасных арыенціраў. Бесперапынную барацьбу за самавызначэнне як адметную рысу літаратурнага сусвету Аўстрыі падкрэслівае Д.У. Затонскі ў сваім творы “Аўстрыйская літаратура ў XX стагоддзі” (1985): “Аўстрыйская літаратура – выключэнне. Хаця б таму, што і на сённяшні дзень шмат хто адмаўляе ёй у праве на самастойнасць. А тыя, хто за ёй такое права прызнаюць, ніяк не могуць дамовіцца, калі гэтая самастойнасць узнікла і на якія межы распаўсюджваецца: ці то на нямецкамоўную славеснасць былой Аўстра-Венгерскай імперыі, ці то на ўвесь комплекс літаратур, якія існавалі ўнутры яе дзяржаўных межаў”¹ [1, с. 3].

І сапраўды, пытанне межаў – дзяржаўных і культурных – заўсёды было для Аўстрыі неадназначным: спачатку ў працэсе вагання гістарычнай амплітуды развіцця ў VII–IX стст. узнікла невялікая “Усходняя марка”, якая пазней сталася часткай напаяміфічнай габсбургскай “Свяшчэннай Рымскай імперыі германскай нацыі”, потым у якасці герцагства змагалася за прыярытэт у такім жа ілюзорным “Саюзе нямецкіх княстваў”, а з 1867 па 1918 гады ўяўляла сабой маргінальнае ўтварэнне ў цэнтры Еўропы – поліэтнічную “шматковую імперыю” Аўстра-Венгрыю. Гэтая дзяржава не толькі фармальна з’яўдала пад сваім кіраўнічым апаратам некалькі самастойных народаў (непасрэдна аўстрыйцаў, чэхаў, венграў, харватаў, славенцаў, палякаў ды іншых), яна стала “пасрэднікам паміж германскім і славянскім культурнымі сусветамі” [1, с. 5], сферай шчыльнага ўзаемадзеяння моў і светапоглядаў. Менавіта ў выніку дадзенага ўзаемадзеяння ўзнік спецыфічны нацыянальны характар, які даследчыкі супрацьпастаўляюць нямецкаму як “больш жывы, тэмпераментны, “лёгкі”, рухавы, памяркоўны, неканфліктны, схільны да кампрамісаў, але і менш надзейны, абавязковы, рашучы, устойлівы і пунктуальны” [2, с. 8]. Здавалася б, дзякуючы гэтым умовам развіцця, гнуткасць і плюралізм мыслення, што з’яўляюцца неад’емнымі фактарам наватарскага творчага падыходу, назаўжды зашыфраваныя цяпер у “нацыянальнай ДНК” аўстрыйцаў. Аднак пасля распаду імперыі ў 1918 годзе Аўстрыя з метраполіі ператварылася ў “невялікую краіну з насельніцтвам менш за дзесяць мільёнаў чалавек, якія павінны былі асвойваць новую гістарычную рэальнасць, жываючы памяць аб былой велічы – “габсбургскі міф” [2, с. 7]. У працэсе асваення ўнікае пэўная рыгіднасць масавага ўспрыняцця, якая пазней, у сярэдзіне XX ст., прымусіць глядачоў і крытыкаў адмаўляць тыя драматургічныя інавацыі, чые прынцыпы ўздзеяння адрозніваюцца ад пацяшальнасці славамі венскай аперэты – гэтага феномена эстэтычнага забыцця, адлюстравання таго, як цэлая культурная эпоха азіраецца “на ўвесь свой глянец і бляск, што засталіся ў мінулым” [2, с. 8].

Асноўная частка. Пазбаўленая нацыянальнай і палітычнай самаўпэўненасці, частка аўстрыйцаў пачала губляць тую нацыянальную здольнасць да талерантнага ўзаемадзеяння традыцыі і наватарства,

¹ Тут і далей пераклад на беларускую мову наш. – Т.Б.

якую Д.У. Затонскі называе “ўзорнай” [1, с. 4]. Прыклады гэтага ўзаемадзеяння, што адлюстраваныя ў гісторыі аўстрыйскай драматургіі, цікавыя сваёй парадаксальнай характарыстыкай – няспыннай трансфармацыяй культурных феноменаў і іх прыстасаваннем да сацыяльна-палітычных змен. Так, тэксты п’ес сінкрэтычнага па сваёй прыродзе аўстрыйскага Фолькстэатра (ад ням. “Volkstheater”, народны тэатр) доўгі час па-арыстоцэлеўску падпарадкоўваліся правілам і магчымасцям часткова імправізацыйнай сцэнічнай пастаноўкі, а відовішчнасць і атмосфера цуда лічыліся ў ім найважнейшымі. Але пакрысе тэатр з вандроўнага зрабіўся прафесійным (у “Тэатры ам Кэртнертор” – “Das Theater am Kärntnerthor”, 1712), затым удала скарыстаўся рацыяналістычным уплывам (у прыватнасці, прынцыпамі “Гамбургскай драматургіі” Г.Э. Лесінга) і набыў у выніку гэтага працяглага лінейнага эксперымента новае жыццё.

Потым, нягледзячы на тое, што ў XVIII ст. Гансвурст (ад ням. “Hanswurst”, неад’емны персанаж імправізацый Фолькстэатра, аналаг Касперля і Арлекіна) быў забаронены цензурай, а ад тэатральнай п’есы патрабавалася адпавядаць нормам рацыянальнасці і маралі абсалютысцкай манархіі, аўстрыйскі драматург і пісьменнік Філіп Хафнер (1731–1764), “бацька” венскай літаратурнай п’есы, здолеў трансфармаваць у сваіх рыцарскіх п’есах “венскую народную камедыю ў літаратурны жанр” [3, с. 542]. Далейшае развіццё жанру дазволіла раскрыцца эксперыментальнаму патэнцыялу славетных драматургаў пачатку XIX ст.: Фердынанд Раймунд (1790–1836) “напоўніў лёгкаважную народную п’есу маштабнымі праблемамі існавання” [2, с. 543], а Непамук Нястрой (1801–1862) “разбурыў сцэнічны сусвет ілюзіі вострай сатырай, пародыяй, гратэскам і карыкатурай” [3, с. 543].

Цікава адзначыць, што паміж Фолькстэатрам, чые асноўныя жанры ўсё больш удасканаліваліся і ўзбагачаліся за кошт пантамімы ды “ілюзіянісцкіх прыёмаў” [3, с. 543], і прыдворным Бургтэатрам (ад ням. “Burgtheater”, 1741), дзе спачатку пераважалі пастаноўкі опер і балетаў замежных гастралёраў, наогул не назіралася антаганістычнасці. Тут зноў праявілася здольнасць аўстрыйскага тэатра да плённага супрацоўніцтва і пераймання, прычым, пераймання пры дапамозе эксперыментальнага падыходу. Варта ўспомніць, што драматургія Аўстрыі, як і драматургія Беларусі, заўсёды была адкрытая элементам іншых – асабліва суседніх – культур: надзвычайны ўплыў каталіцкай Іспаніі рэалізаваўся ў барочнай іезуіцкай драме, Італіі – у рэмінісцэнцых камедыі дель артэ, вялікую ролю адыграў і нямецкі фастнахтшпіль [3, с. 541]. Аўстрыйскі тэатр эмпірычна даследаваў новыя ідэі, засвойваў іх, вар’іраваў і спалучаў з уласнымі традыцыямі, каб у выніку атрымаць якасна новы сцэнічны і літаратурны “прадукт”.

Лепшым прыкладам такога падыходу можна лічыць творчасць Франца Грыльпарцэра (1791–1872), самага значнага драматурга Аўстрыі XIX ст. і апалагета “аўстрыйскасці”. У яго адзначаных высокай гармоніяй драмах ёсць месца і інтэркультурнасці, і лінейнаму і паралельнаму эксперыментам з формай і зместам, дзе лінейная форма эксперымента адлюстроўвае працэс паслядоўнага ўдасканалвання класічных прыёмаў драмы, а паралельны эксперымент уяўляе сабой вар’іраванне існуючай канцэпцыі, часта ў форме пародыі. Фр. Грыльпарцэр “звяртаўся да сусветнай культурнай спадчыны і стварыў пры гэтым па-сапраўднаму нацыянальныя п’есы” [3, с. 543] (“Верны слуга свайго гаспадара”, 1828; “Разлад братаў у доме Габсбургаў”, 1850). Ён быў “спадчыннікам барока, прычым, у найбольш непарушным, іспанска-кальдэронаўскім яго вар’янце” [1, с. 28], лічыўся “апошнім нямецкім класікам”, але падкрэсліваў пры гэтым: “Я не немец, я аўстрыец, чалавек з Ніжняй Аўстрыі і перш за ўсё – венец” [1, с. 32]. У XX ст. такое стаўленне да нацыянальнага пытання будзе парадаксальным чынам яднаць прадстаўнікоў самых розных літаратурных групавак і жанраў. У апошняй трэці XIX ст., калі Франц Грыльпарцэр з яго сур’ёзнымі разважаннямі аб пытаннях маралі і абавязку сышоў з аўстрыйскай сцэны, там пануюць “аперэта, лёгкая вадзівільная камедыя і гутарковая салонная п’еса” [3, с. 543]. “Старая Аўстрыя” дажывала апошнія гады, колькасць унутраных і знешніх палітычных і сацыяльных супярэчнасцяў нарастала, але вялікая частка грамадства не жадала гэтага заўважаць: Вена лічылася ў той час безумоўным цэнтрам тэатральнага жыцця Еўропы і сустрэла XX ст. у атмасферы “вясёлага Апакаліпсісу” [1, с. 44]. Такое вызначэнне дае пераломнай эпосе існавання аўстрыйскай дзяржавы класік нацыянальнай літаратуры Герман Брох (1886–1951) у сваім крытычным творы “Гофмансталь і яго час” (1951). Постаць Гуга фон Гофмансталя (1874–1929), лірыка і драматурга “не толькі агульнаеўрапейскага, але і сусветнага маштабу” [4, с. 196], чые эсэ паспрыялі развіццю аўстрыйскай тэорыі драматургіі, непарыўна звязаная як з прадчуваннем катастрофы, характэрным для творцаў канца XIX ст., так і з венскім мадэрнам, крызісам эстэтызму і еўрапейскай “новай драмай” пачатку XX ст. Падобна да п’ес Фр. Грыльпарцэра, творы Г. фон Гофмансталя адлюстроўваюць няспынны эксперыментальны пошук, лінейны і паралельны, жанравы, сюжэтны і моўны: імпрэсіянісцкая паэзія ўзбагачае мову яго ранніх вершаваных драм (“Жанчына ў вакне”, 1897; “Малы сусветны тэатр”, 1898), “расчараванне ў важкасці слова” [3, с. 545] прымушае шукаць натхнення ў пантаміме, музыцы і антычных сюжэтах. Яго антычныя драмы (“Электра”, 1903; “Кароль Эдып”, 1909), створаныя ў тым ліку і пад уплывам тэорыі псіхааналізу Зігмунда Фрэйда, паклалі аснову еўрапейскай “інтэлектуальнай п’есы” сярэдзіны XX ст., а цікавасць да Сярэднявечча і містэрыяльных драм Кальдэрона дэ ла Барка (1600–1681) (“Вялікі Зальцбургскі сусветны тэатр”, 1922) паспрыяла “стварэнню новага тыпу камедыі пачатку XX ст., прасякнутага трагізмам” [3, с. 546].

Фрэйдыскакая тэорыя з яе антыартадаксальным на той час падыходам да матываў чалавечых учынкаў увогуле зрабіла значны ўплыў на тэорыю і практыку эксперыментальнага крыла аўстрыйскай драмы, асабліва на творчаць выбітнага прадстаўніка “венскага імпрэсіянізму” Артура Шніцлера (1862–1931). Ён, як і Гуга фон Гофмансталь, належаў да літаратурнай групы “Малая Вена”, што з’яднала “такія мастацкія сістэмы як імпрэсіянізм, сімвалізм, неарамантызм” [3, с. 544] і якасна перапрацавала канцэпцыю “новай драмы” А. Стрындберга і Г. Ібсена.

У якасці лінейнага драматургічнага эксперыменту (што тычыўся адначасова формы і зместу) у творах А. Шніцлера можна разглядаць факт пераасэнсавання драматургам значэння сцэнічнага дыялога ў “новай драме”: насуперак арыстоцэлеўска-лесінгаўскай канцэпцыі А. Шніцлер аддае праявам унутранага свету персанажаў прыярытэт перад дзеяннем. Праявай паралельнага эксперыменту з’яўляюцца індывідуальнае прачытанне імпрэсіянісцкай ідэі “маска = субстытут асобы”, а таксама своеасаблівае гульня аўтара з нацыянальнай тэатральнай традыцыяй: “Вобразы і прыёмы народнага тэатра ў п’есах А. Шніцлера служылі дзеля адлюстравання абсурду, злавеснай марыянеткавасці, улады выпадковага” [3, с. 548]. Усе гэтыя матывы знойдуць сваё ўвасабленне ў творах аўстрыйскіх драматургаў наступнага пакалення. Адыход А. Шніцлера ад імпрэсіянісцкай псіхалагізацыі характараў адпавядаў канцэпцыі еўрапейскай экспрэсіянісцкай драмы 20-х гадоў з яе поўным адмаўленнем арыстоцэлеўскіх пастулатаў, гегелеўскай тэрміналогіяй (супрацьпастаўленне “аб’ектыўнага выгляду” і “сапраўднай рэальнасці”), імкненнем да сінтэзу розных відаў мастацтва на тэатральнай сцэне і пошукам новых сродкаў уздзяння на глядача з мэтай яго духоўнага ператварэння. Гэтая канцэпцыя, што ў Германіі аднаўляе прыныцы Г.Э. Лесінга “сцэна – гэта трыбуна”, безумоўна, знаходзіць у аўстрыйскім драматургічным сусвецце сваю праяву, але праяву вельмі індывідуальную, нацыянальна афарбаваную, якая нават атрымлівае назву “мяккага экспрэсіянізму” [3, с. 549]. Пасля Першай сусветнай вайны, што амаль знішчыла бляск “габсбургскага міфа” і катастрафічным чынам паказала ўсю ненадзейнасць існуючай сацыяльна-палітычнай мадэлі, прагрэсіўныя аўстрыйскія аўтары пачалі актыўна шукаць нейкі стрыжань, аснову для нацыянальнай і творчай самаідэнтыфікацыі. Пошук адбываўся ў двух напрамках, якія можна суаднесці з паралельным і лінейным эксперыментальным падыходамі: “Драма аўстрыйскага экспрэсіянізму фарміравалася ў асаблівым “сілавым полі” традыцыі і эксперыменту: ад драматургічнага анархізму О. Какошкі і Ф.Т. Чокара да ўзнаўлення старажытных тэатральных жанраў у творчасці Ф. Верфеля і П. Корнфельда” [3, с. 549]. Оскар Какошка (1886–1980), мастак-рэвалюцыянер і драматург-наватар, чые радыкальна-авангардысцкія творы (“Забойца, надзея жанчын”, 1907, “Сфінкс і Саламяны чалавек”, 1917) сталі папярэднікамі п’ес “тэатра жорсткасці” і драм тэатра абсурду, і Франц Тэадор Чокар (1885–1969), адзін са стваральнікаў канцэпцыі “сусветнага гуманістычнага тэатра” [5, с. 23], развівалі ў сваёй творчасці ідэю першасных архетыпаў мужчынскага і жаночага на “міфалагічным і рэлігійным узроўнях” [3, с. 553] і ішлі шляхам эксперыментальнай мастацкай эвалюцыі – ператварэння архетыпічнага мыслення ў філасофска-сімвалічнае.

У творчасці прадстаўніка вядомай “Пражскай групы” Франца Верфеля (1890–1945) агульна-еўрапейскія экспрэсіянісцкія матывы пераплятаюцца як з “ідэямі маральнага самаўдасканалення” [6, с. 211], так і з аўстрыйскай барочнай традыцыяй. У яго драмах адчуваецца ўплыў містэрыі Кальдэрона і бачна лінейнае развіццё ідэі “Зальцбургскага сусветнага тэатра” Гуга фон Гофманстала, а за антычнымі сюжэтамі хаваецца антываенны пафас (“Траянкі”, 1916) [7, с. 46]. У духу народнага аўстрыйскага тэатра Ф. Верфель праводзіць своеасаблівы эксперыментальны сінтэз: ён “звяртаецца да традыцый розных нацыянальных тэатраў (іспанскага, італьянскага), спалучае розныя драматургічныя жанры і віды мастацтваў” [3, с. 555]. Тэарэтык экспрэсіянісцкай драмы Пауль Корнфельд (1889–1942) у сваім эсе “Духоўны і псіхалагічны чалавек” (1918) таксама заклікае аўтара і глядача пазбавіцца ад псіхалагізму і шукаць сваю схаваную духоўную сутнасць. Але ў якасці прыёмаў такога пошуку сам драматург выкарыстоўвае гіпербалу і гратэск (драма “Спакушэнне”, 1918) і шматлікія рэмінісцэнцыі (ад Ніцшэ да Гётэ), “апырэджаваючы тым самым постмадэрнісцкую цытатнасць” [8, с. 15].

Такім чынам, здольнасць да эксперыменту – то бок да ўспрымання, аналізу, перапрацоўкі і відзмянення элементаў агульнаеўрапейскіх драматургічных канцэпцый у кантэксце ўласнай тэатральнай традыцыі – і ў XX ст. застаецца адной са спецыфічных рысаў аўстрыйскай драматургіі. Так, Карл Краўс (1874–1936) ажыццяўляе сінтэз прыёмаў экспрэсіянізму і “новай дзелавітасці” ў п’есе “Апошнія дні чалавечтва” (1915–1918) – “грандыёзнай антываеннай трагедыі ў 5-ці актах з пралогам і эпілогам, што паказвае сусветную вайну і яе апакаліптычны наступствы” [2, с. 559]. У гэтым творы спалучаюцца парадыйнае ўвасабленне ідэі “Сусветнага тэатра”, замест якога створаны “Сусветны тэатр ваенных дзеянняў”, маскарад і прыёмы дакументальнай драмы. Як сцвярджае І.В. Шаблоўская, “П’еса Крауса – гэта нетрадыцыйны твор. Там прысутнічае публіцыстыка, дакумент; у п’есе адчуваецца подых эпохі. Усё гэта спатрэбілася аўтару, каб паказаць Аўстра-Венгрыю доследным полем агульнай пагібелі” [6, с. 210].

Важна адзначыць, што побач з салоннай драмай, антымілітарысцкімі і ўніверсальнісцкімі гуманістычнымі творамі ў адпаведнасці з заяўленай парадаксальнай сутнасцю аўстрыйскага драматургічнага

працэсу і яго гісторыка-палітычнай абумоўленасцю існавала так званая “тэорыя глебы”. Заснаваны на антытэзе “горад – вёска”, гэты падыход прыпісваў селяніну выключную здольнасць захаваць сапраўдны “народны дух”. “У шэрагу пазіцый аўстрыйская “драма глебы” адпавядала нацысцкаму міфу “крыві і глебы”, што атрымаў шырокае распаўсюджанне ў ідэалогіі і літаратуры Германіі” [3, с. 561] і ў Аўстрыі часоў аншлюсу, аднак самабытны характар аўстрыйскай драматургіі праявіўся і ў дадзеным напрамку.

Найбольш значнымі прадстаўнікамі “драмы глебы” можна лічыць Макса Меля (1882–1971) і Рыхарда Білінгера (1890–1965). У сваіх драмах (“Гэса перхтаў”, 1928, “Каляды”, 1931 і інш.) Р. Білінгер ажыццяўляе лінейны эксперыментальны рух ад традыцый народнага тэатра з яго “чароўнай п’есай” да п’есы “рэгіянальнай”, больш індывідуальнай у дачыненні мовы і аўтэнтычнай [9, с. 201]. Актыўнае выкарыстанне прыхільнікамі гэтага напрамку аўстрыйскіх дыялектаў магло быць выклікана як жаданнем адасобіць уласную, “аўстрыйскую”, мову ад “Hochdeutsch” – нямецкай літаратурнай мовы, так і цікавасцю да старажытнай лінгвістычнай спадчыны шпіраў, цірольцаў і іншых народнасцяў. Такія моўныя эксперыменты падрыхтавалі глебу для іх лінейнага развіцця ў творах Вольфганга Баўэра (1941–2005), які ў 70-х гадах ХХ ст. лічыўся адным з самых уплывовых аўстрыйскіх драматургаў, дзякуючы такім п’есам, як “Magic Afternoon” (1967) і “Новы год, ці Разна ў гатэлі Захер” (1970).

Пры гэтым драмы Р. Білінгера і М. Меля характарызуюцца пэўным лубачным схематызмам, нежаданнем бачыць пазітыўны ўклад індустрыялізацыі ў развіццё краіны, адмаўленнем прынцыпу інтэркультурнасці і схільнасцю да рэзкага падзелу на сваіх і чужых. Пазней творчасць прадстаўніка аўстрыйскага “тэатра жорсткасці” Петэра Турыні (нар. у 1944), “чыя “народныя п’есы” можна хутчэй назваць “антырэгіяналісцкімі” [10, с. 272], стане свайго кшталту паралельным эксперыментальным ува-сабленнем гэтай тэмы: так, яго п’еса “Забой свінні” (1972) “пераварочвае саму ідэю містычнай сувязі “прыроднага селяніна” і жывёлы” [10, с. 273].

Пасля Другой сусветнай вайны, як падкрэслівае А.А. Гугнін, “асмысленне нацысцкага мінулага і аўстрафашызму зусім не заахвочвалася” [4, с. 197], таму для драматургаў з нацыянал-сацыялістычнага Парнасу [10, с. 256] не змянілася амаль нічога: іх творчасць была запатрабавана грамадствам, яны атрымлівалі дзяржаўныя ўзнагароды і актыўна судзейнічалі стварэнню міфа аб “апалітычнасці Аўстрыі” [10, с. 256]. Аднак на фоне тых аўтараў, якія калісь не мелі нічога супраць ціхай замены нацыянальных строяў на нацысцкую форму, па-ранейшаму дзейнічалі і творцы “без страху і заганы”: Фердынанд Брукнер (1891–1958), Юра Зойферт (1912–1939), Эліас Канені (1905–1994), Эдэн фон Харват (1901–1938), сусветна знакаміты абсурдыст “альпійскі Бекет” Томас Бернхард (1931–1989) і іншыя. Нягледзячы на нежаданне большасці насельніцтва прымаць праўду, яны ўпарта выкрывалі ў сваіх п’есах аўстрыйскі “нацыянальны аўтызм”, пасляваенную палярызацыю грамадства, схільнасць дзяржавы замоўчваць праблемы і фальшывы комплекс віны. Іх мэтай было як мага мацней паўздейнічаць на разбэшчанага пацяшальнасцю гледача, таму аўтарам спатрэбіліся нетрывіяльныя творчыя знаходкі і эксперыментальныя прыёмы. Так, напрыклад, драма Т. Бернхарда “Перад выходам на пенсію” (1979) ёсць адлюстраванне сапраўднага паралельнага эксперыменту з традыцыямі антытэатра: пры вонкавай рэалістычнасці дзеяння драматург на працягу п’есы паступова настолькі павышае “градус” іпліцытнага абсурду, што падзеі робяцца не проста гратэскнымі – яны дасягаюць узроўня ўздзеяння кадраў ваеннай хронікі з іх жудаснай шчырасцю. Гуманістычныя ідэалы гэтых драматургаў адлюстраваныя ў розных драматургічных жанрах і канцэпцыях, ад п’есы-дыскусіі і гістарычнай п’есы да драмы абсурду і інтэлектуальнай філасофскай драмы, традыцыю якой паспяхова развілі і ўзбагацілі венскія драматургі-гуманісты Рудальф Байр (1919–1990), Курт Бечы (1920–1988), Курт Клінгер (1928–2003), Ханс-Фрыдрых Кюнельт (1918–1997) і Харальд Цузанек (1922–1989), чый творчы дыяпазон распасціраецца, на думку Паўля Вімера, да “духоўнай драмы касмічных маштабаў” [11, с. 233].

Але сапраўдны прарыў у аўстрыйскай драме другой паловы ХХ ст., на думку А.А. Стрэльнікавай, даваўся здзейсніць не прафесіяналам сцэны, большасць з якіх усё ж імкнулася зберагчы традыцыі драматургічнага мастацтва ў межах неакласіцызму, а “Венскай групе”, “маладым прадстаўнікам венскага андэграунду, якія ператварылі сваё жыццё і творчасць у мастацкі эксперымент, супрацьпаставіўшы іх палітыцы і мастацтву 50-х” [10, с. 264], і “Грацкай групе”, якая ў 1960 г. пачала друкаваць літаратурны часопіс “Манускрыпты”. Дзякуючы ім, сваю творчую плячоўку нарэшце атрымала новае пакаленне аўтараў, у тым ліку такія прадстаўнікі альтэрнатыўнай драматургіі, як Петер Хандке (нар. у 1942), адзін з самых вядомых сучасных драматургаў-эксперыментатараў Аўстрыі. Для П. Хандке “*Рампа – гэта не мяжа*” [12, с. 19], таму яго раннія “гутарковыя” п’есы ўтрымліваюць адначасова шматаспектны моўны эксперымент у традыцыях “Венскай групы”, наватарскую трансфармацыю прынцыпу “трох адзінстваў” шляхам лінейнага эксперыменту і стварэнне новай дыялагічнай сітуацыі паміж аўтарам, акцёрамі і публікай. Па словах Е.А. Лявонай, творчасць П. Хандке нясе адбітак “не толькі брэхтаўскага “эпічнага тэатра” – пры адначасовым яго развенчванні, але і экспрэсіянісцкай “драмы-крыка”, дадаізму і іншых мастацкіх з’яў” [13, с. 312].

Заклучэнне. Гісторыя аўстрыйскай драматургіі характарызуецца як лінейным сюжэтным і жанравым развіццём – ад імпрывізацый народнага тэатра і барочных рэмінісцэнцый Гуга фон Гофманстале да панк-драмы Вернэра Шваба (1958–1994), інтэртэкстуальнасці Марлены Штрэрувіц (нар. у 1950), палітычнага бунту Эльфрыды Елінэк (нар. у 1946) і аўстрыйскай “новай драмы XXI стагоддзя” Канстанцыі Дэніг (нар. у 1954) – так і паралельнымі спробамі кожнага аўтара па-свойму асэнсаваць і перапрацаваць мінулае і сучаснае. У XXI стагоддзі аўстрыйскі тэатр, які зведаў “камернасць і “татальнае” пашырэнне сваіх межаў, класічную строгасць і буфанаду, ілюзію і яе разбурэнне, здолеў захаваць лепшыя традыцыі і ў той жа час выступіць актыўным удзельнікам самых смелых эксперыментаў” [10, с. 280]. Сучасныя аўстрыйскія драматургі адлюстроўваюць у сваіх творах праявы ўзнёслага і будзённага, трагічнага і светлага ў лёсе чалавецтва, у жыцці сваёй краіны і ва ўласным жыцці, выкарыстоўваючы пры гэтым самыя разнастайныя драматургічныя сродкі, элементы іншых відаў мастацтва і замежныя культурныя традыцыі. Іх п’есы створаныя ў межах розных драматургічных канцэпцый, а наватарскія прыёмы адначасова раскрываюць індывідуальнае аўтарскае бачанне і дазваляюць прасачыць шлях развіцця аўстрыйскай эксперыментальнай драмы.

ЛІТАРАТУРА

1. Затонский, Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. – М. : Худож. лит., 1985. – 444 с.
2. Архипов, Ю. И. Введение / Ю. И. Архипов, В. Д. Седельник // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – Т. I. Конец XIX – середина XX века. – С. 5–21.
3. Стрельникова, А. А. Австрийская драматургия первой половины XX в. / А. А. Стрельникова // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – Т. I. Конец XIX – середина XX века. – С. 541–578.
4. Гугнин, А. А. Австрийская поэзия после 1945 года / А. А. Гугнин // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Т. II. 1945 – 2000. – С. 196–214.
5. Wimmer, P. Der Dramatiker Franz Theodor Csokor / P. Wimmer. – Universitätsverlag Wagner, 1981. – 264 S.
6. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск : Издательский центр “Экономпресс”, 1998. – 382 с. – (Ассоциация “Обновление гуманитарного образования”).
7. Wimmer, P. Franz Werfels dramatische Sendung / P. Wimmer. – Wien : Bergland Verlag, 1973. – 205 S.
8. Weber, M. Expressionismus und Neue Sachlichkeit : Paul Kornfelds literarisches Werk / M. Weber. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1997. – 274 S.
9. Rabenstein, E. Dichtung zwischen Tradition und Moderne: Richard Billinger : Unters. zur Rezeptionsgeschichte u. zum Werk / E. Rabenstein. – Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris : Lang, 1988. – 321 S.
10. Стрельникова, А. А. Послевоенная драма / А. А. Стрельникова // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Т. II. 1945 – 2000. – С. 256–283.
11. Wimmer, P. Der Dramatiker Harald Zusanek / P. Wimmer. – Innsbruck : Universitätsverlag Wagner, 1988. – 238 S.
12. Handke, P. Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke / P. Handke. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1979. – 97 S.
13. Леонова, Е. А. Петер Хандке / Е. А. Леонова // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Т. II. 1945 – 2000. – С. 310–357.

Пасмуніў 23.12.2015

SOCIAL AND HISTORICAL BACKGROUND OF THE EXPERIMENTAL NATURE OF CONTEMPORARY AUSTRIAN DRAMA

T. BARYCHEUSKAYA

The article analyzes the formation of the experimental nature of the Austrian drama under the influence of different social and historical phenomena, including issues of national identity, the problem of "imperial consciousness" and the consequences of armed conflicts. Illustrated by the creative development of the most famous Austrian playwrights are such characteristics of this process as a paradoxical combination of flexible perception of new trends and the overall rigidity of thought, increased popularity of the works of entertainment combined with their universal humanistic orientation, and the existence of parallel developing lines of theatrical tradition in experimental search for the most effective artistic techniques.

Keywords: *experiment, drama, Austrian, theater, history, traditions, development, national, social and political.*

УДК 821.112.2.09-31

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА ГЛАЗАМИ НЕМЕЦКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

*д-р филол. наук, проф. Е.А. ЗАЧЕВСКИЙ**(Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого)*

Рассматривается восприятие Второй мировой войны, в частности, войны против СССР, немецкими писателями времен Третьего рейха, выражающее как официальную (Э.Э. Двингер, Г. Бауман, Г. Шуман), так и оппозиционную (Х. Ланге, М. Рашке) точку зрения, касающуюся идеологии ведущейся войны (освобождение Европы от большевизма и колонизация России), отношение к методам ведения войны и к русскому народу как нации.

Ключевые слова: *Россия, «недочеловеки», колонизация, большевизм, поэтика смерти, героизация войны, война как данность.*

Введение. В силу недолговечности Третьего рейха Вторая мировая война, в частности, война против Советского Союза, не нашла своего масштабного отражения в немецкой литературе тех лет. В основном это были очерки, дневники и поэзия как наиболее мобильные средства отражения событий времени. Однако даже то небольшое, что было создано в эти годы, дает ясное представление о характере восприятия писателями тех лет «похода на Восток», как называли нацисты войну против Советского Союза. Такие разные авторы как Эдвин Эрих Двингер, Герхард Шуман, Ганс Бауман, Мартин Рашке, Хорст Ланге оставили нам любопытные свидетельства об этом «походе», которые позволяют нам лучше понять не только литературу тех лет, но и дух времени.

Основная часть. Война против Советского Союза воспринималась многими писателями как «правое дело», завещанное немцам от предков. Германия, говорится в заявлении верховного командования вермахта, «выполняет в этой борьбе задачу, выпавшую на ее долю с начала своей истории – быть стражем против опасности, исходящей из восточных степей», и поэтому не только необходимость «спасения Европы» от «большевизма», но и «сама история оправдывает в большей степени поход на Восток»¹ [1, с. 10]. При этом солдатам и населению внушалась мысль о легкой победе, ибо немецким войскам противостоит не армия, как вешал Й. Геббельс, а сборище «недочеловеков», движимых лишь «криминальными инстинктами» [2, с. 409]. В таком же духе наставляла свою паству и церковь, оправдывая «крестовый поход» против «недочеловеков» [2, с. 407].

В этом смысле примечателен настрой той части немецких авторов, которые исповедовали нацистскую идеологию и принимали непосредственное участие в «походе на Восток». Здесь, прежде всего, нужно назвать имя Эдвина Эриха Двингера (Dwinger, Edwin Erich 1898–1981). Он родился в семье офицера. Мать его была русская и с детских лет обучала ребенка русскому языку, знание которого сыграло большую роль в дальнейшей судьбе писателя. В 1915 году Двингер попал в русский плен, был отправлен в Сибирь, в лагерь Тоцкое. После ряда побегов, службы в армии Колчака, Двингер возвращается в 1921 году в Германию.

На основе своих лагерных дневников он создает трилогию, получившую в название «немецкие хождения по мукам», – «Армия за колючей проволокой» («Die Armee hinter Stacheldraht. Das Sibirische Tagebuch», 1929), «Между белыми и красными» («Zwischen Weiß und Rot. Die russische Tragödie. 1919–1920», 1930) и «Мы зываем к Германии» («Wir rufen Deutschland. Heimkehr und Vermächtnis. 1921–1924», 1932). Книги эти принесли Двингеру мировую известность, он стал в Германии своего рода специалистом по проблемам взаимодействия русских и немцев, создав в своих книгах образ народа, жестокого в своих диких проявлениях, далекого от европейской цивилизации, сохраняющего в себе детскую наивность и истовую религиозность, в чем, по его мнению, и проявляется истинная сущность русского человека.

В лице Двингера нацисты обрели пропагандиста, работавшего по заказу, став таким образом «придворным военным корреспондентом». В 1937 году он пишет книгу «Испанские силуэты» («Spanische Silhouetten»), воспевающую «подвиги» немецких летчиков в годы гражданской войны в Испании. По заказу Геббельса Двингер создает книгу «Смерть в Польше. Страдания немецких поселенцев» («Der Tod in Polen. Die volksdeutsche Passion», 1940), должную оправдать нападение нацистов на Польшу в 1939 году; в 1941 году выходит его книга «Фюрер танков. Дневниковые записи о походе на Францию» («Panzerführer. Tagebuchblätter von Frankreichfeldzug»), своего рода гимн танковой дивизии Гудериана; в 1942 году, созданная по заказу Гимmlера, (Двингер к этому времени уже член партии и оберштурмфюрер СС) выходит его книга «Новое свидание с Советской Россией. Дневник похода на Восток» («Wiedersehen mit Sowjetrußland. Tagebuch vom Ostfeldzug»), которая должна была стать составной частью «национального

¹ Все переводы на русский язык, отсылающие к немецким источникам, принадлежат автору статьи. – Е.З.

эпоса о походе на Восток и колонизации восточных провинций» [3]. Книга эта с полной откровенностью раскрывает основные положения реализации плана «Ост», согласно которому миллионы советских людей подлежали уничтожению, а оставшиеся в живых превращены в рабов [2, с. 406]. Через всю книгу проходит мысль о том, что «советы являются единственными настоящими революционерами наряду с нами, и тем самым единственными действительными противниками мира. Если нам в конечном итоге удастся их покорить, эта земля больше не будет представлять для нас опасности» [4, с. 20]. Однако революционность «советов» Двингер связывает не с коммунистическими идеями, а с «бесспорным бойцовским фанатизмом», который «придает им небывалую силу», «выраженную еще великим Достоевским в их старейшей аксиоме – сделать когда-либо весь мир русским! И тогда остается только одно – или Европа будет русской, или нам удастся Россию сделать европейской...» [4, с. 24]. Двингер, побывав на фронтах в Польше и Франции, считает, что «война с советской Россией будет настоящей войной», в этом его убеждает воздушная дуэль между немецким истребителем и тяжелым советским бомбардировщиком, пилот которого проявил такое высокое мастерство, что вызвал восторг и удивление у немцев: «Разве мог кто-либо из знатоков России когда-либо подумать, что русские станут такими летчиками? Что они настолько одолеют их «ничево», чтобы с такой решительностью выстоять до последнего дыхания, как показал это нам советский летчик? До того, как мы Вас [в оригинале с большой буквы – Ihr – Е.З.] усмирим, нам придется еще многое понять» [4, с. 49–50].

«Усмирять» Россию Двингер собирается не только оружием, но и расовой селекцией. После общения с военнопленными он не обнаружил «среди них тех великорусских типажей, которые раньше составляли большинство этого русоволосого народа; даже здесь, в этой западной части страны, монгольский типаж составляет подавляющее большинство» [4, с. 58]. По мнению Двингера, это не люди, если они, раненые, в крови, «не кричат, не орут от боли... Вы действительно превратились в зверей, продолжая молча, как и они, переносить эти мучения?» [4, с. 71], восклицает он. И тут же заключает: «Действительно, предстоит совершить огромнейшую работу, которая когда-либо предпринималась в истории человечества... Чрезвычайно велика историческая миссия Германии! Или Россия будет благодаря нашей победе европейской страной, или вся Европа из-за нашего поражения станет большевистской!» [4, с. 65–66, 74].

Однако весь пафос страданий Двингера по поводу потери русским народом своей идентичности определяется не любовью его к нему, а желанием обретения русской земли. Дойдя до берегов Днепра, Двингер считает поражение Советского Союза делом решенным и как рачительный хозяин при виде необозримых полей колосающейся пшеницы уже строит планы на будущее: «Пусть теперь все идет своим ходом... эти поля мы, во всяком случае, наконец, обрели! Эти тысячи километров колышущейся пшеницы... являются для нас хлебом нашего народа, который никогда от нас не отнимут... И не это ли является собственно глубочайшим смыслом нашего похода с тем, чтобы отвоевать для наших детей на все времена хлеб, тот дорогой хлеб, который это государство превратило только в десятки тысяч перемолотых танков, в сотни металлургических заводов для производства бесчисленного смертоносного оружия?» [4, с. 163–164]. И далее следует трогательное описание труда на благо человечества: «Я так и вижу в эти залитые солнцем утренние часы, как тысячи крестьян укладывают скошенными хлебами эти огромные пространства, как телеги, запряженные маленькими лошаденками, бесконечными рядами везут на мельницы зерно, я вижу, как мука течет тысячами потоков с этих полей на Запад, а ветер доносит уже до меня терпкий запах коричневого хлеба...» [4, с. 164].

При этом Двингера совсем не беспокоят огромные материальные потери: «Что значит для меня какой-то разрушенный город, сгоревшая дотла деревня, все это можно потом восстановить, решающим является то, что эти тысячи миль цветущих пшеничных полей останутся неприкосновенными, что они не превратятся, как во время мировой войны, в пустыню от разрывов миллионов снарядов! Пусть бои постепенно станут более жесткими, возможно, даже, что боевые действия перерастут в мировую войну, они, во всяком случае, благодаря нашему стремительному продвижению, уже позади, эти поля уже в следующем году предстанут в их прежнем плодородии...» [4, с. 164–165].

Однако этого не произошло и не могло произойти. Ему об этом достаточно ясно сказал на допросе молодой комсомолец, заявив, что есть три причины, по которым немецкая армия будет разгромлена: песчаные дороги, которые «все ваши машины приведут в негодность»; партизаны, которые «будут нападать на ваши коммуникации и вынудят отвести ваши войска в глубокий тыл»; и, наконец, «зима, вот тогда начнется наша настоящая война» [4, с. 228]. Хотя все эти доводы Двингер парировал с насмешкой, но потом, осознав не столько предсказанные беды немецкой армии (которые вскоре подтвердились), сколько мужество и решительность пленного комсомольца держаться столь независимо на допросе, пришел к однозначному выводу: «Но эти комсомольцы!.. Вероятно, не остается ничего иного, как их полностью уничтожить! Это было суровое решение, особенно для меня, когда-то любившего этот народ...» [4, с. 230]. Книга Двингера заканчивается совсем не благостными размышлениями о русском народе. Напротив, он уверен в том, что «этот народ рожден для рабства», но в его сознании «таится опасность по отношению к внешнему миру! Эту невероятную глыбу земли, если она когда-нибудь активизируется и лавинообразно

придет в движение, мы не сможем привести ее с ошибочного пути на верную тропу, и тогда она погребет под своей тупой массой всю европейскую культуру... Необходимо найти для нее такую форму жизни, которая никогда не позволила бы ей стать опасной, ибо нет ничего более опасного для человечества, чем такая тупая миллионная масса как советская, которая в руках нескольких фанатиков может быть использована для чего угодно...» [4, с. 231].

После 1942 года, после Сталинградской битвы Двингер смягчил свое отношение к русскому народу. В 1943 году он публикует в журнале «Вилле унд махт» («Wille und Macht»), органе гитлерюгенд эссе «Русский человек» («Der Russische Mensch»), где «оспаривает расистскую неполноценность русских, которые, после того как их освободят от идеологии большевизма, возвратятся в семью европейских народов. Победа Германии возможна только в случае хорошего обращения с населением оккупированных областей» [3].

Статья эта появилась не случайно. Именно в это время вермахт понес ряд громких поражений на фронте, и в нацистском руководстве пришло осознание того, что обозначение советских солдат «недочеловеками» не дало пропагандистского эффекта. Ведущая сотрудница русского антикоммунистического журнала «Акцъен» («Die Aktion») Мелитта Видеман в письме Гиммлеру от 20 мая 1943 года писала: «Теория о неполноценности восточных народов, прежде всего русских, опровергнута практикой. Они хорошо сражаются. Они жертвуют всем ради родины. Они вооружены, по крайней мере, не хуже нас... Если мы хотим, чтобы на Востоке миллионы людей работали на наш рейх, а на Восточном фронте за нас воевала большая армия, то теория о неполноценности должна исчезнуть из нашей пропаганды». В другом письме Гиммлеру от 5 октября 1943 года Видеман утверждала, что ей якобы «абсолютно известно», что русские «являются противниками большевизма и особенно Сталина» и борются против нацистов потому, что не хотят «обречь себя на жалкую участь в колониальной империи, где их убивают, грабят, объявляют неполноценными, тогда как это один из самых одаренных народов белой расы» [2, с. 411].

Эту же мысль, но более откровенно и просто высказал Гиммлеру главный военный журналист СС Гюнтер Д'Алкен, редактор эсэсовской газеты «Шварце корпс» («Das Schwarze Korps»), отличавшийся способностью говорить начальству в лицо правду-матку. Когда в сентябре 1943 года Гиммлер показал ему брошюру о «недочеловеках», то он назвал ее содержание «мутью» и заявил: «Наши ребята на фронте не знают, куда свои задницы девать. Вы уж поверьте, если бы им показали эту книжку, они бы вас так и спросили, громко и ясно: выходит, по-вашему, эти солдаты, которые сейчас наступают, у которых танки лучше наших, которые мастера воевать, они, значит, недочеловеки? А мы тогда кто? Какие из нас после этого сверхчеловеки? Посмотрите, ведь они все готовы потерпеть ради своей страны!.. Подобные вещи я слышу от наших парней повсюду. Война идет уже два года, мы узнали своего противника, и стало ясно, что с такими теориями мы далеко не уедем» [2, с. 412].

Не надо думать, что Двингер, как и руководство нацистов, сильно изменили свое мнение о русском народе. Изменились обстоятельства, вынудившие их принять факты такими, какие они есть. В желании спасти мечту о пшеничных полях, Двингер делает ставку на создание русской армии во главе с генералом Власовым, но Гитлер гневно отвергает эту идею, и Двингер в 1943 году оказывается под домашним арестом с запретом дальнейших публикаций.

Все последующее творчество Двингера отмечено бессильной злобой по поводу несбывшихся надежд обрести бескрайние пшеничные поля России, отчего его романы «Когда прорываются плотины. Гибель Восточной Пруссии» («Wenn die Dämme brechen. Untergang Ostpreußens», 1950), «Генерал Власов. Трагедия нашего времени» («General Wlassow. Eine Tragödie unserer Zeit», 1951), «Они искали свободу. Судьба казаков» («Sie suchen die Freiheit... Schicksalsweg eines Reitervolkes», 1952) полны отчаяния и презрения к Гитлеру и его окружению, не сумевших отстоять завоеванные богатства.

Поэт Ганс Бауман (Baumann, Hans 1914–1988), в отличие от Двингера, мыслил шире и отправился на войну для поддержки боевого духа немецких солдат с тем, чтобы завоевать весь мир. Прославившийся своей песней «Дрожат прогнившие кости» («Es zittern die morschen Knochen»), которая сразу же стала гимном нацистской молодежи, он действовал в духе припева этой песни, став некой упрощенной программой всего нацистского «движения»: «Мы будем шагать и дальше. // Мы вдребезги все разобьем!// Сегодня принадлежит нам Германия, // а завтра – весь мир обретем!» [5, с. 274].

Но стоило Бауману оказаться на фронте, в России, как тональность его поэзии меняется. По крайней мере, его короткие стихи, написанные летом 1941 года, потеряли свою боевитость. Правда, в стихотворении «Вирбалис» («Virballen») от 25 июня 1941 года еще заметен героический настрой. Война только началась, и он славит каждого, кто «с любовью отправляется в поход», ибо «его железную поступь сопровождают духи», которые всякий раз, когда «он наносит раны», будут «давать ему силы», потому что «его меч несет в себе очищающее пламя» [6, с. 337]. Как это принято в нацистской литературе, когда автор поет осанну героям или воинам, он превращает все происходящее с ними в некий рыцарский турнир, и поэтому нападение нацистской Германии на Советский Союз представляется им как поход рыцарей-крестоносцев, отправившихся на Восток очищать огнем и мечом «исконную немецкую землю» от нехристей.

Постепенно героический дух в стихах Баумана исчезает. На первый план выходят пейзажные зарисовки, о войне можно догадаться лишь по некоторым деталям. В стихах царит удовлетворение от совершенного, ибо немецкие войска захватили чуть ли не всю европейскую часть СССР, и война, надо полагать, должна скоро закончиться. Хотя война еще продолжается, «мучительный бой выматывает нас», но бой этот обретает уже некий лирический характер. Баумана привлекает в этой ситуации не сам бой, а «темно-красная бабочка, устроившаяся на каске товарища, шагающего рядом» [6, с. 340]. В этом можно усмотреть желание представить читателям войну как прогулку, не более того. Правда, выступая на международной «Встрече поэтов» в Веймаре в октябре 1941 года, он посетовал на трудности, с которыми столкнулись немецкие войска при взятии моста через реку Ловать под Великими Луками, попав под удары «невидимого органа советских гранат». И, как элегантно замечает Бауман, «стальные рельсы этого моста стали для некоторых наших товарищей мостом в другую страну, отличную от страны врагов» [7, с. 21].

Однако сейчас это уже не так важно, на войне случается и убивают. Важно другое – поход на Восток можно считать законченным, и Бауман уже рисует в заключительном стихотворении цикла «Власть и кротость» («Macht und Milde») картину светлого будущего Восточных земель, освобожденных от большевистского гнета немецкими войсками. В этом стихотворении особенно ясно звучит мысль, высказанная Бауманом на встрече в Веймаре о том, что «в борьбе с восточным противником, который в своей разрушительной деятельности уповает только на голую силу..., для немцев сила является только некоей оболочкой жизни, только покровом сохраняющейся кротости. В этом заключается глубочайшая порука успеха и надежда, что введенные в заблуждение народы, которые со временем будут разделять плоды победы, поймут еще во время кровопролитных усилий смысл железной жатвы» [7, с. 23].

Порушенная колыбель богов! О святая Русь!
Поля, иссохшие дыханием бездушной силы,
такой найдут тебя внуки тех, кто пробудил тебя.
О терпеливый народ! Лишенный молока и хлеба,
От меда остался лишь горький осадок,
От пламени – лишь дым, от колоса – жнивье.
Мы освобождаем тебя из чудовищной сети,
Из объятий смерти некоей железной паутины,
Дыханием своим сгоняем ужас с твоего лба.
Мы пепел засеем зерном и лилиями,
а плющ в тени обовьет наши мечи.
Мы соберем мартовские облака ради непаханных земель,
Окаменевшие от страданий сердца павших,
О Восточная земля, оросят своей кровью рождение кротости,
Она породит расцвет, отчизна, твоему другому детству [6, с. 341].

Казалось бы, Бауман не далеко ушел от Двингера в воспевании русского народа и его «светлого будущего» под эгидой нацистской Германии. Однако он видел Россию, как, впрочем, и войну, из брестера окопа, и все его пребывание на фронте воспринимается как легкая экскурсия, ибо в его более поздних стихотворениях тема войны практически не отразилась.

Другое дело Герхард Шуман (Schumann, Gerhard 1911–1995), чуть ли не классик нацистской поэзии, отправившийся добровольно на Восточный фронт. В его стихах речь идет не о причинах войны (она воспринимается как данность), а об освободительной миссии немецкого народа, пытающегося спасти народы Европы, а с ней и всего мира, от «красного ненастья» [8, с. 74]. При этом с народами Европы воюет не немецкий народ сам по себе, нет, он исполняет лишь волю Божью: «Народ сей несет посланье Господа, // несет знамена к победе. // И тот, кто их кощунственно коснется, будет повержен» [8, с. 74]. Едва ли не главной темой его стихов становится тема смерти, трактуемой Шуманом как выражение высшей награды солдату. В стихотворении «Нас любит смерть» («Uns liebt der Tod») говорится не о подвиге солдата, не о том, ради чего он пожертвовал своей жизнью, а о том, что «над каждым мертвым вьется флаг торжественней. // Дух павших красный цвет флага развернул. // Смерть, будь благословенна. // Полощется флаг на ветру. Бог так хотел» [9, с. 479]. В стихотворении «Триумф» («Triumph») смерть солдат, идущих в атаку, выступает в роли символа уже свершившейся победы, как это мыслилось немцами после быстрых побед во Франции и Польше: «Смерть брызжет тысячами диких красок. // Пускай они падают как спелые колосья, // пускай они окрашивают землю своей кровью. // В душе они уже выиграли эту войну. // Они встают. Идут в атаку на смерть. // И этот их подъем, о братья, есть победа!» [9, с. 494].

Однако после начала войны с Советским Союзом, несмотря на первые успехи немецких войск, ощущение легкой победы исчезает, и это находит свое выражение в речах и поэзии Шумана. В отличие от «маменьких бардов» («Mutti-Barden»), так он называл поэтов, писавших ура-патриотические стихи о войне, Шуман находился в действующей армии, принимал участие в боях под Минском, был ранен, по-

лучил Железный крест, т.е. на личном опыте убедился в жестокости войны, и поэтому его военная лирика приобретает довольно суровые черты. Ощущение смерти, некое состояние заброшенности в неведомый мир особенно сильно проявляется в сборнике стихов Шумана «Закон становится песней» («Gesetz wird zu Gesang», 1943), написанных именно в России. В стихотворении «Звездное небо над Россией» («Sternbild in Russland») Россия олицетворяет собой конец всего сущего, и поэтому его удивляет, что «даже над этим ужасом // еще опускается ночь», «с чуждой нам силой сжимает нас тоска в болотах и лесах», лирический герой ощущает себя «в бесконечной ужасающей дали // одиноким и безрадостным» [10, с. 14]. Другое, не менее тягостное, лишенное каких-либо героических интенций стихотворение «Болото» («Sumpf») доводит это настроение до степени всеохватного ужаса:

Гниенье заволакивает давяще удушающими испарениями.
Зверье лесное не подает веселых радостных признаков жизни.
То смерть своим затхлым духом вселяет в нас ужас.
Да, это смерть. Безжалостная, ждет она нас здесь.
Не лес, а кладбище мертвых пней взирает
На нас уныло. Как вы сюда попали?
Нет твердой почвы. Земля колышется, отягощенная страхом.
Нет и воды, болото лишь клокочет в лихорадочном застое.

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

И адской мукой становится даже свет небес.
Мы окружены дикими силами.
Мы чувствуем их – но лиц не видим» [10, с. 16].

Несмотря на красочные описания душевных страданий немецких солдат, в которых, казалось бы, ощущалось неприятие войны, Шуман, и это характерно для всего его поэтического топоса, воспринимает эту войну в стихотворении «Мужчины» («Männer») как некое героическое рыцарское сражение, в котором «мужчины», т.е. немцы, «мрачные бойцы обреченного на смерть ордена», борются с «бандитами», с советскими солдатами [10, с. 18].

В произведениях о Первой мировой войне элемент рыцарского противостояния распространялся на обе воюющие стороны, здесь же противник воспринимается как «недочеловек», как существо, не имеющего никакого отношения к человеческой цивилизации, и потому подлежащее уничтожению. Немецкие войска, вторгшиеся в Россию, воспринимаются поэтом как прототип германского рыцарского ордена, борющегося, как и раньше, за души язычников, ибо «глубочайший смысл и задача этой войны состоит в том, чтобы возвысить их в новом рейхе до положения людей» [11, с. 66]. Как это происходило, Шуман не сообщает, но в своих мемуарах он, бывший свидетелем репрессий оккупантов против мирного населения Белоруссии, цинично сообщает о «рыцарском ведении боевых действий и о рыцарском отношении к несчастному населению, тяжело затронутому ужасами войны, в том числе и на Востоке» [12, с. 160].

Если названные выше авторы являлись прямым порождением национал-социализма, то Хорст Ланге (Lange, Horst 1904–1971) – противник нацистского режима. Его роман «Черная Вайда» («Schwarze Weide», 1937), написанный в реалистической тональности вопреки принятому в нацистской литературе воспеванию крестьянства, да еще и с явными антинацистскими отсылками, подвергся суровой критике властями. О службе Ланге в армии мы узнаем только из его дневников периода 1939–1945 годов, опубликованных лишь в 1979 году. Его дневниковые записи сильно отличались от пафосных победных реляций с поля боя, появлявшихся на страницах немецких газет и журналов, в интерпретации, например, Двингера. Они лишены какого-либо героизма и, что особенно примечательно, нацистской фразеологии, пропагандистского слогана. Повседневная действительность военной неразберихи в обстановке, далекой от торжественных маршей с развернутыми знаменами по дорогам Европы, грязь, снег, мороз, забитые постоянно ломающейся техникой непролазные дороги, отсутствие нормального питания, антисанитария, вши – вот далеко неполный тематический расклад дневников Ланге, служившего в немецких войсках под Москвой: «Мороз немного ослаб. Вьюга. Затем опять стало холодно. Ночь, стоя в карауле, разговоры с людьми из других частей, которые воссоздают одну и ту же картину: проявления усталости, война приняла слишком большие размеры, русская зима наводит на людей страх, они видят себя противопоставленными некоей природной силе, которой они не знают и которой они боятся, безбрежная пустыня действует на них удручающе, портит настроение, повышает боязнь перед неизвестностью... Возникает некий, отчасти истерический страх перед русскими...» (5.12.41) [13, с. 101]. И как следствие: «Никакого желания воевать. Они говорят об этом открыто, при ближайшей атаке собираются "дать деру". Их может удержать только сила и прочная безопасность» (25.10.41) [13, с. 78]. «Вши, наконец, добрались и до меня, ползают по одежде» (1.11.41) [13, с. 84].

Дневник полон описаний продвижения немецких войск к Москве, но они напоминают скорее отступление, чем наступление: «Дорога – сплошной каток. Лошади и люди постоянно падают. Все кругом спотыкаются. Вдали видны отблески пожара... повсюду падают люди. Спотыкаются и падают, лежат какое-то время и идут дальше немного и снова ждут. Темнота и холод приводят ко все возрастающей озлобленности людей. Громкая ругань, почти на грани драки, но все же некоторая сдержанность ощущается. Все думают, что это путь в никуда, голодны и чрезмерно усталы, и еле держатся на ногах» [13, с. 96–97].

Любопытно отношение Ланге к России. В его дневнике отсутствует ощущение какой-либо вражды, ненависти. Это война, и только. Мы и противник. Образы пленных солдат, офицеров даются подчеркнуто нейтрально – это просто люди, вовлеченные в войну, и поэтому Ланге может написать «Эти русские – хорошие и мужественные пилоты» [13, с. 108]. Разговоры о России переплетаются разговорами о русской литературе – о Пушкине (Ланге читает наизусть «Пророка»), о Тургеневе, о Лескове [13, с. 90, 99]. Несмотря на то, что этот дневник так и не был (и не мог быть!) опубликован в годы нацизма, он в известной степени дополняет облик писателя Хорста Ланге как человека и как писателя – независимого и мыслящего.

Совсем по-иному произошла встреча с Россией у Мартина Рашке (Raschke, Martin 1905–1943), писателя, принадлежавшего кругу афашистских авторов, тех, кто намеренно игнорировал в своих произведениях нацистскую действительность как таковую, живя в иной Германии, оставаясь певцом сельской жизни и природы. В 1941 году Рашке был призван в армию в качестве военного корреспондента вермахта. Военная публицистика Рашке интересна тем, как человек, в общем-то, далекий от идеологии национал-социализма, пытается рассказать о войне без нацистской патетики.

Вероятно, задача Рашке состояла в том, чтобы создать в представлении читателя образ войны, лишенный каких-либо особых тягот. Практически он не изображал сами действия немецких войск на территории Советского Союза, а только передавал атмосферу повседневной военной жизни в ее бытовых проявлениях. Недаром один из военных репортажей Рашке был озаглавлен «По местам вчерашних боев» («An der Front von gestern») [14, с. 426–430]. Писателя интересовали последствия войны, а не сама война, поэтому его репортажи, заметки касаются в основном положения людей, затронутых войной, и война здесь предстает лишенной своего блеска и славы. В этой же связи в них отсутствуют унижительные, карикатурные или отрицательные оценки противника, как это было принято в пропагандистских статьях тех лет.

Его поездки по оккупированным районам Белоруссии, по Прибалтике, по Псковской земле носили некий экскурсионный характер, целью их было ознакомление с загадочной страной под названием Россия и ее народом. Первое, что его поразило в России, это ее размеры, которые вызвали у него «внезапную тоску по редкому» [15, с. 64], и это нашло свое отражение в его творчестве, ибо большинство его заметок являет собой собрание мелких, случайных деталей, мимолетных встреч, которые вызывают у него череду ассоциаций и превращаются в нечто знаковое, особенное. Этим особенным для него стала Россия – некое заколдованное царство рек и болот: «Даже если бы этого ты не знал, можно было бы почувствовать, что здесь живет другой народ, который не предается попечению порядка и не жаждет обрести в объятиях уюта нечто необычное. Все здесь говорит о возвышенном запустении. Поэтому здесь и вороны выглядят страшнее. В них, кажется, вселились враждебные духи... Разрушения в Кингисеппе, в других местах выглядевшие бы скорбно, вполне отвечают этому приюту анархии и только обнаруживают, каким законам первозданной жизни и гибели этой страны они еще могут служить. В них проявляется не столько дело рук человеческих, сколько воздействие той оплодотворяющей и дикой разрушающей силы, которая повсюду сгибает заросли ольхи к болоту и берет приступом коварной сыростью дома, доводя их до гниения» [15, с. 97–98]. И далее: «Нигде не видно следов возвышенной жизни, только вода течет и капает на эту многократно израненную землю» [15, с. 98]. Эти безрадостные картины дополняют встречи Рашке с населением захваченных немцами советских областей, в большинстве своем с крестьянами, которые предстают в его интерпретации как жертвы войны. Побывав в Пушкинских Горах и осмотрев памятник А.С. Пушкину, укрытый на зиму досками, Рашке меланхолично замечает: «Неповрежденный. Музы охраняет, вероятно, особый дух. Охраняет ли он так же и город?.. Война лишила этот народ его цивилизации, достигнутой с большим трудом, и вытолкнула его обратно в прошлое столетие» [15, с. 113].

Это обстоятельство вызывает у Рашке двойственное впечатление. С одной стороны, он многожды подчеркивает беды, принесенные русскому народу войной; с другой стороны, он, побывав в нескольких избах и наблюдая за повседневными делами крестьян, восхищен тем, что они, несмотря ни на что, оказываются верны своим стародавним привычкам, которые помогают им выстоять в годину бедствий: «Жизнь здесь мне показалась более древней, чем у нас. Люди пользуются результатами некоей тысячелетней деревянной культуры, которая проявилась в прекрасных установлениях для всякой деятельности, в то время как мы находимся в состоянии смутной юности металлического столетия машин. Даже если это все принадлежит устаревшей эпохе, оно все же не потеряло своей силы, сформированное долгим дыханием столетий и все еще полное сил, как и прежде» [15, с. 117]. В этих словах, конечно, сказывается и приятная сердцу Рашке приверженность крестьян заветам предков, но в них заключено и признание силы

духа русского народа, его живучести, его стойкости. И дело тут, конечно, не в какой-то особой любви Рашке к русскому народу. Основная тональность статей, коротких высказываний, дневниковых записей, вошедших в книгу «В тени фронта», свидетельствует о пристальном интересе Рашке к отдельной личности, оказавшейся волею судеб в центре событий, неподвластных его пониманию, и потому представляющих опасность для его существования.

Заключение. Самое примечательное в этих заметках о войне с Советским Союзом то, что если Двингер, Бауман и Шуман воспринимали войну как их кровное дело, то Ланге и особенно Рашке ощущали себя призванными на войну. Это не их война, и они следуют в фарватере событий как граждане рейха, не более того, и поэтому они, каждый по-своему, пытаются подорвать доверие к этой войне. Недаром политическая полиция запретила публиковать дневник Рашке «В тени фронта», усмотрев в нем нечто, что «могло бы испугать общественность» [16, с. 264]. Но эту общественность, по крайней мере, в начале «похода на Восток», ничто не могло испугать. Вот свидетельство Райнхольда Шнайдера, известного противника нацистов: «Даже те люди, которых я очень высоко ценил, увидели, хотя они осуждали идеологию и методы нацистов, возможность подъема рейха. Антимилитаристы, которые, как и я, меньше всего могли обращаться с оружием, радовались по поводу занятия Парижа. Критически настроенные исследователи истории предрекали возникновение германского всемирного рейха. Противники нацистской системы, тяжело страдавшие от нее, обсуждали уже планы разрушения Лондона. В добродетельных бюргерских семьях, при свете лампы, занимаясь вязаньем чулок, с радостью воспринимали сообщение о потоплении английского судна и гибели всей команды, с удовлетворением констатировали бомбардировку какого-то города и с горечью реагировали на проявления сопротивления в Польше, Норвегии и Греции. Концлагерей не должно быть, и потому их и не было» [17]. Хотя эти слова относятся к временам первых военных побед нацистов, они не потеряли своей актуальности и в годы войны с СССР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kampf gegen die Sowjets. Berichte und Bilder vom Beginn des Ostfeldzugs bis zum Frühjahr 1942 // Hrsg.v. Oberkommando der Wehrmacht. – Berlin, 1943. – 340 S.
2. Война и общество накануне и в период Второй мировой войны / под ред. Е.Н. Кулькова // Война и общество в XX веке : в 3 кн. / редкол.: В. А. Золотарев [и др.]. – М. : Наука, 2008. – 673 с.
3. E.E. Dwinger [Electronic resource]. – Mode of access: https://de.wikipedia.org/wiki/Edwin_Erich_Dwinger.
4. Dwinger, E.E. Wiedersehen mit Sowjetrußland. Tagebuch vom Ostfeldzug / E.E. Dwinger. – Jena 1942.
5. Baumann, H. Es zittern die morschen Knochen / H. Baumann // Loewy E. Literatur unterm Hackenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. – Köln, Frankfurt am Main, 1977. – 329 S.
6. Baumann, H. Briefgedichte aus dem Kriege / H. Baumann // Das Innere Reich. Oktober 1941. – Berlin.
7. Baumann, H. Von den Bewährungen des Dichters / H. Baumann // Die Dichtung im kommenden Europa. Weimarer Reden 1941. – Hamburg, 1942. – 65 S.
8. Schumann, G. An Europa / G. Schumann // Weimarer Blätter 1940. Festgabe zur großdeutschen Buchwoche. – Leipzig 1940.
9. Bautz, S. Gerhard Schuman – Biographie – Werk. Wirkungen eines prominenten Autors / S. Bautz. – Gießen, 2008. – 734 S.
10. Schumann, G. Gesetz wird zum Gesang / G. Schumann. – München, 1943. – 83 S.
11. Schumann, G. Krieg – Bericht und Dichtung / G. Schumann // Dichter und Krieger. Weimarer Reden 1942 / Hrsg.v. R. Erckmann. – Hamburg, 1943. – 97 S.
12. Schumann, G. Besinnung. Von Kunst und Leben / G. Schumann. – Bodmann/Bodensee, 1974. – 290 S.
13. Lange, H. Tagebücher aus dem Zweiten Krieg / H. Lange ; Hrsg.v. H.D. Schäfer. – Mainz, 1979. – 346 S.
14. Raschke, M. An der Front von gestern. Ein Kriegsbericht / M. Raschke // Das XX. Jahrhundert. –1941. – H.12.
15. Raschke, M. Im Schatten der Front / M. Raschke // Hinweis auf Martin Raschke. Eine Auswahl der Schriften ; Hrsg.v. D. Hoffmann. – Heidelberg; Darmstadt, 1963. – 183 S.
16. Martin Raschke (1905–1943). Leben und Werkchronik. Hrsg.v. W. Haefs, W. Schmitz. – Dresden 2002. – 326 S.
17. Hamm, P. Wille zur Ohnmacht. Ein Porträt des katholischen Schriftstellers Reinhold Schneider / P. Hamm // Die Zeit, Hamburg. 20.04.1984

Поступила 01.09.2015

THE SECOND WORLD WAR THROUGH THE EYES OF GERMAN WRITERS OF THE THIRD REICH PERIOD

E. ZACHEVSKIY

This article discusses the perception of the Second world war and in particular the war against the USSR, by the German writers of the Third Reich period, who expressed the official point of view (E.E. Dwinger, G. Baumann, G. Schumann) and the attitude of opposition (H. Lange, M. Raschke) concerning the ideology of the ongoing war (the liberation of Europe from Bolshevism and colonization of Russia), and showed the relation to the methods of warfare and to the Russian people as a nation.

Keywords: *Russia, sub-human, colonization, Bolshevism, the poetics of death, glorification of war, war as a reality.*

УДК 821.161.

ГЕРОЯМІ НЕ НАРАДЖАЮЦА: МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ ГЕРАІЗМУ
Ў РАМАНЕ А. САВІЦКАГА «ОБАЛЬ»

М.А. КУРЫПКА

(Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт)

kuripuch@gmail.com

У рамане «Обаль» А. Савіцкі апавядае пра самадданую барацьбу падпольнай арганізацыі «Юныя мсціўцы» у гады Вялікай Айчыннай вайны. Звяртаючыся да тэмы змагання і самаахвяравання, пісьменнік шукае вытокі гераізму моладзі, якая паўстала на барацьбу з фашызмам. З глыбокім псіхалагізмам аўтар даследуе характары герояў рамана, прыходзячы да высновы, што людзі толькі тады пачынаюць па-сапраўднаму цаніць жыццё, калі адчуваюць боль, адчай і цяжар прыгнёту. Адзначана, што, А. Савіцкі, выкарыстоўваючы шырокія мастацкія сродкі, паказвае рэалістычную і праўдзівую вайну, што дазваляе ўбачыць, наколькі ярка могуць праявіць сябе гераічныя якасці ў трагічных экстрэмальных абставінах.

Ключавыя словы: гераізм, Вялікая Айчынная вайна, беларуская літаратура, герой, ваенная проза

Уводзіны. Вялікая Айчынная вайна пракацілася па Беларусі крывавым катком, забраўшы жыццё кожнага трэцяга жыхара краіны. Такая трагічная з’ява не магла не адазвацца болей на старонках шматлікіх твораў, прысвечаных ваеннай тэматыцы. Пачынаючы з 40-х гадоў і да нашага часу гэта тэма застаецца актуальнай, нягледзячы на тое, што кропкі погляду ў літаратуры на вайну змяняліся калі не кардынальна, то шматзначна. М. Тычына справядліва адзначае, што «стаўленне да жыцця пісьменнікаў другой паловы 50-х – першай паловы 60-х і 70-х гадоў прыкметна адрозніваецца» [1, с. 3]. На сучасным этапе развіцця ваеннага рамана таксама вырысоўваюцца свае асаблівыя рысы. Як вынік, асэнсаванне вобраза гераічнага чалавека ў беларускай літаратуры змянялася пад уплывам часу і фарміраваннем у пісьменнікаў новага светаадчування, што сваім вобразным ладам адрознівалася ад літаратуры папярэдніх этапаў.

Ад самых першых твораў 40-х і 50-х гадоў беларуская літаратура прыняла рэалістычны накірунак, у якім пераважалі героіка-трагічныя матывы. Гераічны шлях развіцця ваеннай прозы лёгка прасачыць па творах К. Чорнага, М. Лынькова, І. Мележа, І. Гурскага, А. Маўзона. Большасць літаратурных герояў вайны таго часу характызаваліся занадта паказной гераічнасцю і грамадскасцю, таму гераічны вобраз паўставаў больш кніжным, чым рэалістычным. В. Каваленка бачыць прычыну такога падыходу ў тым, што пісьменнік быў вымушаны змагацца ў барацьбе з дагматызмам і абмежаванасцю грамадскай думкі тых гадоў (пераклад наш. – М.К.) [2, с. 66]. З іншага боку С. Андраюк тлумачыць гэтую тэндэнцыю прычынамі этычнага характару: раны ад вайны былі яшчэ надта свежыя – было б жорстка адразу іх вярэдзіць [3, с. 65].

Якасныя змены ў адлюстраванні гераічнага вобраза адбыліся ў літаратуры ў другой палове 50-х гадоў. Гэта быў пачатак перыяду, які потым А. Адамовіч назаве рэнесансам іспаведальнай літаратуры, пранізанай жывым, палемічным пачуццём праўды і шчырасці (пераклад наш. – М.К.) [4, с. 83]. Герой твораў І. Навуменкі, В. Быкава, І. Чыгрынава, А. Адамовіча, А. Савіцкага і іншых пісьменнікаў ужо ня быў усярэдненым і адарваным ад рэальнага жыцця. Гэта быў чалавек са сваім унутраным светам, болей, перажываннем, няўпэўнены ці нават баязлівы. У ваеннай прозе матывы гераічнага пачалі цесна пераплятацца з катэгорыяй трагічнага, што стала надаваць новы колер існаванню подзвіга. Амаль кожны вобраз стаў насіць у сябе элемент трагічнага, бо гэта непасрэдна ўплывае на прыроду гераічнага, значна драматызуючы яе. І наогул катэгорыя гераічнага ў прозе аб вайне носіць, калі можна так сказаць, самастойны характар, яна цесна звязана з катэгорыяй трагічнага і асобна ад яе не існуе [5, с. 58]. Так мяркуе В. Локун, падкрэсліваючы, што трагічнае надае аптымістычны характар гераічнаму, узмацняючы гэтую катэгорыю.

Беларуская ваенная проза стварыла больш за ўсё твораў, у якіх вайна разглядаецца праз прызму ўспрыняцця мірнага жыхара, для якога ў новых жыццёвых абставінах ўсё нова, які сам мусіць стаць іншым чалавекам і вымушаны змагацца з жорсткасцю і несправядлівасцю. Вобраз чалавека, які пад уплывамі абставін вымушаны па новаму пераасэнсоўваць жыццё і знаходзіць сілу, каб адкрыць глыбока ўнутры сябе вытокі асабістага гераізму, праходзіць праз раманы «Плач перапёлкі» (1972), «Апраўданне крыві» (1977), «Свае і чужыны» (1984) І. Чыгрынава, «Чужое неба» (1979), «Апошнія і першыя» (1968) Б. Сачанкі, «У падземеллі» (1986) М. Аўрамчыка, «Позняе ворыва» (1963) А. Бажко, аповесці «Тартак» (1968) І. Пташнікава, «Знак бяды» (1983) В. Быкава, цыкл «Трывожнае шчасце» (1956–1963) І. Шамякіна. Праблема глыбокага і складанага маральнага выбару ў нечалавечых абставінах значна падкрэслівае героіка-трагічныя матывы у кожным характары.

А. Марціновіч, чыё дзяцінства прыпала на цяжкія ваенныя гады, расказвае аб убачаным і перажытым на вайне ў раманах «Не шукай слядоў сваіх» (1979), «Груша на Голым Полі» (1986) і аповесці «Няхай ідзе дождж» (1973). Увесь жыццёвы вопыт герояў дае магчымасць уявіць, як можа змяніцца духоўны стан чалавека пад уплывам экстрэмальных абставін, што можна набыць і што страціць. Да такога ж пакалення пісьменнікаў, што былі малымі сведкамі вайны, належыць В. Казько. Яго «Хроніка дзедомаўскага саду» (1987) – гэта хроніка і ўласнага жыцця. На дакументальнай аснове грунтуецца і вобраз гераічнага чалавека ў публіцыстычнай кнізе А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка «Я з вогненнай вёскі» (1975) ці аповесці С. Аляксевіч «У вайны не жаночае аблічча» (1985). Пэўныя біяграфічныя звесткі дазваляюць глыбока раскрыць характар і духоўны свет чалавека, вымушанага змагацца за сваё жыццё. Да праблемы паводзін чалавека ва ўмовах ваеннага часу і адказнасці за свае ўчынкі і сумленне звярнуўся М. Чаргінец у раманах «Вам заданне» (1982).

На сучасным этапе беларуская ваенная проза не спынілася на здабытках мінулых дзесяцігоддзяў. П. Дзюбайла кажа, што ўжо 80-я гады сталі новым перыядам мастацкіх пошукаў, і сучасная літаратура, як ніколі раней, занята маральна-філасофскімі пошукамі, выяўленнем чалавечага фактара, духоўных каштоўнасцей асобнага чалавека і грамадства ў цэлым. [6, с. 176] Гэтыя тэндэнцыі ўласцівы і жанру ваеннай прозы. Пісьменнікі працягваюць паглыбляць свае пошукі вытокаў чалавечага гераізму з моцнай духоўнай і псіхалагічнай абгрунтаванасцю. У сваім апошнім рамана «Аперацыя «Кроў»» (2013) М. Чаргінец вызначае тры межы, да якіх можа дайсці чалавек у сваёй жорсткасці. А. Савіцкі ў раманах-споведзі «Пісьмо ў рай» (2011) закранае праблему мінулай вайны і тое, які след яна пакінула ў душы чалавека.

Асноўная частка. Мінулая вайна застаецца вядучай тэмай у творчасці А. Савіцкага. Яго апублікаваныя ў 80-я гады раманы «Літасці не чакай» (1982), «Памерці заўсёды паспееш» (1983) падкрэсліваюць асабліва трагічнае становішча чалавека на вайне. У сваіх раманах «Зямля не раскажа» (1980), «Верасы» (1987) і «Обаль» (1989) пісьменнік звярнуўся да тэмы беларускіх партызан, жыцця людзей горада і вёскі на акупіраванай тэрыторыі.

Раман А. Савіцкага «Обаль» – гэта менавіта той раман, які можа адразу прыцягнуць увагу чытача сваім жыццесцвярджалым гуманістычным пафасам, вастрынёю духоўных, маральных і ідэйных праблем. У «Обалі» сюжэт будзецца на матэрыяле аб маленькай вёсцы з невялікай колькасцю людзей, між тым пытанні, якія ставіць пісьменнік у гэтым творы, набываюць агульначалавечую вартасць міжнацыянальнага ўзроўня. Гэта раман агульначалавечы па сваім духу, па сваёй жыццёвай філасофіі. Выбар шляху, вызначэнне пазіцыі, сцвяржэнне сябе ў вострыя, экстрэмальныя моманты свайго жыцця і гісторыі складаюць асноўную сутнасць рамана А. Савіцкага «Обаль».

Обаль – гэта невялікая вёсачка на Віцебшчыне, з якой пісьменнік знаёміць чытача на пачатку лета сорок першага года, калі чырвоная армія толькі што была вымушана адступіць, і на акупаваных тэрыторыях абаснаваліся нямецкія ўлады. Здаецца, што тут глыбокага і маштабнага, калі ўсе падзеі адбываюцца на невялікім кавалачку тэрыторыі: да бліжэйшых вёсак пешшу няшмат часу і да Полацка рукой падаць, але ў той жа час гэта раман з вельмі ёмістым ахватам падзей.

Звяртаючыся да рамана «Обаль», варта адзначыць, што любы дакументальна-мастацкі раман, не кажучы ўжо пра традыцыйны раман, – гэта не толькі твор дзеяння, але і характараў, таму пра вартасці яго трэба гаварыць зыходзячы з таго, як гэтыя характары раскрыты, наколькі глыбока пісьменнік прапікае ў сутнасць паводзін пэўнага персанажа, паказваючы яго ў развіцці, у дынаміцы [7, с. 176]. У рамана А. Савіцкага можна сустрэць шмат глыбокіх і яркіх вобразаў, прычым пісьменнік звяртаецца не толькі да характараў маладых падпольшчыкаў, партызан ці простых жыхароў, але і да прадстаўнікоў акупацыйных улад і мясцовых здраднікаў-калабарантаў.

Ва ўвасабленні сваіх герояў пісьменнік хоча данесці, што вайна не бывае выбарчай, маўляў, тут ваююць, а тут можна і пераседзець. Па-першае, яна можа ўварвацца ўсюды, нават на гэты маленькі лапак зямлі, і ад яе нельга схаватца. І кожнаму чалавеку ўсяму прыходзіцца вучыцца нанова, бо таго, што было да вайны, больш няма. Галоўная гераіня Фруза Зянькова, кіраўнік падполля маладых обальскіх падпольшчыкаў, разумее гэта ў першы ж месяц вайны, калі не паспявае эвакуіравацца на ўсход і вяртаецца ў родную вёску: *Ёй нечакана дужа выразна, як ніколі раней за ўсе дні вандровак па прыфрантавых дарогах, адкрылася горкая і суровая ісціна, пра якую тады, у абкоме, ішла гаворка: на падказкі, галубачка, не спадзявайся. Ніхто не прыбяжыць да цябе, не раскажа, што трэба рабіць, не павядзе за ручку да дарогі, на якой няма выбойн, на якой толькі ружы і весялосць. Вучыць жыццё будзе гэтак, як вучыў цябе фашыст – бізуном* [8, с. 13].

Па-другое, вайна закранае ўсіх: сталых, маладых, хворых, індыферэнтных. Вайна, якой бы жахлівай яна ні была, гэта і лакмусавая паперка чалавека. Вайна прапануе такія абставіны, у якіх чалавек можа праявіць такія свае чалавечыя якасці, аб наяўнасці якіх у мірным жыцці ніхто бы мог і не здагадацца. Вельмі трапна гэта заўважыў А. Марціновіч, падкрэсліваючы, што «...вайну вялі тыя, хто ў паўсядзённым жыцці быў непрыкметным і толькі ў хвіліну небяспекі адчуў і сваю асабістую адказнасць, зразумеў, што паняцце грамадзянскага і чыста чалавечага абавязку не дэкларуецца гучнымі словамі, а

даказваецца на справах» [9, с. 200]. На вайне адбываецца выяўленне чалавечай сутнасці, ідэйных і маральных асноў, сфармаваных у даваенны час. У гэтым сэнсе вайна – працяг мірнага жыцця чалавека ў іншых, абвостраных умовах, суровая праверка яго сацыяльных якасцяў (пераклад наш. – М.К.) [10, с. 7]. Па тых намаганнях, якія чалавек будзе прыкладаць, каб дасягнуць сваёй мэты, па яго свядомасці, волі і духоўнаму ўздыву можна будзе разважаць аб ступені гераічнага ў чалавеку.

Фруза Зянькова не раз ставіцца пісьменнікам перад выбарам: яна вымушана рызыкаваць сабою ці сваімі блізкімі, сябрамі, і кожны раз гэта мусіць быць новы і цяжкі выбар, быццам праверка таго, што чалавек можа зрабіць яшчэ больш, чым раней. Для гераіні гэта не ў першыню, яна – камсорг фабрычныя ячэйкі, яна і да вайны мусіла быць моцнай і ўпэўненай у сабе. А. Савіцкі добра разумее чалавечую душу і падкрэслівае, што галоўная каштоўнасць для чалавека – воля. Людзі, аднак, па меркаванні І. Саверчанкі, па-сапраўднаму пачынаюць гэта цаніць толькі тады, калі адчуюць цяжар няволі, прыгнёту і рабства, апынуўшыся пад варожым ярмом [11]. Між тым, ваеннае станаўленне Фрузы Зяньковай як мужага і вытрыманага чалавека з'яўляецца сцвярдзеннем пісьменніка, што гераізм і патрыятызм не ўзнікаюць на пустым месцы. Героямі не нараджаюцца, імі становяцца.

С першых дзён, як Фруза Зянькова вяртаецца ў бацькоўскую хату, не паспеўшы эвакуіравацца разам са сваім віцебскім заводам, яна вымушана змяняцца і вучыцца па-новаму ўспрымаць свет. Бо гэта ўжо не даваенныя часы мірнага камсамольскага будавання. Гэта цяжкія часы, якія выяўляюць у чалавеку яго сапраўдныя якасці. Сваю галоўную гераіную пісьменнік надзяляе моцнай рысай уяўлення таго, што дрэнна, а што добра. Фруза Зянькова для сябе безпамылкова можа ўявіць, што справядлівае і несправядлівае, правільнае і няправільнае. На працягу ўсяго твора гэта перамяжоўваецца з амаль што прастатой і наіўнасцю. Такі аўтарскі падыход можна растлумачыць глыбокім уплывам на літаратуру нацыянальнай традыцыі. Аб гэтым разважае В. Каваленка, калі піша пра героя, які з'явіўся ў беларускай літаратуры ў 60-я гады: «Па той прычыне, што развіццё беларускай грамадскай свядомасці знаходзілася ў вялікай залежнасці ад духоўнага абуджэння сялян, галоўным героем беларускай літаратуры на працягу стагоддзяў быў селянін, але не ўсялякі, а той, што здольны да пазнання свету, да інтэнсіўнага маральнага самаўдасканалення. Галоўны герой літаратуры знешне быў прасты, не выдзяляўся з масы, але ў душы выношваў пэўныя маральныя прынцыпы і цвёрда іх трымаўся» (пераклад наш. – М.К.) [12, с. 130]. І такім яскравым прадстаўніком народа з'яўляецца Фруза Зянькова. Знешне прастая дзяўчына жыве па сваіх востра справядлівых маральных прынцыпах, якія ёй часам вельмі цяжка парушыць. І толькі мудрасць і вытрымка старэйшых: бацькі, кіраўнікоў партызанскага руху Сіпка, Германа, Маркіянава – дапамагаюць ёй не загінуць у першай жа сутычцы з акупантамі і сфарміравацца як паўнаўдаснаму чалавеку, падпольшчыку і грамадзяніну.

Галоўная гераіня, як і ўся обальская моладзь, палае жаданнем змагацца і перамагаць. Фруза храбрая дзяўчына, якая гатова не раздумаючы смела кідацца ў бой з ворагам. Яна, нават, часам баіцца паказацца баязлівай і з гэтага можа дзейнічаць спешна і неабдуманна. Яе дэвіз – «лепш памерці стоячы, чым жыць на каленях». Таму адзін з кіраўнікоў партызанскага атраду Сіпка і вымушаны час ад часу крытыкаваць Фрузу за паспешнасць учынкаў: *Рызыка, рызыка... На першае месца ты павінна развагу ставіць. Развагі не было, калі гранату ў акно каманданту кідалі. І голая рызыка была ў туніку, ля тых вагонаў... Выправлі на неба вартавога, прыдбалі карабін. А вынік? Карабін бельгійскі, патронаў да яго дзе ўзяць? А мурашнік фрыцаўскі разварушылі, яны цяпер варту падвоілі. І ў нашай баявой дзейнасці шмат чаго ўскладнілася з таго. І вам не лягчэй* [8, с. 148].

Справядліва адзначыць, што прыгажосць і карысць гераічнага ўчынку можа адрознівацца. Сапраўдная адвага не ў адхіленні ад усіх нармальных чалавечых пачуццяў і перажыванняў. Не заўсёды той, хто нічога не баіцца і на злом галавы кідаецца ў бой, носьбіт доблесці. Мера гераізму не вызначаецца ступенню перажыванняў чалавека пры здзяйсненні подзвігу. Важны вынік гэтага подзвігу, якасць яго выканання (пераклад наш. – М.К.) [10, с. 10]. З такім абвостраным пачуццём гераізму і справядлівасці выходзяць на прастор барацьбы з ворагам Фруза Зянькова і дзесятак іншых маладых падпольшчыкаў: брат Мікола, Зіна Партнова, Ніна Азоліна, браты Езавітавы, Марыля Дзяменцьева. Кожны з іх у той ці іншай ступені зрабіўся іншым чалавекам.

А. Савіцкі не проста так звярнуўся да тэматыкі партызанскай дзейнасці і вясковага падполля. «Ваенная» і «вясковая» проза – розныя галіны літаратуры, асабліва магутныя на дрэве нашай сучаснай літаратуры, не толькі зблізіліся, але і зрасліся ў адну» (пераклад наш. – М.К.) [13, с. 154]. Гэта не новы прыём паказваць вайну вачамі цывільнага чалавека ці простага селяніна, але вельмі істотны. Праз погляд неваеннага, праз кропку погляду звычайнага чалавека з яго жыццёвымі нормама маралі, можна значна грунтоўней і глыбей паказаць трагічнасць і дзікасць такой з'явы, як вайна. Што датычыцца звычайнага салдата, тут усё зразумела: ёсць загад, ёсць фронт, ёсць вораг, яго можна ўбачыць. Але на акупаванай тэрыторыі няма лініі фронту, фронт можа быць паўсюль. Нават неваенны чалавек вымушаны ў большай ці меншай ступені прымаць удзел у баявых дзеяннях. Як вынік узнікае глыбока псіхалагічная праблема – як чалавек можа застацца самім сабою ва ўмовах вайны.

Такім чынам, паўстае яшчэ адна з важных тэм рамана: пытанне «свой-чужы», калі «свае», як магло стацца, аказваліся не лепш за акупантаў. Чаму паліцаяў Экерта і Крывёнка чытач адразу бачыць як негатыўныя вобразы, між тым некаторых герояў рамана вельмі цяжка адразу асудзіць за супрацоўніцтва з акупантамі. Сам А. Савіцкі сцвярджаў, як няпроста пранікнуць у душу чалавека, асабліва, калі гэты чалавек стаіць на парозе выбару: «Перадаць глыбіню пачуццяў, як складваецца характар чалавека, як ён робіцца мужным – гэта настолькі вялізная і глыбінная духоўная праца, калі чалавек прыходзіць да думкі, што інакш ён не можа, а вось павінен зрабіць так» [14, с. 136]. Ва ўмовах акупацыі, каб выжыць, чалавек вымушаны жыць двайным жыццём, часам мець два твары. Гэта палажэнне не можа зразумець Фруза Зянькова, калі сустракае на вакзале сваю сяброўку Ніну Азоліну, якая ішла паветраныя пацалункі нямецкаму афіцэру, а пра сябе праклінае яго. «Фруза са здзіўленнем паглядзела на сяброўку, потым прамовіла, ня ведаючы, як паставіцца да гэтай нечаканай стрэчы, і да таго, што давалося ўбачыць і пачуць.

– Спачатку пацалункі, потым – праклёны... Дзе тут праўда?

– Тут спектакль... Сны мінулі, Фрузачка. Я хоць і маладзейшая за цябе, але до-обра гэта зразумела. Цяпер жыццё вакол нас, крывавае і жорсткае жыццё. Барацьба на выжыванне: ці яны нас у магілу, ці мы іх! [8, с. 54]».

Фруза не можа сябе ўявіць, як чалавек можа працаваць на акупантаў, і толькі праз цяжкія душэўныя перажыванні яна бачыць, чаму Ніна ці яе бацька працуюць на немцаў. Дзеля дасягнення агульнай мэты даводзіцца прыхаваць свой гонар і злосць на ворага, калі няма сілы тут і зараз перамагчы. Адзін мусіць знішчаць варажых салдат і будынкі, але ж іншаму трэба папрацаваць на так званы новы акупацыйны парадак, каб разбураць яго не толькі знешне, а і знутры. У дадатак, немцы актыўна вывозілі моладзь на працу ў Германію, таму для падпольшчыка вельмі важна было ўладкавацца на месцы, каб працягваць сваю барацьбу. Гэта пачынае разумець і Фруза, якая пазней сама будзе вымушана працаваць у нямецкай камендатуры.

Нездарма А. Савіцкі пачынае свой раман з першапачатковага этапа вайны, калі перад людзьмі асабліва востра паўсталі пытанні «Што рабіць?» і «Кім быць?». На старонках свайго рамана пісьменнік не хоча ідэалізаваць партызанскі рух і чалавека ўвогуле. Вайна можа быць сродкам раскрыцця сапраўднага чалавечага твару, а таму і сярод падпольшчыкаў знойдуцца тыя, хто забяіцца і здрадзіць сваім (на прыкладзе Грахоўскага, з-за здрады якога было разбіта Абалянскае падполле). Той жа начальнік паліцыі Экерт і да вайны быў злыднем, калі яшчэ працаваў трактарыстам. Таму яму нічога не перашкаджала першым пабегчы і запісацца ў паліцыю. Былі і такія, хто не супрацоўнічаў з акупантамі, але ўсё роўна займалі варажую пазіцыю да свайго ж народу: незнаёмы чалавек Генадзь з Полацака, з якім Фруза знаёміцца на руінах мясцовай крамы, быццам Воланд-спакусіцель, прапаноўвае ёй разам з ім адкапаць завалены склад і падзяліць усё дзяржаўнае дабро, якое там заставалася, бо гаспадара няма, а немцы даведаюцца – забяруць. Пісьменнік нібы правярае Фрузу на трываласць, ці здолее тая ўстаяць перад спакусай і сысці са шляху адказнасці і сумлення. На самой справе гэта не было рэдкасцю для тых гадоў, і Фруза са здзіўленнем заўважае, што сустракаецца з такім ужо не першы раз: *Ён, гэты круглатвары дзяцюк, звычайны рабаўнік. Хіба не памятаеш выпадкі, з якімі даводзілася сутыкнуцца ў Віцебску, калі фронт ішчэ далёка ад горада? Адны пажары тушылі, другія людзей ратавалі, а той-сёй у крамы лез, каб уласную кішэню напачкаваць. Відаць нешта ёсць у чалавечай душы вялікае і неспазнанае, што нікому ішчэ растлумачыць і спасцігнуць не давалося* [8, с. 83]. Нездарма кажуць людзі: «каму вайна, а каму і маці родна». Але гэтае нешта «неспазнанае» на практыцы аказваецца звычайнай баяліваасцю і абьякавасцю да ўсяго на свеце, і такіх людзей А. Савіцкі не можа назваць сапраўдным чалавекам.

Хочацца адзначыць, што аўтар паказвае перыяд акупацыі Беларусі не ў адрыве ад агульных падзей вайны, а ва ўскоснай сувязі з імі. Усесаюзную барацьбу пісьменнік паказвае не праз сухую інфармацыйную зводку, а больш «народным» спосабам: праз чуткі, плёткі, абрыўкі газет і аповедаў сведкаў, але такім чынам інфармацыя і трапляла да людзей на акупаваных тэрыторыях. Вось вяцельны нямецкія салдаты, распяваючы песні пра Маскву, ляцяць у цягніках на ўсход, што дае разуменне, які зараз месяц, і куды накіроўваюцца нямецкія цягнікі. А вось прыходзіць зіма, і ў нямецкага кіраўніцтва і калабарантаў знікае настрой, і ў народзе адразу паўзуць чуткі, што разбіты быў немец пад сталіцай. Ад немцаў, гарлапанячых у сталовай «Вольга-Вольга, руссш мутэр», можна даведацца, што, маўляў, выйшла армія Паўлюса да Сталінграду. А пазней зімой, пасля замаху на жыццё каменданта Карла Бормана, падпольшчыкі заўважаюць, што назва гэтага горада знікла з нямецкіх размоў. Такі прыём стварае атмасферу прысутнасці, дапамагае чытачу яшчэ глыбей пранікнуцца часам і падзеямі, нібы апынуўшыся ў тых гадах.

У беларускай ваеннай прозе трагедыя вайны заўсёды ішла побач з адлюстраваннем вобраза ворага. Асабліва ўвага да знешняга аблічча і ўнутранага складу нямецкага салдата пачала надавацца яшчэ ў творах другой паловы 50-х гадоў. Зацікаўленасць гэтай тэмай не слабела ў ваеннай прозе раней і з'яўляецца актуальнай і ў нашы дні. У творах беларускіх пісьменнікаў, пачынаючы з твораў К. Чорнага і

М. Лынькова, можна прасачыць тэндэнцыю вылучэння сустрэчы чалавека з нямецкім салдатам. Гэта вобраз менавіта аднаго асобнага нямецкага салдата. Такі прыём можна тлумачыць тым, што ў асяроддзі іншых чалавек часта паддаецца настрою тых, хто яго акружае і можа не выявіць сваю сапраўдную сутнасць. Іншая справа, калі ён адзін. У такой сітуацыі ён маральна «голы». І гэта каштоўна, паколькі дазваляе меркаваць аб маральным абліччы ўсёй арміі (пераклад наш. – М.К.) [2, с. 88]. Не цяжка здагадацца, што такі прыём таксама дапамагае больш выразна падкрэсліць характар станоўчага героя. Гераізм не ўзнікае на пустым месцы, і герой мусіць ведаць з якім ворагам ён змагаецца, бо пераадоленне ворага і ёсць мэта гераізму. А для гэтага чалавеку трэба зразумець, што вораг, якім бы моцным ён не ўяўляўся на першы погляд, таксама мае слабыя бакі. Раскрыццё характару ворага дапамагае атрымаць маральную перамогу над захопнікам, узмацняе асэнсаванне асабістых учынкаў і абуджае пачуццё справядлівага змагання.

Няцяжка заўважыць, што А. Савіцкі таксама звяртаецца да адзіночнага вобраза немца, каб больш поўна раскрыць кантраст паміж тым, што адбывалася ў душы беларусаў і немцаў. Письменнік праз сваіх герояў хоча зразумець усю праўду і знайсці тую глебу, на якой «растуць атрутныя расліны жорсткасці і катаўскай паслухмянасці фашысцкай дактрыне» (пераклад наш. – М.К.) [13, с. 37]. Фруза сустракае сталага салдата ў цягніку, які адразу паказаў дзяўчыне, хто яна і хто ён. Унутраны свет акупанта письменнік раскрывае яго напышлівымі паводзінамі, фанабэрыстасцю перад дзяўчынай. Момент, калі салдат скрупулёзна і нетаропка пералічыў яйкі, якія ён адабраў у Фрузы, раскрывае дзяўчыне ўвесь унутраны свет акупанта. Вораг прыйшоў не проста як салдат чужой арміі, ён прыйшоў як гаспадар гэтай зямлі з мэтай набраць паболей яек. А каштоўнасць чалавечай падзякі вораг прагматычна ацэньвае ў адну рэйкс-марку, якую ён марудна працягнуў Фрузе, быццам падачку. Здаецца, гэта дробная сітуацыя, але А. Савіцкі ўклаў у яе глыбокі маральна-ацэначны падтэкст. Гэтая сустрэча канчаткова пераконвае Фрузу Зянькову ў правільным выбары, які яна зрабіла: не эвакуіравацца разам са сваім заводам, а вярнуцца ў вёску і змагацца на роднай зямлі.

Цяжасці ваеннага часу А. Савіцкі пераасэнсоўвае не толькі праз прызму гераічнага і партызанскага барацьбы, але і праз трагічнасць кахання. Жыццё ёсць жыццё, і, нават, у грозныя ваенныя гады ёсць месца вялікаму чалавечаму каханню [15, с. 132]. Гэтае пачуццё для письменніка з'яўляецца ўвасабленнем усяго самага светлага, чыстага, прыгожага. Фруза страціла Сяргея напачатку вайны, але ў хуткім часе яго, параненага, знаходзіць яе сяброўка Марыля, якая таксама пачынае нешта адчуваць да салдата. Для А. Савіцкага гераізм – гэта форма праяўлення кахання. Чалавек можа быць здольны на подзвіг тады, калі ён ясна ўяўляе сабе мэту свайго ўчынка, а каханне ўяўляецца письменнікам як адна з крыніц маральнага ўзбраення чалавека, якая дапамагае яму выстаяць і зрабіць правільны выбар. Каханне можа натхніць чалавека перасягнуць свае фізічныя, псіхічныя і духоўныя магчымасці і здзейсніць гераічны ўчынак. Гераізм, абуджаны каханнем, праўляецца ў сцэне развітання Зяньковай з закатаваным на цэнтральнай плошчы Сяргеем. Гэта безумоўна найбольш глыбокі і трагічны момант ва ўсім творы. Здаецца, калі памірае каханы чалавек, уся чалавечая прырода патрабуе развітацца з ім належным чынам. Але ідзе вайна і нават у горы галоўная гераіня вымушана хаваць унутры сябе свае слёзы, каб не праваліць агульную справу, каб не быць арыштаванай: *Галоўнае каб ніхто не прачытаў на яе твары тугі і адчаю. Але ж як ты пракантралюеш выраз твару, куды вочы схаваш?... Не, тут адзінае можа ўратаваць – смеласць і незалежнасць* [8, с. 208]. Спалучэнне такой глыбокай экспрэсіўнасці, напружанасці і разважаняў пры імгненным развіцці падзей надае гэтай сцэне вялікую ступень трагічнасці і адначасова гераічнасці.

У рамане А. Савіцкага гэтае каханне фонам праходзіць амаль праз усю кнігу, быццам падкрэсліваючы, што на самой справе кіруе ўсім у свеце. І гэтае сапраўднае каханне нібы дапамагае Фрузе не разгубіцца перад паліцэйскім, што вартаваў забітых, і не выдаць яму свой боль і роспач: *Фрузе раптам захацелася кінуцца назад, падбегчы да старога клёна, разадраць твая гузавыя вяроўкі, адкінуць сукаваты аполак, прыціснуцца да Сяргейкі і загаласіць на ўвесь белы свет. Але яна не спынілася, не змяніла паставы, упарта ішла і ішла далей* [8, с. 211]. Гераіня здолела не выдаць сваіх пачуццяў, і гэтым атрымала яшчэ адну асабістую перамогу над сабою і над ворагам. Гэтая перамога падкрэсліваецца тым, што Вялікая Айчынная вайна пры сваіх вялізарных памерах разбурэння і вынішчэння была па свайму характару вайной гуманістычнай і ў гэтым няма супярэчнасці. У письменніка-гуманіста воін, паглынуты боем, знаходзячыся на грані жыцця і смерці, усё ж шукае праз сябе адказы на агульначалавечыя пытанні, працягваючы з яшчэ болей абвостранай пранікліваасцю спасцігаць сэнс жыцця (пераклад наш. – М.К.) [2, с. 77]. Гераічнасць чалавека, па меркаванні А. Савіцкага, гэта не якасць, якая даецца чалавеку ад надарэння і не велічыня, якую можна вымераць нейкімі меркамі. Свой асабісты гераізм кожны чалавек выхоўвае ў сабе сам, на шляху цяжкіх разваг і пошукаў. Нават калі гераічны ўчынак з'яўляецца чымсьці раптоўным і нечаканым, вытокі яго знаходзяцца глыбока ўнутры чалавека і выяўляюцца пасля моцнай і сур'ёзнай барацьбы, перш за ўсё, з самім сабою.

Заклучэнне. А. Савіцкі не гіпербалізуе вобразы ўдзельнікаў падполля, надзяляючы іх рыцарскімі рысамі, наадварот, пісьменнік адзначае супярэчнасць чалавечай натуры і яе недахопы: узбунтаванне супраць вайны і патрыятычны ўздых цесна пераплятаюцца з няўпэўненасцю, баязлівасцю, безадказнасцю і нават здрадай. Праз паступовае развіццё характараў Фрузы Зяньковай і яе асяроддзя пад уплывам жорсткіх абставінаў пісьменнік раскрывае ўсю прыроду гераізму, які з'яўляецца вынікам вышэйшага ўсведамлення маральнасці чалавека. Праблема выбару ставіцца як праблема сумленнага абавязку чалавека. Сапраўдны гераізм мае свае вытокі ў свядомасці чалавека, у яго здольнасці дакладна вызначаць для сябе мэты, прымаць адказнасць за свае учынкi і перамагаць слабасці. Паглыбляючыся ў псіхалогію чалавека, А. Савіцкі вырашае сваю мастацкую задачу стварэння нязломнага гераічнага вобраза чалавека, што прайшоў цяжкія выпрабаванні на шляху фарміравання сябе як сапраўднага грамадзяніна і патрыёта.

Паступіў 16.10.2015

ЛІТАРАТУРА

1. Тычына, М. Змена кадры. Літаратурна-крытычныя артыкулы / М. Тычына. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1983. – 203 с.
2. Коваленко, В. Литература о войне и проблемы века / В. Коваленко. – Минск : Наука и техника, 1986. – 271 с.
3. Андраюк, С. А. Жыццё. Літаратура. Героі. / С. А. Андраюк. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 175 с.
4. Адамовіч, А. Додумываць до конца / А. Адамовіч. – Мінск : Советский писатель, 1988. – 491 с.
5. Локун, В. І. Маральна-філасофскія пошукі беларускай ваеннай і гістарычнай прозы: 1950–1960-я гады. / В. І. Локун. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 109 с.
6. Дзюбайла, П. К. Станоўчы герой беларускай літаратуры / П. К. Дзюбайла. – Мінск : Народная асвета, 1990. – 224 с.
7. На вайне як на вайне / А. Марціновіч [і інш.] // Польша. – 2014. – № 7. – С. 174–177
8. Савіцкі, А. Обаль / А. Савіцкі. – Мінск : Выдавецкі дом “Звязда”, 2013. – 464 с.
9. Марціновіч, А. Сувязь: Літ.-крытыч. арт. / А. Марціновіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 253 с.
10. Ломидзе, Г. Нравственные истоки подвига: Советская литература и Великая Отечественная война / Г. Ломидзе. – М. : Советский писатель, 1985. – 208 с.
11. Саверчанка, І. Бегаг родны Абалянкi / І. Саверчанка // Звязда. – 2013. – 20 ліст. – С. 6.
12. Коваленко, В. А. Общность судеб и сердец / В. А. Коваленко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 351 с.
13. Адамовіч, А. Ничего важнее: Современные проблемы военной прозы / А. Адамовіч. – М. : Советский писатель, 1985. – 288 с.
14. Урок мужнасці. Школьныя далягляды / А. Савіцкі [і інш.] // Польша. – 2011. – № 5. – С. 135–149.
15. Сліва, М. Найвышэйшае і светлае: пісьменнікі і іх героі / М. Сліва – Мінск : Кнігазбор, 2008. – 148 с.

Паступіў 20.10.2015

NO ONE IS BORN A HERO: THE MANIFESTATION OF HEROISM IN A. SAVITSKY'S «OBAL»

M. KOURIPKA

In the novel «Obal» A. Savitsky turns to self-sacrificing struggle of the Young Avengers organization during the Great Patriotic war. The fight and sacrifice help the writer to seek the origins of heroism of young people who rose in arms against fascism. The author examines people's characters with deep psychological analysis, reasoning that they start to think much of their lives in pain, despair and oppression in particular. A. Savitsky uses different artistic means to show a realistic and true war, which makes it possible to reveal the roots of heroism under extreme circumstances.

Keywords: Heroism, the Great Patriotic War, Belarusian literature, hero, war novel.

УДК 821.161.3.09

**АДЛЮСТРАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ САМАСВЯДОМАСЦІ АСОБЫ
Ў РАМАНЕ Я. БРЫЛЯ «ПТУШКІ І ГНЁЗДЫ»**

В.А. ГЕМБИЦКАЯ-БОРТНИК
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
v.hembitskaya@psu.by

Разглядаецца мастацкае адлюстраванне нацыянальнай самасвядомасці асобы ў аўтабіяграфічным рамане Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды». Адзначаецца, што нацыянальны аспект самавызначэння моцна закранае пачуццёва-эмацыянальную сферу галоўнага героя Алеся Руневіча, што ўказвае на важнасць гэтага складніка ва ўяўленнях яго пра сябе. Я. Брыль выяўляе ў творы, што працэс станаўлення нацыянальнай самасвядомасці асобы мяжуе з фарміраваннем навагі да іншых нацый і нават да інтэрнацыянальных поглядаў. У падкрэсліваецца, што ў рамане нацыянальная самасвядомасць у беларусаў выкрышталізоўваецца праз агульныя элементы культуры, такія як любоў да роднага слова, фальклору, беларускай літаратуры; адчуванне прыналежнасці да пэўнай тэрыторыі, да чаго дадаецца імкненне мець сваю дзяржаўнасць і афіцыйнае прызнанне; адчуванне нацыянальнага адзінства, салідарнасці.

Ключавыя словы: Янка Брыль, «Птушкі і гнёзды», нацыянальная самаідэнтыфікацыя асобы, інтэрнацыянальныя погляды, родная мова, дзяржаўнасць, нацыянальнае адзінства, салідарнасць, тыповы характар беларуса.

Уводзіны. Частая змена палітычных рэжымаў на Радзіме, а таксама складаныя міжнацыянальныя адносіны ва ўмовах міжваеннага перыяду і Другой сусветнай вайны сталі элементамі асабістага досведу Я. Брыля. Гэтым жыццёвым вопытам абумоўлена асаблівая акцэнтацыя праблем, звязаных з нацыянальнай самаідэнтыфікацыяй, адлюстраваных у рамане «Птушкі і гнёзды» (1942–1944 і 1962–1964 гг.). Л.М. Гусева ў дысертацыі «Янка Брыль – мастак» [1] сцвярджае, што ў 1942–1944 гг. (што супадае з пачаткам працы над раманам «Птушкі і гнёзды») пісьменнік пачынае авалодваць псіхалагічным апавяданнем, якое можна абмаляваць як лірычны і эмацыянальны маналог героя [1, с. 7]. У кнізе Ю.М. Канэ «Як паветра і хлеб» [2] указаны раманы разглядаецца ў больш шырокім кантэксце даследавання творчасці і жыцця Я. Брыля. У. Калеснік канцэтруецца на аналізе ў рамане фашызму як сістэмы этычных антыкаштоўнасцяў і сацыяльна-палітычнай сістэмы, накіраванай на стандартызацыю чалавека і пераўтварэнне яго ў мешчаніна, у якім ужываюцца адначасова раб і дэспат [3, с. 194–228]. В.М. Стральцова ў артыкуле «Іван Антонавіч Брыль (да 85-годдзя з дня нараджэння)» [4] падкрэслівае, што пісьменнік упершыню ў беларускай літаратуры асэнсоўвае Другую сусветную вайну як з’яву не столькі гістарычную, колькі маральна-этычную. В. Нікіфарова ў артыкуле «З адлегласці часу» [5] звяртае ўвагу на аспекты мастацкай формы твора «Птушкі і гнёзды» і закранутыя ўпершыню ў беларускай літаратуры тэмы псіхалогіі шараговага немца і «хатняга фашызму». Даследчыца таксама ўзгадвае, што Я. Брыль развівае ў рамане тэмы нацыянальнай самасвядомасці беларуса. Тэму нацыянальнага характару беларуса ў аповесцях Янкі Брыля ўзнімае У.А. Навумовіч [6]. Абазначаная ж намі тэма нацыянальнай самасвядомасці асобы ў рамане Я. Брыля «Птушкі і гнёзды» не станавілася прадметам спецыяльнага даследавання.

Асноўная частка. Лірыка-філасофскі раман «Птушкі і гнёзды» паказвае дзяцінства, юнацтва і маладосць галоўнага героя, якому давялося спазнаць вайну. А шлях з маленства да маладосці адзначаецца актыўнымі духоўнымі пошукамі, імкненнем да самапазнання. Раман глыбока інтымны, бо напісаны ад першай асобы ў форме плыні свядомасці. Таму і адлюстраванне нацыянальнай самасвядомасці адбываецца праз прызму бачання і асэнсавання свету галоўным героем Алесем Руневічам. Твор з’яўляецца аўтабіяграфічным. Сам пісьменнік з самых першых дзён Другой сусветнай вайны змагаўся пад Гдыняй у якасці кулямётчыка, трапіў у палон, у 1941 годзе здолеў уцячы на Радзіму, дзе працягнуў змаганне ў партызанскім атрадзе. Гэткія ж выпрабаванні выпадаюць на долю і галоўнага героя рамана.

Алесь Руневіч не сябе адчувае польскім салдатам, называе сябе проста «беларусам у форме польскага салдата» [7, с. 65]. У тэксце рамана аўтарыяльны апавядальнік адзначае, па-першае, што і большасць беларусаў, мабілізаваных у польскае войска, таксама не адчувалі сябе польскімі салдатамі, па-другое, знаходзіць гэтаму наступнае тлумачэнне: «гэта было натуральна для тых, каго звышчалавекі – нахштальт Пінгвіна, вышэйшыя і ніжэйшыя па рангу, нават і некаторыя з радавых – не лічылі сваімі, раўнапраўнымі людзьмі. Шавіністычны дух пілсудчыны, традыцыйная шляхецка-каталіцкая пагарда да «хамаў» і «схізматыкаў», што на дадатак яшчэ і «заражаны камунізмам» [7, с. 65–66].

Галоўны герой з болем і крыўдай узгадвае, як на прызыве польскі пісар «чуочы адно, а пішучы другое, як і належала згодна вышэйшых планаў пабудовы адзінай і магутнай каталіцкай Польшчы» у дакументах запісаў яго, «як прасцячка», «тутэйшым», нягледзячы на тое, што Руневіч назваў сябе беларусам, а «родную мову яго адзначыў не менш ідыёцікам казённым акрэсленым – «па-прастэму», зноў жа не звяртаючы ўвагі на тое, што Алесь роднай мовай пазначыў беларускую [7, с. 180]. Пазней украінцы перапісалі палонных і, калі дазналіся, што Алесь нарадзіўся ў Адэсе, то ледзьве не запісалі яго ўкраінцам Олэсем, але галоўны герой цвёрда сказаў: «Я беларус... І вы пішыце так, як ёсць» [7, с. 180]. Увогуле, нацыянальны аспект самавызначэння моцна закранае пачуццёва-эмацыянальную сферу галоўнага героя, што ўказвае на тое, што гэта з'яўляецца важным складнікам ва ўяўленнях яго пра сябе. Шчырае здзіўленне баўэра, які пачуў Алесеву нацыянальнасць «Weissrusse», – «А што – гэта таксама народ?» – Руневіч сустраў «з даўно знаёмай прыкрасцю і крыўдай за сваю Беларусь» [7, с. 73].

З вуснаў у вусны перадавалі беларусы ў палоне гісторыю пра тое, што капітан Таўрыга, калі падымаў у атаку сваіх салдат, закрычаў «Крэсовяцы, за мною!», вылучаючы іх як-нікак сярод палякаў. Пачуўшы пра гэты выпадак ад знаёмых, Алесь Руневіч і ўзрадаваўся, і з прыкрасцю адзначыў, што «нават геройскі афіцэр, можа, і дэмакрат у душы, не назваў беларусаў іх сапраўдным імем» [7, с. 67], і ўзгадаў пра насамрэч, па яго меркаванні, «раскошны выпадак», апісаны ў апавяданні Г. Сянкевіча «Бартак-пераможца», дзе «прусакі гналі палякаў на французай пад трубныя гукі гімна «Ешчэ Польска...»» [7, с. 67].

Працэс станаўлення нацыянальнай самасвядомасці асобы мяжуе з фарміраваннем павагі да іншых нацый і нават да касмапалітычных поглядаў. Руневіч, чалавек, што прынцыпова супраць усялякай вайны, напрыклад, адзначае, што «біліся мы, няхай сабе «крэсовяцы», не толькі за тую часовую, санацыйную Польшчу, якая была нам мацахай, але і за Польшчу вечную – за народ, за яго жыццё, на якое абрынуўся вораг не проста дзяржаў, але народаў» [7, с. 67]. Калі знясіленых уцекачоў з палону, галоўнага героя і яго таварыша Уладзіка Бутрыма, корміць немка, Алесь наведваюць наступныя думкі: што свет – гэта адзін дом, «ввялізны дом, у якім ніяк не можа пакуль што дайсці да ладу чалавечая сям'я», «усё гэта дзікае глупства – векавая, узаемная нянавісць народаў» [7, с. 132]; Уладзік Бутрым адзначае, што «Людзі, браток, усюды людзі...» [7, с. 120]. Я. Брыль падкрэслівае, што нацыянальная ідэнтыфікацыя асобы з'яўляецца парасткам індывідуальнай свабоды, таму павінна фарміравацца паралельна з павагай да асабістых свабод іншых. Таму любасць да роднага, свайго, беларускага ў Руневіча не перарастае ў ксенафобію ці шавіністычныя погляды, наадварот, ён востра адчувае бяду фашысцкай звышчалавечнасці і небяспечнасць такіх настрояў, як у польскай прыказцы «як свят святам не бэндзе немец палякові братэм» [7, с. 132].

Нацыянальная самасвядомасць беларусаў у творы выкрышталізоўваецца праз:

1. *Агульныя элементы культуры, такія як любоў да роднага слова, фальклору, беларускай літаратуры.* Актыўная жыццёвая пазіцыя галоўнага героя выяўляецца ў імкненні не проста распаўсюдзіць, але і ўзбагаціць беларускую культуру (ён ладзіць спектаклі на беларускай мове для землякоў, пачынае пісаць апавяданні). Руневіч з болем перажывае забароны спектакляў на беларускай мове ў Польшчы. З выключнай пашанай беларусы ставяцца да старэйшага таварыша – паэта Сяргея Крушыны, што таксама апынуўся ў нямецкім палоне і згуртаваў вакол сябе землякоў. Насамрэч, любоў да мовы пранізвае ўвесь тэкст рамана («і самай раскошнай кветкай з натоўпу ляціць проста ў хлопцава сэрца роднае беларускае слова: – Арал, Руневіч! Маладзец, Алесь!» [7, с. 17]; «а паміж гэтымі дзвюма стыхіямі, польскай і рускай, была яшчэ адна сіла, якая таксама рабіла сваё. Маміны казкі, расказы ды песні на прасніцы або за шытвом, мова і песні, якія ён чуў навокал, якія па-асабліваму моцна і хораша спалучаліся з усім, што акружала Алесь, знайшлі свой выраз, жылі і ў школьнай чытанцы, і ў кнігах на роднай мове» [7, с. 155]; «Многа пісьмаў, паштовак... І на лагерных бланках, пасланых палоннымі дахаты, і ў простых канвертах, на простых паштоўках... Не простых, а савецкіх – з гербам, маркай, з паштовым штэмпелем на беларускай мове, асабліва... ну, небывала, непаўторна любай побач з чужымі, нявольніцкімі літарамі ды лічбамі адраса...» [7, с. 202]). Дарэчы, у апавяданні «Шумела мора» – першым ў нізцы апавяданняў «Ты мой найлепшы друг» (1941–1951), прысвечаных тэме пачатку Другой сусветнай вайны (дзе таксама апісваецца ўдзел беларусаў у германска-польскай вайне і жыццё ў палоне) – трапляецца граматычнае параўнанне, у якім выяўляецца ўся любасць да роднага слова, пачутага ўдалечыні ад родных мясцін: «Там цяпер Петрык Любка, ад ціхай вячэрняй гаворкі якога дзіўна пахла нашым беларускім сенам» [8, с. 70].

2. *Адчуванне прыналежнасці да пэўнай тэрыторыі, да якога дадаецца імкненне мець сваю дзяржаўнасць і афіцыйнае прызнанне.* У тэксце рамана «Птушкі і гнёзды» найвялізным шчасцем для Руневіча было дазнацца пра тое, што «яны – бяздомнікі і пасынкi ў чужой дзяржаве – зноў далучыліся да савецкай Радзімы!.. Яны? Недабітыя «крэсавякі», нямецкія нявольнікі? Трохі, вядома, не так. Вольнымі сталі іх сямейнікі, землякі, іх далёкая, шматпакутная Заходняя Беларусь» [7, с. 68]. Варта адзначыць, што ўжо ў аўтабіяграфічнай аповесці «Муштук і папка», напісанай у 1990 годзе, калі пісьменнік займеў магчымасць працаваць без дыктату з боку афіцыйнай савецкай ідэалогіі, акрэсліваецца іншая сітуацыя. У гэты час на савецкай радзіме закатавалі яго старэйшага брата, ды і самога пісьменніка як былога ваенапалоннага збіраліся адправіць у ГУЛАГ: «Дарэчы, улетку сорак першага, калі прыйшла акупацыя, у пакі-

нутым сельсавеце нашы знаёмыя бачылі спісы людзей, якіх не справіліся вывезці на ўсход. Там – з-за мяне – значылася і наша сям’я і яшчэ дзве сям’і, у тым ліку і ўдовай бяднячкі Турчыхі з дзецьмі, два старэйшыя сыны якое таксама былі з польскага войска ў палоне» [9, с. 137]. Дарэчы, Я. Брыль у эсе «Прызнаюся» з горыччу піша, што раман «Птушкі і гнёзды» даваўся яму «нялёгка», бо тэкст зведаў шматлікія рэдактарскія праўкі. Пісьменнік зазначае, што яго «бярэ самота... не толькі ад успаміну пра цяжкія вымушаных «дапрацовак», але і пра страты, якія панесены, якія трэба было б, наколькі мага, вярнуць, паправіць» [10, с. 231].

Духоўная павязь чалавека з Радзімай акцэнтавана ў тэксце рамана «Птушкі і гнёзды» і выносіцца ў сімвалічную і метафарычную назву твора. У. Калеснік у кнізе «Янка Брыль: Нарыс жыцця і творчасці» і Г. Шупенька ў прадмове да рамана ўзгадваюць, што гэты вобраз-сімвал старадаўні і сустракаецца ў Ф. Скарыны [3, с. 198], [11, с. 8]. Так, змест назвы рамана Я. Брыля раскрываецца ў тэксце прадмовы Ф. Скарыны да кнігі Бібліі «Юдзіф»: «понеже от приречения звери, ходящие в пустыни, знают ямы своя; птицы. летающие по воздуху, ведают гнезда своя; рыбы, плывающие по морю и в реках, чувствуют выры своя; пчелы и тым подобная боронят ульев своих, – тако ж и люди, игде зродилися и ускармлиены суть по бозе, к тому месту великую ласку имають» [12, с. 45].

С. Андрэюк у эсе «Думаючы пра вечнае, бачыць штодзённае» канстатуе, што вобраз Радзімы ў рамане «Птушкі і гнёзды» з’яўляецца «сюжэтна-кампазіцыйным і ідэйным цэнтрам» [13].

3. *Адчуванне адзінства, салідарнасці.* Самавызначэнне асобы выбудоваецца на фундаменце бінарнай апазіцыі «сваё-чужое», потым ўжо адбываецца пераход ад асабіста індывідуальнага да трансцэндэнтальнага. У творы адлюстроўваецца, што беларусы ў палоне трымаюцца беларусаў, палякі – палякаў, французы – французаў і гэтак далей. Прадстаўнікі другіх нацыянальнасцей успрымаюцца як нешта цэласнае: сыны Альбіёна – гордыя [7, с. 18]; галандцы – крыўдна нетрывушчыя і непрызвычаеныя да цяжкай працы [7, с. 18]; бельгійцы – мужныя [7, с. 18]; французы ў палоне падаліся ўсім надзвычай забарахоленымі («самі гаспадары «непераможнай лініі Мажыно» ішлі некаторыя настолькі забарахолена, што нейкі грэнадзёр – малы, пузаценькі, акадэмічна важны, з чамаданам – вёў за сабой на повадзе карміцельку-казу, – ветэранаў прарвала пагардлівым смехам і словамі... нават пра здраду: «Дасядзеліся, блядуны!...» [7, с. 18]), называюць французаў не вельмі прыгожа (праз стэрэатып вылучаючы іх любоў да жанчын). Людзі ў палоне ганарыліся сваім паходжаннем, разумелі, што ў такім стракатым натоўпе па іх паводзінах будучы судзіць увесь іх народ, паказальнай з’яўляецца бойка двух харватаў, адлюстраваная на старонках рамана, асабліва тое, што да іх падбег трэці, які крычаў «здаецца, ажно з прыплачам: «Тут французы, тут рускія, ты разумееш? Тут сві народы! Ах, срамота, срамота!...» [7, с. 220].

У апазіцыі свой-чужой «чужымі» для галоўнага героя і яго сяброў аказваюцца і так званыя «землячкі», такія як Бязмен з-пад Наваградка, Карнач, Чарэнь і іншыя. Маркерамі чужасці з’яўляецца дрэннае валоданне беларускай мовай («па-польску, па-дзяржаўнаму ён гаварыў куды спраўней» [7, с. 183]), няведанне беларускай літаратуры («...ён пра Купалу чуў, відаць, толькі здалёк, а ты..» [7, с. 184]); пераход на бок ворагаў-нацыстаў. «Землячкамі», «укладаючы ў гэтае слова свой іранічны, горкі сэнс» [7, с. 225], Андрэй Мазалёк называў беларусаў, якія прагульвалі ўвесь заробак у карты, моцна пілі, вялі разбэшчаны лад жыцця («Мазалёк застаўся амаль зусім адзін са сваёй цвярозасцю, акуратнай вопраткай і пасцеллю, са свёй гордай, непрымірымай культурнасцю і з прыкрым болем за землякоў» [7, с. 227]).

Але, як нядзвіа, у гэтай апазіцыі свой-чужы да «сваіх» прымыкаюць проста добрыя людзі, незалежна ад паходжання. Алясь узгадвае, што «чуў такое дома, у Пасынках ці ў наваколлі, калі хто-небудзь хваліў добрага чалавека. «Скажы ты, вось і паляк (або яўрэй ці татарын), а ўсё роўна як наш (або свой), беларус...» І ў гэтай вонкавай наіўнасці была схавана спрадвечная мудрасць. Націск тут клаўся на словы «наш» або «свій», і сэнс іх быў блізка працоўнаму чалавеку» [7, с. 120].

Чужое асэнсоўваецца і перажываецца па-сапраўднаму, толькі калі прайшло праз люстэрка свайго: Руневіч, напрыклад, са здзіўленнем і (галоўнае!) сорамам адзначае, што «пакуль яны [нацысты] не пайшлі на Саветы, дык я не разумеў як след пакуты другіх людзей, другіх народаў» [7, с. 289].

Па драбніцы ў тэксце рамана збіраецца і тыповы характар беларуса: цягавіты, смелы, вельмі сціплы («Народ цягавіты і смелы, яны не агіналіся і на вайне – пакуль стаяліся, стаялі добра, не горш, а то і лепш за другіх палякаў» [7, с. 66]; «І многа іх, беларусаў, было ў батальёне, і ўцякаць ім не было куды. Іх цягавітасць і смеласць бачыў капітан Таўрыга, і сам, казалі, з-пад Вільні...» [7, с. 66]; «беларуская, брагачка, сціпласць, што вось яшчэ раз, у новым выглядзе, перахлествае са станоўчага ў недахоп» [7, с. 335].

Вывад. Складаныя міжнацыянальныя адносіны ва ўмовах міжваеннага перыяду і Другой сусветнай вайны, частая змена палітычных рэжымаў, што спазнаў у маладосці ўраджэнец Заходняй Беларусі Я. Брыль, абумовілі асаблівую ўвагу да праблемы нацыянальнай самаідэнтыфікацыі ў аўтабіяграфічным рамане «Птушкі і гнёзды». Нацыянальны аспект самавызначэння моцна закранае пачуццёва-эмацыянальную сферу галоўнага героя Аляся Руневіча, што ўказвае на тое, што гэты аспект з’яўляецца важным складнікам ва ўяўленнях яго пра сябе. Як выяўляецца ў творы, працэс станаўлення нацыянальнай самасвядомасці асобы мяжуе з фарміраваннем павагі да іншых нацый і нават да інтэр-

нацыянальных поглядаў. Так, у тэксце рамана «Птушкі і гнёзды» адзначаецца, што большасць беларусаў, мабілізаваных у польскае войска, не адчувалі сябе польскімі салдатамі, але змагаліся «за Польшчу вечную – за народ, за яго жыццё». Письменнік падкрэслівае, што нацыянальная ідэнтыфікацыя асобы з'яўляецца парасткам індыўдуальнай свабоды, таму павінна фарміравацца паралельна з павагай да індыўдуальных свабод іншых, шавіністычнасць і ксенафобія для Я. Брыля рэзка непрымальныя.

Нацыянальная самасвядомасць беларусаў у рамане выкрышталізоўваецца праз агульныя элементы культуры, такія як любоў да роднага слова, фальклору, беларускай літаратуры; адчуванне прыналежнасці да пэўнай тэрыторыі, да якога дадаецца імкненне мець сваю дзяржаўнасць і афіцыйнае прызнанне, духоўная павязь чалавека з Радзімай выносіцца нават назву рамана «Птушкі і гнёзды»; адчуванне нацыянальнага адзінства, салідарнасці. Самаідэнтыфікацыя выбудоўваецца на фундаменце восевай апазіцыі «сваё-чужое». Так сталася, што у апазіцыі «свой-чужой» «чужымі» для галоўнага героя і яго сяброў аказваюцца і так званыя «землячкі», маркерамі чужасці якіх з'яўляецца дрэннае валоданне беларускай мовай, няведанне беларускай літаратуры; разбэшчаны лад жыцця, у якім няма самапавагі і адказнасці за свой народ; пераход на бок ворагаў-нацыстаў. Паступова ў тэксце рамана збіраецца і тыповы характар беларуса: цягавіты, смелы, вельмі сціплы. Падкрэсліваецца, што сціпласць – хутчэй недахоп беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Нікіфарава, В. З адлегласці часу (творчы вопыт Янкі Брыля – раманіста) / В. Нікіфарава // Польшча. – 1997. – № (820). – С. 241–263.
2. Стральцова, В. М. Иван Антонович Брыль (да 85-годдзя з дня нараджэння) / В. М. Стральцова // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 2002. – № 3. – С. 123–124.
3. Канэ, Ю. М. Як паветра і хлеб / Ю. М. Канэ. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 318 с.
4. Гусева, Л. Н. Янка Брыль – художник : автореф. дис. ... канд. філол. навук / Л. Н. Гусева ; Академия наук Белорусской ССР, Ин-т литературы им. Я. Купалы. – Минск, 1966. – 19 с.
5. Навумовіч, У. А. Нацыянальны характар беларуса ў апавесцях Янкі Брыля / У. А. Навумовіч // Весн. Беларускага дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2006. – № 2. – С. 68–72.
6. Калеснік, У. Янка Брыль: Нарыс жыцця і творчасці: для сярэд. і ст. шк. узросту / У. Калеснік. – Мінск : Нар. асвета, 1990. – 256 с.
7. Брыль, Я. Птушкі і гнёзды: кніга адной маладосці : раман. / Я. Брыль ; прадм. Г. Шупенькі. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 352 с.
8. Брыль, Я. Шумела мора / Я. Брыль // Збор твораў : у 5 т. / Я. Брыль. – Мінск : Маст. літ., 1979. – Т. 1. Апавяданні 1937–1975. – С. 70–77.
9. Брыль, Я. Муштук і папка / Я. Брыль // Муштук і папка : апавяданні, мініяцюры, маленька сага / Я. Брыль ; прадм. Дз. Бугаёва. – Мінск : Маст. літ., 2007. – С. 124–169.
10. Брыль, Я. Прызнаюся / Я. Брыль // Пішу як жыву : апавесць, апавяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск : Маст. літ., 1994. – С. 355–361.
11. Шупенька, Г. За ўсё даражэй нам Радзіма / Г. Шупенька // Птушкі і гнёзды: кніга адной маладосці : раман / Я. Брыль ; прадм. Г. Шупенькі. – Мінск : Маст. літ., 1989. – С. 3–10.
12. Андраюк, С. Думаючы пра вечнае, бачыць штодзённае [Электронны рэсурс] / С. Андраюк // Беларуская палічка. – Рэжым доступу: http://knihi.com/Sierafim_Andrajuk/Dumajucu_pra_viecznaje_bacys_stodzionnaje.html. – Дата доступу: 24.12.2015.
13. Скарына, Ф. Предслова доктора Франціска Скорины с Полоцка в книги Иудиф-вдовици / Ф. Скарына // Творы : прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія / Ф. Скарына ; уступны арт., падрыхт. тэкстаў, камент., слоўн. А. Ф. Каршунава, паказ. А. Ф. Каршунава, В. А. Чамярыцкага. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – С.43–45.

Паступіў 13.01.2016

PERSONAL NATIONAL SELF-DETERMINATION AS REFLECTED IN THE NOVEL «BIRDS AND NESTS» BY YANKA BRYL

V. HEMBITSKAYA-BORTNIK

The article dwells on the artistic representation of personal national self-determination as reflected in the autobiographical novel «Birds and Nests» by Yanka Bryl. The author of the article notes, that the national aspect of self-determination touches deeply the emotional sphere of the protagonist Ales Runevich; this indicates a special importance of the component in his view of himself. Yanka Bryl reveals in his novel that the process of national self-determination formation goes together with the formation of respect to other nations and even cosmopolitan views. The author of the article emphasizes that in the novel the national self-determination of the Belarusian characters manifests itself through common culture elements, such as love for the mother tongue, folklore, Belarusian literature; the sense of belonging to some territory, to which the desire for statehood and official recognition are added; the sense of national unity and solidarity.

Keywords: Yanka Bryl, «Birds and Nests», personal national self-determination, respect to other nations, mother tongue, statehood, national unity, solidarity, typical character of Belarusians.

УДК 821.161.3.09

РОЛЯ ПЕЙЗАЖУ Ў ТВОРАХ ВАСІЛЯ БЫКАВА: СПРОБА ВЫЗНАЧЭННЯ ПРАСТОРЫ ДАСЛЕДАВАННЯ

канд. філал. навук, дац. Н.Б. ЛЫСОВА
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
n.lysova@psu.by

Даследуюцца пейзаж у творах Васіля Быкава «Трэцяя ракета», «Мёртвым не баліць», «Знак бяды», «Альпійская балада», «Ліквідацыя», «Жоўты пясочак» і інш. Вызначаецца месца літаратурнага пейзажу ў мастацкай канцэпцыі твораў. Выказваецца думка аб тым, што пейзаж з'яўляецца адным з галоўных «герояў» твораў В. Быкава. Пейзаж тут не толькі выконвае ролю фона дзеяння, але і робіцца псіхалагічным «люстэркам» дзеяння, разважанняў яго герояў і аўтара. В. Быкаў таксама выкарыстоўвае пейзажныя матывы дзеля вобразнага абагульнення ці ідэйнай характарыстыкі дзеяння, што адлюстравана ў пейзажных назвах, пралогах і эпілогах твораў. Пейзаж у творах беларускага пісьменніка мае экзістэнцыйны характар. Гэта – прастора памяці, рэфлексіі аўтара на пытанні агульначалавечага і асабістага жыцця.

Ключавыя словы: літаратурны пейзаж, экзістэнцыялізм, мемуары, эпілог, пралог, мастацкая сістэма, сімвал, вобраз.

Уводзіны. У беларускай літаратуры глыбока распрацавана тэма літаратурнага пейзажу, або словамі аднаго з яго яркіх аўтараў Віктара Кармазава «свету-сусвету прыроды» [1, 572]. Гэта тлумачыцца і рэалістычнай апавядальнай традыцыяй, і вызначальнасцю фальклорна-сімвалічнай пазыткі твораў беларускай літаратуры, і адчуваннем экалагічнага крызісу, і паходжаннем большасці літаратараў з вёскі, гэта значыць яны атрымалі эстэтычнае выхаванне паміж лясоў, рэк... – пейзажам сфарміравана іх мастацкае ўспрыманне свету. Невыпадкава літаратуразнаўца Алег Лойка падлічыў, што сярод псеўданімаў беларускіх пісьменнікаў «пераважаюць прыродныя назвы, і гэта ёсць мастацкая і нацыянальная асаблівасць беларускага літаратурнага псеўданіма, пачатак якому далі Мацей Бурачок, Янка Купала, Якуб Колас» [2, с. 50–51].

Аднак аўтары даследаванняў творчасці Васіля Быкава абыходзяць пытанне мастацкіх функцый пейзажу ў яго творах. Пры гэтым стала традыцыяй узгадваць экзістэнцыялізм быкаўскіх літаратурных калізій, тлумачыць сацыяльную абумоўленасць характараў літаратурных герояў і іх дзеянняў прынцыпамі філасофіі існавання. Так, крытык Юлія Сальнікава свой артыкул пра творчасць Васіля Быкава называе, арыентуючыся на заснавальніка экзістэнцыялізму дацкага філосафа Сёрэна Кіркегора, – «Самасць і самота. Кіркегарыянскія рэмінісцэнцыі ў творчасці Васіля Быкава». Крытык робіць выснову аб тым, што «беларускі пісьменьнік заўважыў тэндэнцыю, схопленую Кіркегорам, – няўхільнае аддаленне ад Адзінкавасці шляхам далучэння індывідуальнасці да розных супольнасцяў – «савецкія салдаты», «камуністы», «апазіцыя», «гламур», «чарнобыльцы» і г.д. Быкаў гвалтоўна ізалюе сваіх герояў ад свету (што часам выглядае нават фантастычна для Быкава-рэаліста) з тым, каб ачысціць іхняе Я ад штучнасці вонкавых кантэкстаў» [3, с. 304]. Можна спрачацца з аўтарам цытаты наконт тлумачэння літаратурнага рэалізму (які не з'яўляецца рэальнасцю), але пагаварыць хочацца пра «вонкавы кантэкст» дзеяння быкаўскіх літаратурных герояў, які, на наш погляд, «штучны», гэта значыць – спецыяльна створаны пісьменнікам менавіта дзеля «катарсіса» (або ачышчэння) «Я» літаратурнага героя. Размова пойдзе пра літаратурны пейзаж у творах Васіля Быкава, аб яго значнай ролі ў канцэпцыі твора, у вызначэнні таго самага экзістэнцыйнага «Я» героя. Не выпадкова ж менавіта пейзаж з'яўляецца адным з галоўных «герояў» экзістэнцыйных твораў, як месца размовы сам-насам героя, аўтара-апавядальніка. У аднаго з прадстаўнікоў пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў аўстрыйца Петэра Хандке ёсць твор з блізкай да быкаўскай творчасці назвай «Павольнае вяртанне дадому» («Медленное возвращение домой»). У рамане Хандке час і пейзаж займаюць значнае, галоўнае месца, што звязана з самавызначэннем героя. Прастора канадскай поўначы, амерыканскага поўдня, еўрапейскага начнога горада – гэта месцы філасофствання, рэфлексіі героя-апавядальніка. Расцягнутасць раманага часу звязана з цяжкасцю для героя асэнсавання мэты існавання ў свеце, з напісаннем свайго Евангелля (аўтарскі, Хандке, вобраз): «Пейзаж, смешав в процессе преобразования историю Зоргера (герой романа «Медленное возвращение домой» – Н.Л.) с событием северной осени, превратился снова под действием этой человеческой истории во временной свод, внутри которого все еще пребывал этот самозабвенный человек, без судьбы, но и без ощущения неполноценности (вообще избавленный от чувства перемены)» [4]. Пейзаж робіцца «светам-сусветам» для непрыкаянага героя, яго храмам ці месцам спавядання.

Асноўная частка. Літаратурныя ўспаміны Васіля Быкава маюць назву «Доўгая дарога дадому». Напэўна, падабенства назваў твораў беларускага і аўстрыйскага пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў («Медленное возвращение домой») звязана з тоеснасцю светаўспрымальнага падыходу да творчасці як да жыццябудовы. «Доўгая дарога дадому» пачынаецца з пейзажу. Амаль пяць старонак тэксту пра родныя

мясціны. Асаблівасці роднага пейзажу таямніча супадаюць з вобразам пісьменніка-Быкава, выключнай постаці сярод калег, суровай і абвострана чуллвай, эмацыянальна напружанай, роднай і маральна недасягальнай, фантастычнай. Дзяцінства яго звязана з ускраінай вёскі (асобна жылі, амаль на хутары), лесам, возерам. Эмацыянальна мемуарыст пачынаецца з гэтага пейзажу. Вопыт перажытага пачынаецца з перакуленага, люстэркавага адлюстравання прыроды ў чыстай вадзе: «Першыя мае ўражанні ад навакольнага свету, аднак, звязаны з возерам. ... І вось я ўпершыню ўбачыў гэты цуд. Надвор'е было ціхае, летняе, дык той бераг спакойна вісеў у вадзе ўніз галавой – і елкі, і дубы. Тое захапляла. Усё самае рамантычнае ў маім дзяцінстве звязанае менавіта з тым возерам» [5, с. 9]. З гэтага вобраза пачынаецца ўнутранае падарожжа аўтара-мемуарыста.

І гэты ж пейзаж стане сімвалам Беларусі, радзімы галоўнага героя аповесці «Альпійская балада» Івана Цярэшкі, збеглага ваеннапалоннага, што скончыць свае жыццё ў далёкіх чужых, невядомых, загадкавых Лахтальскіх Альпах. Літаратурны герой агучыць успаміны аўтара-пісьменніка: «Мая вёска Цярэшкі якраз ля двух азёр. Калі ў ціхі надвечорак зірнеш – не шалохнецца. Бы люстэрка. І лес вісіць уніз вяршалінамі. Як намалёваны. Адно – рыба плешчацца. Шчупакі – во! Што там горы!» [6].

З дзіцячага падарожжа на возера, з убачанага «люстэркавага» адбітку свету пачынаюцца кіламетры жыццёвага і літаратурнага вопыту майстра. Гарманічны вонкавы пейзаж у яго жыцці будзе перавернуты далей ваеннымі шляхамі, зробіцца хаосам, безуладдзем. Ён зазірне ў «па-залюстэркавы свет». Прырода – прыгожая, калі яна намалёвана як пастаральная сцена, але калі наблізіцца да яе, уважліва ўгледзецца ў яе бясконцую хаду, у яе падрабязнасці, то можна ўбачыць жахлівую карціну смерці жывога.

Назва першай аповесці пра вайну, у якой на поўны голас заявіў пра сябе як пра ваеннага пісьменніка Васіль Быкаў, таксама звязана з прыродай – «Жураўліны крык». Фальклорна-народная вобразнасць назвы не парушыла, а, наадварот, натуральна працягнула ці завершыла апавед пра няпросты выбар паводзін перад тварам смерці розных людзей, аддаючы даніну памяці кожнаму памерламу. На наш погляд, справядліва звязваць сімваліку назвы з усім тэкстам твора [7, с. 729], а не толькі з лініяй маладога героя, што бачыць ланцужок журавоў у небе ў апошнія хвіліны свайго жыцця, як лічыць літаратуразнаўца М. Тычына: «Жураўліны крык у небе – гэта крык душы юнака па дачасна абарваным жыцці» [8, с. 647]. Гэтым вобразам прыроды пісьменнік завяршае аповесць, героі якой застаюцца па-за светам, ці ў «свецце-сусвецце прыроды» навечна. Функцыі пейзажнага вобраза тут не толькі звязаны з псіхалагічнай характарыстыкай героя, але маюць яшчэ абагульняючы ідэйны характар і аўтарскі, быкаўскі голас-крык, голас памяці.

Пейзаж у творах В. Быкава шматфункцыянальны, цесна звязаны з сюжэтнымі калізіямі, псіхалагічнымі характарыстыкамі герояў, аўтарскай прысутнасцю (мы маем намер паказаць гэта надалей). Але, па-першае, хочацца заўважыць яго прэзентацыйную, знакавую ці ідэйную функцыю. Быкаў часта карыстаецца пейзажнымі элементамі ў назве твора. На наш погляд, адна з самых сімвалічных, эмацыянальна моцных назваў у спісе аўтара – «Жоўтыя пясочак». Яе семантыка, як і назвы «Жураўліны крык», адсылае чытача да тэмы смерці, на гэты раз – да жоўтага, толькі што накапанага, пясочку, што звычайна з'яўляецца ля магілы памерлага. Абрадавае кіданне жоўтага пяску на гроб успрымаецца як развітанне з чалавекам, пасля якога застаецца жоўты пясчаны пагорачак. Такім чынам, яшчэ да знаёмства з літаратурным тэкстам узнікае мінорны рытуальны настрой.

Але чытача чакае перакулены «рытуал», адмыслова перайначаны, або незвычайны адбітак прыроды. Апавяданне распавядае пра забойства з дазволу дзяржавы, пра рэпрэсіі сталінскіх часоў. І аўтар абірае такую рытуальную назву наўмысна: «Гэта было штосьці новае ў спрадвечным абрадзе пахаванняў. Ці адмысловых мэтадаў катаванняў? Во пра што варта было б напісаць верш, баляду ці сагу. Але не распаўсюджаным ямбама, а каб гекзамэтрам, як Гамэр. Мабыць, Гамэр быў бы самым прыдатным паэтам для гэтай праклятай эпохі...» [9]. Так сам аўтар у тэксце апавядання тлумачыць назву твора з яго варварскай тэмай «забойства-пахавання», таму і патрэбны абрадавы паэт-аэд, хто можа эпічна, падрабязна, дакладна расказаць пра такое!

Заўважым, што да напісання сваіх твораў Васіль Быкаў падыходзіў з малюнкамі прасторы літаратурнага дзеяння. Вопыт мастака (дзіцячы і юнацкія штудыі, журналісцкі вопыт) патрэбны быў для стварэння літаратурных твораў. Пісьменніцкая майстэрня пачыналася, такім чынам, з намалёванага пэндзлем пейзажу. Нярэдка і самі літаратурныя творы пачынаюцца з «намалёванага» словам пейзажу. Так, аповесць «Знак яды» пачынаецца з пейзажнага пралогоў. У ім – прэзентацыя месца «пасля дзеяння», пралог паяднаны з эпілогам. Аўтар апісвае рэшткі хутарскай сядзібы, абгарэлую ліпу, буйныя зараснікі шыпышыны, дзядоўніку, крапівы, малінніку, пустазелле. Сярод падрабязна намалёванага пісьменнікам мёртвага пейзажу прарасла самасейка-груша і «маладая тоненькая ліпка, што зусім нядаўна выкінула да сонца лічаныя свае лісточкі, у сваёй безабароннай адвадзе здавалася госцяй з іншага свету, увасабленнем надзеі і другога, інакшага, жыцця» [10, с. 4].

Калі пралог – гэта ідэалагема ўсяго твора, абагульняючы «код» мастацкага тэксту, то менавіта тут крыецца думка аўтара аб значнасці (на першы погляд, эмацыянальнага, бездапаможнага) супраціўлення старых герояў паліцыям і фашыстам для будучага жыцця, сімваламі якога з'яўляюцца груша-дзічка і маладая ліпка. Толькі памяць можа ажывіць гэты пейзаж памерлага хутара, аб чым і гаворыць напрыканцы эпілога

апавадальнік. Мёртвы пейзаж пераўтвараецца ў мемарыяльны пейзаж. Як бачым, у гэтага літаратурнага пейзажу некалькі функцый: вызначэнне месца дзеяння, «анонс» сюжэта, дыдактычнае абуджэнне памяці.

Праз літаратурны аповед Быкава сённяшні чытач можа ўбачыць і памятны дзіцячы пейзаж самога пісьменніка: зноў вярнуцца да родных мясцін, да хаты ў Бычках з двума дрэвамі, што стаіць амаль на хутары – на ўскрайку вёскі, за хатай – аўраг, гушчар калючых кустоў, здзічэлы лес. Сувязь роднага пейзажу пісьменніка і яго літаратурнага вобразнага пейзажу прысутнічае пры чытанні твора Васіля Быкава. Стварэнне твора пачынаецца з анімравання «свайго» пейзажу, з пейзажнай памяці, з унутранага эмацыянальнага вопыту, які адлюстраваны ў дрэве, зямлі, вадзе. Такім чынам, мы назіраем і патрыятычны пейзажны матыў, знакі роднага разбуранага вясковага хутара адгукаюцца болей пра беларускі лёс.

Аповесць «Мёртвым не баліць» таксама пачынаецца з пейзажу. У новым поўным (без цэнзуры) выданні збора твораў В. Быкава надрукаваны і малюнкі аўтара да твора. Чытач можа бачыць на быкаўскім малюнку няроўную лінію вясковай дарогі, абпал якой – танкі, сяло з царквой, праз балку – яшчэ адна вёска. Гэта – пейзаж вайны, куды вядуць героя ягоныя ўспаміны. У літаратурным тэксце ваенны пейзаж – снежны, вясковы, рухомы. Ён «жыве» разам з героямі, іх трывогамі, чаканнямі ці з палёгкай «дыхае» падчас перакуру, спакою: «У вячэрнім сутонні над заснежаным стэпам вее салаткаватым, на дзіва духмяным і дамавітым дымком махоркі» [11, с. 18]. Пейзаж выступае не проста фонам дзеяння, адлюстроўвае псіхалагічны стан герояў аповесці. Ён і па-філасофску назірае за людзьмі, уцягнутымі ў вайну, «свет-сусвет прыроды» сочыць за вайною: «Стэп заціхае к ночы, але ўсё ж мноства прыціхлых гукіў сведчыць аб прысутнасці наўкола вялікае сілы вайны... Аднекуль даносяцца невыразныя галасы людзей, пэўна, непадалёку праходзіць дарога. Скрозь у стэпе стоены рух, сцішаны грукат і людзі» [11, с. 30].

Аповесць разгортаецца і ў сучаснай прасторы героя-апавадальніка – гарадскім, начным святочным пейзажы. Дзве прасторы дзеяння героя чаргуюцца. Галоўны герой адначасова, рэальна ды ва ўспамінах знаходзіцца і там, і там. Выбар пейзажаў, быццам, пабудаваны як апазіцыя: вёска – горад, зіма – вясна, дзень – ноч, вайна – святая перамогі. Такім чынам, чалавечая канфрантацыя дапоўнена прыроднымі процілегласцямі. Пейзажны скаладаны «інтэр’ер» дзеяння эмацыянальна дапаўняе тэкст.

Для адлюстравання дня перамогі абраны не натуральны для свята сонечны, дзённы, а начны пейзаж. За начным пейзажам звычайна цягнецца элегічны настрой, за святам – «паслямак», аналіз былога. Начны пейзаж, канешне, стварае няпростую псіхалагічную характарыстыку героя-апавадальніка. Здаецца мы бачым аднаго з самых нервовых, эмацыянальна ўзрушаных быкаўскіх апавадальнікаў. Яго наратыў ледзьве не пераходзіць у паток свядомасці. Бадзянне героя па горадзе падкрэслена паўторам – «людзі ідуць, ідуць, ідуць...» [11, с. 37]. На шляху героя ўзнікаюць людзі розных паводзін, адбываюцца сцэнкі з жыцця, узнікаюць размовы, спрэчкі ... Ягоныя ўспаміны правяраюцца часам, сучаснае жыццё выпрабавваецца коштам тых абарваных, не спраўджаных жыццяў. І як выніковая думка – у начным пейзажу ўзнікае святло: «І я брыду, куды вядуць мяне вуліцы. Спачатку па праспекце, пасля на перакрываванні зварочваю за рог. Неўзабаве людскі гушчар на тратуары радзее. Раптам пыхнуўшы, угары загарваюцца ліхтары. Іх круглыя шары, як парныя месяцы, цмяна свецяцца ўгары за рэдкай яшчэ лістотай ліп. Па меры таго, як цямнее неба, яны ўсё разгарваюцца...» [11, с. 45]. Канешне, гэта – святло памяці. Святло гарадскіх ліхтароў робіцца выбухам успамінаў. А быкаўскі пейзаж набывае сімвалічны сэнс.

На малюнку Быкава да ваенных падзей аповесці намалявана царква, аб гэтым месцы пісьменнік у сваіх успамінах гаворыць так: «Праз нейкі час мы спусціліся з пагорачку, наперадзе ляжала вялікае сяло з царквой. Там дзяўчына у кагось папытала, дзе санчастка, куды везці параненых? Далей было тое, што апісана ў аповесці «Мёртвым не баліць» [5, с. 68]. Царква як вертыкальная дамінанта былога вясковага пейзажу, як ідэйны стрыжань прасторы жыцця, як вымярэнне паводзін зямных герояў нябёсамі. Гэтая пейзажная асаблівасць захоўваецца не фабульна ў аповесці, што напісана ў савецкія, атэістычныя часы, а ў свядомасці аўтара, у яго ідэальным каштоўнасным вымярэнні літаратурных герояў і падзей. Нездарма творы Быкава ў сучасны перыяд сталі аналізавацца з пункту гледжання рэлігійнай тэматыкі. Так, напрыклад, літаратуразнаўца Е. Лявонава гаворыць аб адлюстраванні біблейскай прытчы аб Каіне і Авелі ў творах В.Быкава – ў прытчы «Мураўі» і аповесці «Сотнікаў». Пры гэтым яна падкрэслівае дэталёвы падыход В. Быкава да біблейскай тэмы, акцэнтуючы ўплыў рэлігійна-этычнага стрыжня «на мастацкую сістэму твора» [12, с. 268]. Нагадаем, што яшчэ ў 1970-ыя гады, калі група кінематаграфістаў на чале з рэжысёрам Л. Шапіцька экранізавала аповесць «Сотнікаў», не толькі гэты вясковы пейзаж з царквой стаў візуальным акцэнтам кінавідовішча, але пад удзеяннем вышшідэй твораў Быкава была зменена назва з прозвішча на рэлігійнае паняцце – «Узыходжанне» [13, с. 81].

Аповесць «Сотнікаў» мела яшчэ некалькі першапачатковых назваў – «Ліквідацыя», «Рыбак і Сотнікаў», «Двое ўначы» [14, с. 221]. Аповесць пачынаецца з начнага пейзажу, зімняга і мясячнага. Дзеянне адбываецца ў лютым, зацягнулася зіма, зноў вярнуліся мяцеліцы, снегу намяло... Не сталі хуткімі, як пра тое гаварыла прапаганда, ваенныя падзеі, адбылася зацяжная вайна, а з ёй і доўгая акупацыя, і партызаншчына. Некалькі прасторавых замалёвак не проста ўводзяць у тэкст, яны ствараюць пэўны тэматычны настрой. «Угары над хваёвым вершаллем поруч з імі лёгка слізгаў вышчарблены маладзічок месяца. Ён амаль не свяціў, толькі ледзьве бліскаў у імглістым святлявым ззянні, аздабляючы змрочнае без зор неба, але з ім было вяселей, нібы хтось дасціпны і добразычлівы суправаджаў іх у дарозе» [15, с. 8].

Апошныя параўнанне, персаніфікацыя пейзажу, надае змрочнай зімовай атмасферы надзею на жыццё. Як і ў папярэдній аповесці, пейзаж «жыве» разам з героямі і чытачамі. У літаратурнай прасторы твора зноў з'яўляецца пейзажная прымета радзімы – «знаёмая аўражына» [15, с. 7]. На гэты раз – як напамін аб мінулай, няўдалай, разведцы. Як бачым, зноў пейзаж папярэджвае фэбулу і вынікі аповеду. Адначасова літаратурны пейзаж твора распавядае больш (чым можна было напісаць) і пра вайну, і пра адносіны аўтара да тэмы.

Заклучэнне. Пейзаж у творах Васіля Быкава выконвае значную ролю ў мастацкай канцэпцыі твора. Ён з'яўляецца адным з галоўных складнікаў вобразнай сістэмы твораў пісьменніка, таму што не столькі выконвае ролю фона дзеяння, колькі становіцца псіхалагічным «люстэркам» дзеяння, разважанню герояў. В. Быкаў часта выкарыстоўвае пейзажны матывы дзеля вобразнага абагульнення ці ідэйнай характарыстыкі дзеяння, што адлюстравана ў пейзажных назвах твораў, пралогах і эпілогах.

Адна з галоўных характарыстык быкаўскага літаратурнага пейзажу – яго мемарыяльнасць. Гэта – пейзажы памяці пісьменніка, месца яго творчай размовы сам-насам. З-за гэтага пейзаж у яго творах набывае сусветны і экзістэнцыйны характар. Асабісты родны пейзаж памяці пісьменніка і яго літаратурны, прыдуманы, вобразны пейзаж тоесны. Гэта звязана з вызначэннем асабістага ваеннага і жыццёвага вопыта аўтара. Прастора памяці пісьменніка – месца творчай рэфлексіі. Аналітычная скі-раванасць успамінаў стварае атмасферу вышэйшага прысуду людзям і падзеям, адчуваецца прысутнасць евангельскіх матываў.

ЛІТАРАТУРА

1. Яскевіч, А. С. Віктар Карамзаў / А. С. Яскевіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук.рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С.Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 2004. – Т.4, кн.1. 1966–1985. – С.571–593.
2. Лойка, А. А. Займальнае літаратура : эсэ / А. А.Лойка. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2009. – 176 с.
3. Сальнікава Ю. Самасць і самота. Кіркегарыянскія рэмінісцэнцыі ў творчасці Васіля Быкава / Ю. Сальнікава // Дзеяслоў. – 2008. – № 3. – С. 303–307.
4. Демагіна, А. М. Романы Петера Хандке в контексте смены литературных эпох (на примере романа «Медленное возвращение домой») / А. М. Демагіна // Филология и культура. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/romany-petera-handke-v-kontekste-smeny-literaturnyh-epoch-na-primere-romana-medlennoe-vozvrashchenie-domoy>. – Дата доступа: 8.11.2015.
5. Быкаў, В. У. Доўгая дарога дадому / В. У.Быкаў. – Мінск : ГАБТ «Кніга», 2003. – 539 с.
6. Быкаў, В. У. Альпійская балада / В.У.Быкаў. – Рэжым доступа: http://knihi.com/Vasil_Bykau/Alpijskaja_balada.html. – Дата доступа: 8.11.2015.
7. Буран, В. А. «...особая роль лирико-драматического мотива журавлиного крика, несущего в себе чувство необратимости свершившегося, тревогу за судьбу Родины и скорбь по невосполнимым человеческим утратам» / В. А. Буран // Василь Быков // История белорусской советской литературы. – М. : Наука и техника, 1977. – С. 725–746.
8. Тычына, М. А. Васіль Быкаў / М. А. Тычына // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я.Купалы. – 2-е выд. – Мінск : Бел.навука, 2002. – Т.3. 1941–1965. – С.640–688.
9. Быкаў, В. У. Жоўты пясок / В.У.Быкаў. – Рэжым доступа: <http://www.repressii.belreform.org/piasoczak.htm>. – Дата доступа: 28.12.2015.
10. Быкаў, В. У. Знак бяды / В. У. Быкаў. – Мінск : «Мастацкая літаратура, 1984. – 176 с.
11. Быкаў, В. У. Мёртвым не баліць. Без цензуры / В.Быкаў ; уклад., паслясл., камент. С.Шапрана. – Мінск : МЕДЫЯЛ, 2014 – 608 с.
12. Леонова, Е. А. «Река, где струятся разные течения...». Мировой эстетический опыт в литературно-критической и художественной рецепции Василя Быкова // Контексты мировой литературы : сб. науч. ст.: к 70-летию А. А. Гугнина. – Новополоцк, 2011. – С. 260–271.
13. Экран и культура: Белорусское кино и телевидение в системе художественной культуры / А. В.Красинский [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1988. – 255 с.
14. Шапран, С. Старонкі кнігі «Васіль Быкаў. Гісторыя жыцця ў дакументах, публікацыях, успамінах, лістах». «Сотнікаву» ён застаўся больш верным, чым Твардоўскаму» / С. Шапран // Дзеяслоў. – 2007. – № 6. – С. 221–249.
15. Быкаў, В. Ліквідацыя. Без цензуры / В. Быкаў ; уклад., паслясл., камент. С. Шапрана. – Мінск : МЕДЫЯЛ, 2014. – 608 с.

Паступіў 9.01.2016

THE FUNCTION OF THE NATURE IN V. BYKAV'S STORIES: TOWARDS THE DEFINITION OF RESEARCH FIELD

N. LYSOVA

The article investigates the landscape in such works by Vasil Bykau as "Third Rocket," "It does not hurt to be dead," "Sign of Misfortune," "The Alpine Ballad", "Liquidation", "Yellow sand" and others. The Place of literary landscape in the artistic conception of V. Bykau's works is determined, and the idea that the landscape is crucial for the works by V. Bykau is expressed. The landscape does not only serve as a background of events but also mirrors them from a psychological point of view and transmits the reflections of heroes and the author. V. Bykau also applies landscape motifs to make imaginative generalizations or ideological characteristics of the action, as evidenced by the landscape titles, prologues and epilogues. Landscape in the works by the Belarusian writer has existential meaning. It is a space of memory, where the author muses upon his personal life and the life of mankind.

Keywords: *The nature of the literature, existentialism, memories, epilogue, prologue, fiction writer system, the simply, the image.*

УДК 821.111

СПАСЦІЖЭННЕ ВАЕННАЙ РЭЧАІСНАСЦІ
Ў ЭПІСТАЛЯРНАЙ СПАДЧЫНЕ Э. ХЕМІНГУЭЯканд. філал. навук, дац. З.І. ТРАЦЦЯК
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)
zoja.tretyak@rambler.ru

Разглядаецца эпістальярная спадчына Э. Хемінгуэя, што з'яўляецца значнай крыніцай для вывучэння жыцця і творчасці празаіка. Упершыню ў айчынным літаратуразнаўстве падаюцца пераклады на беларускую мову асобных урыўкаў з лістоў пісьменніка. Асабліва ўвага надаецца запісам, прысвечаным ваенным падзеям, на якія багата першая палова XX ст. Заўважана, што адносіны мастака слова да ўзброеных канфліктаў змяняліся. Узнёслаць і натхненне з нагоды Першай сусветнай саступіла месца канчатковаму расчараванню пасля Грамадзянскай вайны ў Іспаніі. Тая ж думка пацвердзілася ў 1944 г. у Францыі. У сталым узросце пісьменнік спрабуе аб'ектыўна ацаніць уласны ўдзел у татальных і лакальных канфліктах. Гэты факт знайшоў адлюстраванне на старонках яго лістоў. Прыватныя запісы абвяргаюць некаторыя міфы пра Э. Хемінгуэя як звышмужнюю асобу.

Ключавыя словы: амерыканская літаратура, эпістальярная спадчына, літаратурна-мастацкая творчасць, журналістыка, вайна-кантынуум

Уводзіны. Сучасная амерыканістыка аперуе тэзісам пра скразны характар ваеннай тэматыкі ў творах Э. Хемінгуэя. Абгрунтаванне ідэі закладзена ў працах К. Бэйкера [1] і Ч. Фэнтана [2], што выйшлі з друку пры жыцці празаіка. Вывучэнне апазданяў і раманаў, дзе ўзнаўляюцца ўзброеныя канфлікты першай паловы XX ст., мажліва толькі з прыцягненнем журналісцкай [3] і эпістальярнай [4] спадчыны аўтара. У сукупнасці дадзеныя крыніцы дазваляюць рэканструяваць адносіны Э. Хемінгуэя да вайны, як аднаго з чыннікаў, што абумовілі грамадска-палітычнае быццё і адбіліся на працы мастакоў слова.

Лаўрэат Нобелеўскай прэміі крытычна ставіўся да інфармацыі і прыватных меркаванняў, якія ўзніклі пад час яго зносін з адрасатамі па розных бакі акіяну: «Асабістыя лісты нярэдка паклёпніцкія, заўсёды нястрыманыя і часта непрыстойныя ...¹» (*the personal letters are often libelous, always indiscreet, often obscene*) [4, р. 750]. У некаторых выпадках празаік прапаноўваў знішчаць правакацыйныя ці скандальныя запісы, што маглі трапіць да недобрасумленых даследчыкаў, рэпарцёраў. Нягледзячы на выразную суб'ектыўнасць ліставанне пісьменніка – каштоўная крыніца вывучэння яго жыццёвага і творчага шляху.

Матэрыялам даследавання стала кніга «Эрнэст Хемінгуэй. Выбраныя лісты. 1917–1961» (1981) пад рэдакцыяй К. Бэйкера. Эпістальярная спадчына празаіка пакуль не загучала па-беларуску. Айчынныя чытачы і літаратуразнаўцы знаёмяцца з асобнымі лістамі мастака слова на рускай мове, дзякуючы выданню «... Оставаться самим собой ...» [5] і вытрымкам у кнізе «Хемінгуэй» М. Чартанова [6].

Асноўная частка. Вывучэнне лістоў амерыканскага класіка пацвярджае, што яго адносіны да вайны-кантынуума крышталізаваліся напрацягу некалькіх год і звязаны з асобнымі этапамі назапашвання жыццёвага вопыту: 1) рамантызацыя падзей Першай сусветнай; 2) асэнсаванне ведаў, набытых ў 1918 г. (у сувязі з лакальнымі войнамі, наведанымі пад час журналісцкіх вандровак); 3) крытыка фашызму і нацызму, як звыродных праяў сучаснай Э. Хемінгуэю цывілізацыі, меркаванні наконт будучага татальнага супрацьстаяння; 4) удзел ва ўзброеным канфлікце як абавязак добрасумленнага чалавека (падзеі ў Іспаніі (1937–1938) і Францыі (1944)); 5) вайна як успамін (пасля заканчэння Другой сусветнай); 6) роздум пра ваенную літаратуру сучаснасці і мінулага (у тым ліку і пра ўласныя творы).

Першыя лісты, у якіх Э. Хемінгуэй занатаваў свае думкі наконт вайскавай кар'еры, датуюцца кастрычнікам 1917 г.: малады чалавек інфармаваў бацькоў пра службу ў Нацыянальнай гвардыі² [4, р. 2–3]. У красавіку наступнага года ён уступіў у шэрагі Чырвонага крыжа. Адначасова будучы пісьменнік працягнуў журналісцкую дзейнасць: «Увесь гэты тыдзень я займаўся вярбоўкай. Пісаў гісторыі пра сухпутныя войскі, флот, марскую пяхоту, англаканадцаў і гэтымі днямі пра службу ў танкавых войсках, якія толькі што з'явіліся» (*All this week I have been handling recruiting. Writing stories about the Army, Navy, Marines, British-Canadian and lately the new Tank Service*) [4, р. 5]. Варта ўвагі тое, што аўтар невысока ставіўся да накідаў, бо ім бракавала арыгінальнасці. Факталагічныя недахопы і другаснасць зместу запісаў відавочныя.

¹ Тут і далей пераклад цытат з лістоў Э. Хемінгуэя з англійскай мовы наш. – З.Т.

² Тэрытарыяльнае воінскае фармаванне ў ЗША, рэзerv рэгулярных войскаў.

У маі 1918 г. пачынаецца іншая фаза ў жыцці Э. Хемінгуэя. Фактычна навабранец, ён атрымаў званне «ганаровага лейтэнанта», пачаў захапляцца адмысловым статусам, амуніцыяй і выключнай свабодай (*We have all our time to ourselves and have to report to no one* [4, р. 6]). Апафеоз знаходжання ў Нью-Йорку – парад на Пятай Авеню, які 18 мая 1918 г. прымаў В. Вільсан. Падзея – нагода для ліста, дзе спалучыліся факты і плён яго няўрымслівай фантазіі. Ганарліва-саркастычны тон, абраны аўтарам, што імкнуўся падаць сябе як дасведчанага ў жыцці чалавека, будзе дамінаваць яшчэ некаторы час.

«Ганаровы лейтэнант» апавядаў пра прыгоды, што напаткалі яго на шляху ў Еўропу і непасрэдна ў Італіі. Увагі патрабуюць лісты да родных і сяброў, якія пабачылі свет пасля яго ранення пад Фасальтай (8 ліпеня 1918 г.). Запісы дазваляюць рэканструяваць падзеі таго часу, бо праявіў быў схільным да міфатворчасці. Э. Хемінгуэй неаднойчы «перарабляў» гэты перыяд біяграфіі (асабліва калі размова ішла пра праявіўшы занятакі «доблеснага воіна»: распаўсюджванні цыгарэт і шакаладу на перадавой у час зацішша). Паводле В. Кэйл, «падобныя фальсіфікацыі распаўсюджваліся некалькі год і сталі такой назойлівай, што ён марна спрабаваў адмежавацца ад іх» (*These fabrications continued to circulate for years, becoming such an embarrassment that he tried to dissociate himself from them, to no avail*) [7, р. 14].

Прыклад беспаспяховых спроб – зварот да М. Перкінса: «... Мне параніла, у мне чатыры італьянскія ўзнагароды: La Medaglia d'argento al valore militare і Croce di guerre (3). Але я атрымаў іх не за гераічныя ўчынкi, а проста таму, што быў амерыканцам, адкамандзіраваным у італьянскую армію. Прынамсі, адзін Croce di guerre я атрымаў памылкова. Ва ўзнагародным спісе згаданы бой за Monte Maggio – перавозіў параненых пад пякельным артылерыйскім агнём. Я не ўдзельнічаў у баі, бо ў той час быў у шпіталі за 300 кіламетраў ад месца дзеяння» (... *I was wounded and have four Italian decorations Medaglia d'argento al valore militare and Croce di guerre (3) but all of them were given me not for valourous deeds but simply because I was an American attached to the Italian army. At least one of the Croce di guerre was given me by mistake and the citation mentions an action on Monte Maggio – transport of wounded under heavy bombardment – which I did not participate in – being 300 kilometres away in the hospital at the time*) [4, р. 248]. Відавочна, што тлумачэнні не пераканалі сапраўдных адрасатаў: чытачоў, журналістаў і нават асобных даследчыкаў, якія не страцілі ілюзій у дачыненні да жыццяпіса знакамітага мастака слова.

Крытыцызм у адносінах да ўласнай асобы з'явіўся значна пазней, таму 21 ліпеня 1918 г. Э. Хемінгуэй з годнасцю звярнуў увагу на тое, што ён – першы амерыканец, якога параніла на той частцы фронту (*I'm the first American wounded in Italy* [4, р. 12]). У той час будучы пісьменнік мэтанакіравана ствараў гераічна-самаахвярны вобраз салдата, загартаванага ад параз. Сімптаматычна, што ён не выказваў асаблівых патрыятычных памкненняў. «Прышчэпкай» ад такіх думак былі, верагодна, назіранні Эрнэста Хола (дзедка пісьменніка па матчынай лініі), які аднойчы заўважыў: «... патрыятызм – апошняе апірышча злодзеяў і мярзотнікаў» (... *patriotism is the last refuge of thieves and scoundrels*) [4, р. 811].

Недахоп ведаў пра ваенныя дзеянні хаваўся за гіпербалізаванымі аповедамі пра прыгоды: «... мне абстрэльвалі фугаснымі і хімічнымі снарадамі, шрапнеллю. Расстрэльвалі з акупнага мінамёта, снайперскай вінтоўкі і кулямёта, і, у дадатак да ўсяго гэтага характава, кулямётнай чаргой з аэраплана, што лётаў над перадавой лініяй» (... *I've been shelled by high explosive, shrapnel and gas. Shot by trench mortars, snipers and machine guns, and as an added attraction an aeroplane machine gunning the lines*) [4, р. 14]. Пералік уражваў недасведчаных у франтавых справах амерыканцаў, дазваляў бацькам сведчыць, што іх сын – годны нашчадак продкаў, якія змагаліся ў час Грамадзянскай вайны.

Нягледзячы на пакуты ў шпіталі, Э. Хемінгуэй разважаў пра вайну ў рамантычна-авантурысцкім рэчышчы. Узнікае ўражанне, што лісты адрасаваны не столькі бацькам і родным, колькі скіраваны на шырокую аўдыторыю: іх публікавалі ў перыядычных выданнях Оак-Парка і Чыкага [8, р. 33]. Такім чынам тлумачацца блытаня пасажа кшталту: «... 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 ... The are just the lucky ones ... All the heroes are dead. And the real heroes are the parents. Dying is a very simple thing*) [4, р. 19]. Пафасныя разважанні пра жыццё і смерць суседнічаюць 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 (здаем, напрыклад, Эторэ Марэці з рамана «Бывай, зброя!»).

У 1953 г. пісьменнік ацаніў той перыяд жыцця так: «... на першай вайне больш за ўсё я слухаў размовы хлопцаў, асабліва ў шпіталі ... Іх вопыт быў больш яркім, чым асабіста мой. Пачынаеш выдумляць, абапіраючыся на ўласныя і чужыя назіранні ...» (... *in the first war all I did mostly was hear guys talk; especially in hospital ... Their experiences get to be more vivid than your own. You invent from your own and from all of theirs ...*) [4, р. 800]. Прынцып адвольнага спалучэння асабістага і пачутага пакладзены ў аснову некаторых твораў Э. Хемінгуэя на ваенную тэматыку.

Першая сусветная скончылася, і малады ветэран накіраваўся дадому. Вядомая з дзяцінства атмасфера кардынальна адрознівалася ад той, што панавала ў Італіі. Былы «ганаровы лейтэнант» страціў бязмежную свабоду і ўнікальны статус, сутыкнуўся з абьякавасцю. Так нарадзіліся прыкрыя думкі, якімі ён падзяліўся з сябрам: «Крый цябе божа вярнуцца ў гэту краіну ... У мяне ёсць патрыятычныя пачуцці, і я гатовы загінуць за гэту цудоўную і славетную нацыю. Але, каб іх чорт узяў, я не жадаю тут жыць» (*Don't for the Lord's sake come to this country ... I'm patriotic and willing to die for this great and glorious nation. But I hate like the deuce to live in it*) [4, р. 21]. Згадкі пра нейкія адмысловыя адносіны да радзімы гучалі як няўключдыя спробы апраўдацца.

На некаторы час успаміны пра 1918 г. адышлі на другі план. Воляй лёсу Э. Хемінгуэй трапіў у вір парыжскага культурнага жыцця, пачаў займацца літаратурнай творчасцю, не забыўся на журналісцкія абавязкі. Вандроўкі па Еўропе сведчылі, што Першая сусветная хавалася ў глыбінях памяці, але вайна, як чыннік, што кіраваў быццём заходняй цывілізацыі, не страціла дэструктыўнага патэнцыялу.

У ліпені 1923 г. Э. Хемінгуэй зноў трапіў у Фасальту. Падарожжа па знаёмых мясцінах ён падаў так: «... абсалютна новы брыдкі горад, дзе не засталася нічога з таго, што магло б нагадаць пра вайну, акрамя шрамаў на дрэвах ... Ніводнай прыкметы старых акопаў. Усе зруйнаваныя дамы адбудаваны ...» (*... a brand new ugly town with nothing to remind you of the war except the scars in the trees which are growing over ... Not a sign of the old trenches. All the wrecked houses rebuilt ...*) [4, р. 86]. Жыццё на шматпакутнай зямлі аднаўлялася, але аўтар адчуваў, што справа зноў ішла да катастрофы. Літаральна ў наступным абзацы ён згадваў новыя пагрозы (дзеяснасць Мусаліні, зараджэнне фашызму ў Італіі, падзеі ў Канстантынопаля).

Абставіны і ўзрост вымушалі перагледзець адносіны да вайны, якая бясконца панавала ў Еўропе. Звяртаючыся да Ф.С. Фіцджэральда (снежань 1925 г.), прэзаік пісаў: «... вайна – найлепшая тэма. Яна збірае максімальную колькасць матэрыялу, паскарае дзеянне, прыносіць з сабою ўсялякія звесткі, што ў звычайных абставінах прыходзіцца назапашваць напрацягу жыцця» (*... war is the best subject of all. It groups the maximum of material and speeds up the action and brings out all sorts of stuff that normally you have to wait a lifetime to get*) [4, р. 176]. Згаданыя радкі – споведзь творцы, які спазнаваў уласныя магчымасці, фармуляваў крэда. З другога боку, Э. Хемінгуэй разважаў пра 1918 г. як чалавек, што вытрываў выпрабаванне вайной. У тым жа лісце чытаем: «... пад час цалюткага спектакля я не пабачыў і не атрымаў нічога сапраўды вартага ...» (*... I didn't see or get anything worth a damn out [of it] as a whole show*) [4, р. 177]. Трэба ўлічваць, што пісьменнік мог не апавядаць пра ролю падзей 1918 г., каб не дражніць калегу-адрасата, які не трапіў на фронт.

У 1920-я гг. пісьменнік знаёміцца з творами сучаснікаў на ваенную тэматыку. Уражанні ад прачытанага паўстаюць на старонках яго лістоў. Згадваюцца працы Т. Бойда, Р. Грэйвза, У. Кэзэр, Э.М. Рэмарка, Л. Столінгса, З. Сэсуна, Дж. Томасана, Х. Элена, А.Г. Эмпі і інш. Назва зборніка апавяданняў Дж. Томасана «Прымкнучь штыхі!» (*Fix Bayonets!*, 1925) прыцягнула ўвагу Э. Хемінгуэя: «... калі пішаш кнігу, што не мае рамантычнага флёру, ... сорамна жывіць рамантычныя ілюзіі наконт штыхоў. Штых – добрая і рамантычная рэч, але сам факт таго, што ён прымацаваны да вінтоўкі ... аўтаматычна абмяжоўвае сферу яго ўжывання ...» (*... if you are writing a book that isn't romantic ... it is a shame to get awfully romantic about bayonets. The bayonet is a fine and romantic thing but the very fact of its being attached to a rifle ... restricts its use ...*) [4, р. 202]. Празаік выказаў свае адносіны да літаратараў, якія асвятлялі вайну ў гераічна-авантурысцкім рэчышчы, уводзячы ў зман моладзь.

На пачатку 1930-х гг. амерыканскі пісьменнік усвядоміў галоўную пагрозу: «... Я не магу выносіць Гітлера, бо адзінае, на што ён працуе – вайна. Ён кажа адно, а робіць зусім іншае. Вайна – здаровы стан дзяржавы. Кожнаму, кім авалодала такое ўспрыманне дзяржавы, неабходна вайна ці пагроза вайны, каб краіна працягнула сваё існаванне ...» (*I hate Hitler because he is working for one thing: war. He says one thing with his mouth and does another with his hands. War is the health of the State and anyone with his conception of the state has to have war or the threat of war to keep it going ...*) [4, р. 398].

Да пачатку новай татальнай катастрофы Э. Хемінгуэй удзельнічаў у не менш значным для яго ўзброеным канфлікце. У чарговы раз ён сутыкнуўся з жорсткасцю свету, але не знаходзіўся пад уплывам рамантычных ілюзій: «Вайна ў Іспаніі – дрэнь ... няма нікога невінаватага. Усё, пра што я турбуюся, – чалавек і магчымасць пазбавіць яго ад пакут ...» (*The Spanish war is a bad war ... and nobody is right. All I care about is human beings and alleviating their sufferings ...*) [4, р. 456]. Пісьменнік разумеў, што абодва бакі канфлікту ў аднолькавай ступені павінны несці адказнасць за кровапраліцце. Нягледзячы на гэта ён стаў паплечнікам рэспубліканцаў, якія змагаліся супраць франкісцкага рэжыму.

Падзеі 1937–1939 гг. паўплывалі на светапогляд пісьменніка, які канчаткова зненавідзеў забойства, але лічыў, што «... часам неабходна змагацца. Але ўсё роўна вайна – дрэнь, і кожны, хто сцвярджае адваротнае – ілгун. Вельмі складана і цяжка пісаць пра яе па-сапраўднаму праўдзіва ... Адзінае, што застаецца рабіць, калі вайна ўсё ж пачалася, – перамагчы ...» (*... sometimes it is necessary to fight. But still war*

is bad and any man who says it is not is a liar. But it is very complicated and difficult to write about truly ... The only thing about a war, once it has started, is to win it ...) [4, p. 480]. У тым жа лісце, адрасаваным І. Кашкіну, Э. Хемінгуэй тлумачыў, што ён спрабаваў дыстанцавацца ад уласных эмоцый і пераваг, каб стварыць аб'ектыўны аповед пра вайну. Празаік разумеў, што дасягнуць такой мэты практычна немагчыма.

Падзеі ў Еўропе адбываліся імкліва, хутка песімістычныя прадказанні літаратара спраўдзіліся: пачалася новая сусветная вайна. Письменнік спрабаваў уявіць, колькі часу займе эскалацыя канфлікту: «Прынамсі, вайна працягнецца пяць год ці, можа, дзесяць, ці, можа, заўжды. Усё залежыць ад таго, што мы абяцалі ў якасці яе мэт» (*War will last at least five years, maybe ten, maybe always. Depending on what we have promised as war aims*) [4, p. 536].

У 1944 г. Э. Хемінгуэй зноў трапляе ў тэатр баявых дзеянняў у Старым Свеце. Мастак слова робіць новыя акцэнтны, распавядаючы пра падзеі, у якіх ён прымае нападзальны ўдзел. У лісце да М. Уэлш чытаем: «Насамрэч наша вясёлае і бесклапотнае жыццё поўніцца забітымі. Нямецкія трафеі, шмат стрэлаў, шмат барацьбы, загарадзі, невялікія пагоркі, пыл ці друз на дарогах, мясцовасць, што патапае ў зеляніне, пшанічныя палі, мёртвыя каровы, коні, новыя пагоркі, мёртвыя коні, танкі, 88-міліметраўкі, машыны, забітыя хлопцы з Амерыкі. Часам зусім не ем, сплю пад дажджом, на зямлі, у адрынах, на раскладушках, на азадку, і заўсёды рухаюся, рухаюся ...» (... *Actually we have a very jolly and gay life full of deads. German loot, much shooting, much fighting, hedges, small hills, dusty roads, metalled roads, green country, wheat fields, dead cows, horses, new hills, dead horses, tanks, 88's, Kraftwagens, dead U.S. guys, sometimes don't eat at all, sleep in the rain, on the ground, in barns, on carts, on cots, on one's ass and always moveing, moveing ...*) [4, p. 562]. У гэтым урыўку вайна пададзена як рэч вельмі праявіліся. Ад былога энтузіазму і захаплення франтавым жыццём не засталася і напаміну. Сталы чалавек звяртаў большую ўвагу на побытавыя нястачы, чым на недахоп рамантыкі ці гераічных памкненняў. Словы патыхалі стомай, бо Э. Хемінгуэй часам не паспяваў за працай ваеннага канвееру. Письменнік хаваў некаторыя падрабязнасці, каб не звярнуць на сябе залішнюю ўвагу цэнзараў.

Чарговы ўзброены канфлікт застаўся ў мінулым, і Э. Хемінгуэй зноў вярнуўся да звыклага жыцця. У чэрвені 1946 г. письменнік паспрабаваў растлумачыць К. Сіманаву, як франтавая рэчаіснасць уплывала на яго творчасць: «... Пасля першай вайны, на якую я патрапіў, я не мог пра яе пісаць практычна дзевяць год. Пасля вайны ў Іспаніі я быў вымушаны адразу занатоўваць пабачанае, бо я ведаў, што наступная вайна імкліва набліжаецца ... Пасля гэтай вайны я тройчы сур'ёзна пабіў галаву ... У рэшце рэшт я зноў вярнуўся да творчасці, мой раман ужо заняў 800 рукапісных старонак, а да вайны яшчэ далёка ...» (... *After the first war I was in I could not write about it for almost nine years. After the Spanish war I had to write immediately because I knew the next war was coming so fast ... After this war I had my head very badly smashed up (three times) ... But finally I have gotten writing again all right but my novel, after 800 mss. pages is still a long way from the war ...*) [4, p. 607]. Дадзены ліст – нагода ў чарговы раз выказаць захапленне Савецкім Саюзам, як краінай, што змагалася з гітлераўскай наваляй. Амерыканскі праяік марыў далучыцца да барацьбы ў якасці ваеннага журналіста, але яго стрымаў моўны бар'ер.

Ужо праз пяць год пасля заканчэння Другой сусветнай, праяік зноў адчуў, што чалавецтва так і не пакінула імкненне змагацца са зброяй у руках. Гэту сітуацыю ён пракаментываў наступным чынам: «... спадзяюся, што нам не прыйдзецца зноў ісці на вайну і змагацца. Пра сябе я не турбуюся. Хоць у мяне няма такой патрэбы, але я пайду. Але ж небаракі-дзеці ...» (... *I hope we don't have to go and fight again. I don't care about me. I don't have to go but I will go. But the poor kids ...*) [4, p. 701]. Такія слухныя назіранні спалучаліся з выказваннямі, што ўспрымаліся як рэцэдывы самазахаплення, на якое Э. Хемінгуэй пакутаваў у 1918 г. Письменнік з гонарам згадваў, што атрымаў 22 раны на Першай сусветнай і за ўсё жыццё забіў 122 ворага [4, p. 702].

Вынікі. Лёс амерыканскага класіка непарыўна звязаны з ваеннай рэчаіснасцю, якую ён старанна ўзнаўляў у літаратурна-мастацкіх творах, журналісцкіх накідах і лістах. Супярэчлівыя падзеі першай паловы ХХ ст. вымушалі неаднаразова звяртацца да некаторых кульмінацыйных гістарычных момантаў, каб асэнсаваць іх уплыў на асобу і грамадства. Надзвычайнымі падаюцца падзеі Першай сусветнай, грэка-турэцкага супрацьстаяння, Грамадзянскай вайны ў Іспаніі і Другой сусветнай. Э. Хемінгуэй прайшоў шлях ад рамантычнай ідэалізацыі да адмаўлення вайны, што бязлітасна забірала жыцці. Відавочна, што энтузіазм «ганаровага лейтэнанта», які захапляўся відовішчнасцю татальнага канфлікту, саступіў месца расчараванню і стоме сталага мастака слова. Эпістальная спадчына праяіка, прачытаная ў кантэксце яго прозы, дазваляе прасачыць працэс крышталізацыі негатыўных адносін да ўзаемавынішчэння. Інфармацыя, што паўстае на старонках лістоў, разбурае некаторыя міфы, у стварэнні якіх браў удзел і сам аўтар.

ЛІТАРАТУРА

1. Baker, C. Hemingway. The Writer as Artist / C. Baker. – Princeton : Princeton University Press, 1956. – 355 p.

2. Fenton, Ch.A. The Apprenticeship of Ernest Hemingway. The early years / Ch.A. Fenton. – New York : Farrar, Straus & Young, 1954. – 302 p.
3. By-Line: Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches of Four Decades / ed. by W. White. – New York : Charles Scribner's Sons, 1967. – 489 p.
4. Hemingway E. Selected Letters. 1917–1961 / ed. by C. Baker. – The Ernest Hemingway Foundation, 1981. – 948 p.
5. Хемингуэй, Э. «... Оставаться самим собой ...»: (избранные письма, 1918 – 1961) / Э. Хемингуэй; публ., пер. с англ. и коммент. В. Погостина. – М.: Правда, 1983. – 62 с.
6. Чертанов, М. Хемингуэй / М. Чертанов. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 576 с.
7. Kale, V. Chronology / V. Kale // Ernest Hemingway in Context / ed. by D.A. Moddelmog, S. del Gizzo. – Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2013. – P. 3–11.
8. Spanier, S. Letters / S. Spanier // Ernest Hemingway in Context / ed. by D.A. Moddelmog, S. del Gizzo. – Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2013. – P. 33–42.

Пасмыніў 16.12.2015

WAR REALITY INTERPRETATION IN E. HEMINGWAY'S EPISTOLARY HERITAGE

Z. TRATSIAK

The article is devoted to E. Hemingway's epistolary heritage which is an essential source for the studies of his life and creative work. Some extracts from the writer's letters are translated into Belarusian for the first time. Special attention is drawn to the entries devoted to the war events the first part of the twentieth century was rich in. It is pointed out that the artist's attitude to the military conflicts was changing. High-mindedness and enthusiasm born by the participation in WWI gave way to the complete disillusionment after the Spanish Civil War. The same tendency was proved in 1944 in France. Being a mature person the writer tried to evaluate his participation in total and local conflicts objectively. This fact is obvious from his letters. Personal notes deny some notes about E. Hemingway as a valorous person.

Keywords: American literature, epistolary heritage, literary work, journalism, war-continuum.

УДК 821.111

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВОВ УХОДА И БЕГСТВА
В АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА:
ОТ «АМЕРИКАНСКОЙ МЕЧТЫ» К «АМЕРИКАНСКОМУ ПСИХОЗУ»**

Д.А. ЛАБОВКИН
(Полоцкий государственный университет)
labovkin@yandex.by

Исследуются причины и характер изменений в изображении «убегающего человека» американскими прозаиками XIX–XX веков. В процессе исследования выявляются различия между понятиями «уход» и «бегство», а также выделяются этапы трансформации мотивов ухода и бегства в истории прозы США, которые иллюстрируются анализом изображения «убегающего человека» в произведениях Ф. Купера, Г. Торо, Г. Мелвилла, Э.А. По, М. Твена, Т. Драйзера, Ф.С. Фицджеральда, Дж.Д. Сэлинджера, Дж. Андайка, Б.И. Эллеса, У. Грума и Ч. Паланика. Двигателем процесса данной трансформации является тенденция развенчания идеализированного представления об американской мечте в прозе США. Результатом трансформации мотивов ухода и бегства стала идея о бегстве, являющемся «психической патологией», поглотившей американскую нацию.

Ключевые слова: «национальный архетип», «поиск нового начала», рациональный характер ухода, фатальный характер ухода, «психическая патология».

Введение. Мотивы ухода и бегства, несомненно, являются определяющими для всей американской литературы. Л. Фидлер писал: «Типичным мужским героем нашей литературы всегда был убегающий человек, бегущий в лес или к океану, в низовья рек, или на войну – куда угодно, только чтоб уйти от цивилизации, прямого столкновения с женщиной, ведущего к сексу, браку и ответственности»¹ [1, р. 26]. Тем не менее, разные этапы в истории литературы США заставляли американских писателей по-разному подходить к изображению «бегущего человека». Так, в американской литературе четко прослеживается тенденция, заключающаяся в том, что изображение целенаправленного, рационального ухода превращается в изображение бегства. В толковом словаре русского языка словарная статья, посвященная существительному «уход», перенаправляет нас к глаголу «уйти» [2, с. 1242], который имеет следующие толкования: «1. Идя, удалиться, покинуть какое-н. место. <...> 2. В сочетании с существительными употр. в знач. перестать что-н. делать или заниматься чем-н., перестать быть кем-н. или каким-н. (в соответствии со значением существительного) [2, с. 1218]». Существительное «бегство» определяется как «тайный, самовольный уход откуда-н.», а также как «беспорядочное отступление» [2, с. 69]. Так, определяя понятия «уход» и «бегство», мы принимаем во внимание толкования обоих слов, а также специфику нашего исследования. В данной статье под понятием «уход» подразумеваются сознательные действия героя, направленные на его перемещение из неудовлетворяющих героя обстоятельств в ситуацию, обладающую потенциалом для реализации его жизненного идеала. Под понятием «бегство» подразумеваются осознанные или несознательные действия героя, часто противоречащие здравому смыслу и логике, направленные на избежание пребывания героя в обстоятельствах, причиняющих ему духовный либо физический дискомфорт.

Период «американской мечты». Несмотря на то, что представление об Америке как о райской земле в конце XIX века потерпело крах, «американская мечта» сформировала к этому времени определенный тип человеческого сознания, что отразилось и в литературе, поэтому XIX век в истории американской прозы можно назвать «периодом литературы «американской мечты». А. Зверев утверждал: «Жизнь в одиночку, чувство индивидуальной изолированности и сопутствующее ему чувство отчужденности были неотъемлемым компонентом того, по выражению Уитмана, «национального архетипа», который сформировала «мечта». Многие здесь объяснялось духовными традициями пионеров, особенностями бытия на самой границе цивилизованного мира. Но не только этим. Самый идеал скрывал в себе стимул для индивидуалистического мышления и поведения, для вечного стремления к бегству, к поискам нового начала, хотя при тех или иных обстоятельствах все это могло принять явно антиобщественный характер и приводило к разрушительным последствиям для личности» [3, с. 21]. Так, уходя от цивилизации или от порядков и норм цивилизованного общества, к жизни на лоне природы стремится герой Ф. Купера Натти Бампо в романах «Эпопеи о кожаном чулке» (*The Leatherstocking Tales*, 1823–1841), Г. Торо в автобиографическом романе «Уолден, или Жизнь в лесу» (*Walden; or, Life in the Woods*, 1854), Измаил в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» (*Moby Dick*, 1851), Гекк Финн в романе М. Твена «Приклю-

¹ Перевод с англ. наш – Д.Л.

чения Гекльберри Финна» (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884). Герои американской прозы этого периода четко осознают причины и цели своих поступков, более того, их поведение представляется относительно рациональным: для того, чтобы воплотить свой идеал в жизнь, Натти Бампо уходит к индейцам и принимает их образ жизни, Торо на долгое время поселяется в хижине на берегу озера вдали от людей, Измаил уходит в море, а Гекк Финн сплавляется по реке Миссисипи. Отметим также, что такие писатели, как Р. Эмерсон, Г. Торо, Н. Готорн сформировали целое философско-литературное течение (трансцендентализм), в основе которого лежала идея физического ухода человека от цивилизации и его сближение с природой как способа преодоления границы между материальным и духовным, и, как следствие, достижения индивидуального счастья и общественного благополучия. Этот факт также подтверждает гипотезу о методичном характере ухода, изображенного прозаиками данного периода литературы США. Чтобы еще раз проиллюстрировать рационализм ухода, изображенного в американской прозе XIX века стоит обратиться к произведениям Э.А. По. Герои его «страшных» рассказов, оказываясь в неординарных или экстремальных ситуациях, не поддаются инстинктам, а, напротив, стремятся разгадать загадку происходящих с ними событий. Например, в рассказе «Рукопись, найденная в бутылке» (*MS. Found in a Bottle*, 1833) корабль терпит бедствие, неумолимо приближаясь к гигантскому водовороту, однако в главном герое желание заглянуть в недра ледяного края и разгадать его тайну побеждает страх перед смертью и инстинкт самосохранения. В рассказе «Колодец и маятник» (*The Pit and the Pendulum*, 1842) герой, оказавшись перед лицом неминуемой смерти, также пытается разгадать тайны темницы, где его держат, и продолжает мыслить, не поддаваясь панике. Однако наиболее ярко мотив ухода выражен в «логических» рассказах По, главным героем которых является детектив Дюпен: «С помощью своих блестящих аналитических способностей Дюпен разгадывает тайны и раскрывает преступления. Его метод полностью основан на «математическом» подходе – сопоставлении деталей и выстраивании цепочки умозаключений. Но преступление для Дюпена – только повод для логической игры. Справедливость или возмездие его не интересуют, как и вообще окружающий мир. Он живет «в себе и для себя», отвернувшись от мелочной суеты и меркантильных интересов окружающих» [4, с. 381–382]. Такое поведение героев По говорит об их стремлении уйти от обыденного образа мысли, слепого почитания навязанных ценностей и подчинения простейшим инстинктам, а также желании сохранить духовность в любой ситуации. Таким образом, говоря о прозе периода «американской мечты», правомерно отметить главенствующую роль мотива рационального, методичного ухода.

Период «американской трагедии». Принимая во внимание изменение характера ухода, изображенного литераторами США первой половины XX в., этот период можно назвать «литературой «американской трагедии»». По мнению А. Зверева, именно роман «Американская трагедия» (*An American Tragedy*, 1925) Т. Драйзера, сыграл наиболее значимую роль в разрушении идеализированного представления об «американской мечте»: «А правда та, что в судьбе Клайда трагически отобразилась несостоятельность «американской мечты», и отправным пунктом критики национального идеала для Драйзера стал сам факт, что мечта формирует именно такой тип личности. Тип человека, который верит в успех и жаждет его больше всего на свете. Человека, который легко обманывается мифами о равенстве, великих возможностях, истинном американском демократизме и не желает расставаться с иллюзиями, как бы им ни противоречил опыт жизни. Человека, который не терпит порабощенности социальными условиями и общественными нормами, вынашивая мечту о бегстве и неограниченном просторе для своей инициативы. Человека, который не столько даже отвергает, сколько не понимает требования ответственности, ибо чему угодно, но не ответственности перед другими и перед самим собой учит его американская действительность» [3, с. 23]. Поведение Клайда Гриффитса также можно назвать «уходом», ведь с тех пор, как у героя появляется новый жизненный идеал – материальное богатство – он понимает, каким образом хотел бы изменить свою жизнь. Герой уходит от серости бедного существования в кажущуюся ему калейдоскопом веселья жизнь состоятельного человека. Хотя Клайд ясно представляет, куда и зачем он движется, его уход носит более стихийный, иррациональный характер по сравнению с героями романов XIX века. В отличие от героев Купера, Торо, Мелвилла, а также от героев остальных произведений самого Драйзера, Клайда Гриффитса нельзя назвать «исключительным героем», его история – это история обычного американца. Эту черту героя отмечает Я. Засурский: «Клайд Гриффитс отличается от героев предыдущих произведений писателя своей обыденностью, обычностью, заурядностью» [5, с. 9]. Такая природа личности Клайда обуславливает его податливость, которая в свою очередь оставляет идею ухода не до конца оформившейся в сознании героя. Так, с одной стороны, он любит Роберту, но с другой стороны, хочет жениться на девушке из высшего общества. Именно это противоречие становится предпосылкой для трагедии Клайда, когда он узнает о беременности своей возлюбленной. Герой находится в полном замешательстве, у него нет готового решения, однако случайно – что лишний раз подчеркивает стихийный характер его ухода – ему на глаза попадает заметка о трагической гибели мужчины и женщины, катавшихся на лодке, после чего в нем закрадывается мысль об убийстве Роберты. Однако и после этого Клайд не осмеливается на отчаянный шаг в силу своей нерешительности. Даже само убийство оказыва-

ется наполовину случайным (Клайд просто отказывается помочь Роберте спастись, однако не толкает ее в воду намеренно), так как герой не способен на поступок, требующий от него ответственности, даже если этот поступок открывает ему путь к достижению заветной цели. Следовательно, Клайд не готов идти до конца, так же как не готов он остаться с Робертой.

Говоря об изображении ухода в период прозы «американской трагедии», нельзя не упомянуть роман Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» (*The Great Gatsby*, 1925), опубликованный в том же году, что и известнейшее произведение Драйзера. Главный герой романа Фицджеральда не является рядовым американцем, природа и поведение Джея Гэтсби скорее роднит его с романтическими героями романов XIX века. Чтобы завоевать сердце любимой девушки, молодой человек ставит перед собой задачу разбогатеть, зарабатывает целое состояние на контрабанде алкоголя, строит шикарный особняк по соседству с любимой Дэйзи и устраивает бесконечные роскошные вечеринки в надежде, что девушка когда-нибудь посетит одну из них. Однажды Гэтсби все же встречается со своей возлюбленной, у них завязывается роман, однако, в конце концов, главный герой понимает, что девушка влюблена отнюдь не в него, а в его деньги. Тем не менее, Гэтсби продолжает ухаживать за Дэйзи, никаким образом не демонстрируя своего разочарования. Уход героя заключается в том, что он продолжает верить в иллюзию искренней и взаимной любви, которая становится своеобразным убежищем для него. Таким образом, Гэтсби отделяет себя от мира двуличных, меркантильных, черствых людей, окружавших его. Он выбирает слепую, безнадежную любовь, сохраняя при этом духовность и презирая такие черты, как гордыня, жажда наживы и лицемерие, присущие людям, подобным Тому Бьюкенену. Несмотря на то, что уход Гэтсби имеет очевидные причины и цели, а также является абсолютно осознанным, действия главного героя иррациональны, нелогичны и фатальны для него.

Таким образом, можно говорить об изменениях в изображении ухода в период прозы «американской трагедии»: обдуманый, рациональный уход трансформируется в уход стихийный, иррациональный и главное – фатальный. Во второй половине XX века мотив ухода претерпевает, возможно, наиболее серьезные преобразования: изображение ухода превращается в изображение бегства. Чтобы проиллюстрировать этот процесс, можно сравнить довоенные и послевоенные произведения некоторых писателей и проследить, как меняется характер поведения героев. В 1939 году Дж. Стейнбек выпускает роман «Гроздь гнева» (*The Grapes of Wrath*, 1939), герои которого спасаются от засухи и экономических трудностей, отправляясь в Калифорнию, где надеются найти работу и жилье. Уход, изображенный в романе «Гроздь гнева», также трагичен (в финальной сцене героиня рождает мертвого ребенка, а будущее семьи остается неясным), однако поведение героев носит крайне рациональный, логичный, целенаправленный характер. Работа, которая должна дать средства к существованию, является целью ухода героев, ради достижения которой они преодолевают множество препятствий. Однако в 1947 году Стейнбек публикует роман «Заблудившийся автобус» (*The Wayward Bus*, 1947), в одном из эпизодов которого водитель автобуса Хуан в течение очередного рейса намеренно «сажает» свою машину в грязь и скрывается на заброшенной ферме с мыслями о том, чтобы все бросить и сбежать в Мексику. Позже его находит влюбленная в него пассажирка автобуса, и Хуан изменяет с ней своей жене. Однако героя постигает разочарование, он сожалеет о случившемся и возвращается к автобусу, чтобы достать его из кювета и продолжить рейс, совершая таким образом двойной уход. Очевидно, что Хуан не имеет четкого представления ни о причинах, которые заставляют его вести себя подобным образом, ни о целях, которые он преследует. С одной стороны, у него есть сложившаяся жизнь, расстаться с которой ему жаль, а с другой стороны, его увлекают мысли о путешествии в Мексику, которое видится Хуану избавлением от поглотившей его рутины. Жизненные идеалы героя романа «Заблудившийся автобус» оказываются размытыми, вследствие чего поведение Хуана оказывается бесцельным и иррациональным, то есть превращается в бегство. Примечательно мнение К. Буша, который утверждал, что роман «Заблудившийся автобус» является произведением, которое покончило с героическим пафосом в изображении переселенцев в творчестве Стейнбека, противопоставляя этот роман именно «Гроздью гнева» [6, p. 99].

Герой романов «Парижской трилогии» Г. Миллера («Тропик Рака» (*Tropic of Cancer*, 1934), «Черная весна» (*Black spring*, 1936), «Тропик Козерога» (*Tropic of Capricorn*, 1938)) уходит от слабости всего человеческого, пытается исказить сознание с целью его полного единения со Вселенной. А. Аствацатуров пишет: «Отречение от человеческого, одиночество среди людей позволяет Миллеру воссоединиться с жизнью, принять ее. Он оказывается в средоточии мира. Избавление от антропоцентризма помещает героя «Тропика Рака» не над вещами, а *среди* них. Миллер чувствует, как сквозь него протекают силы, приводящие в движение планеты, как осуществляет себя чувственная, внечеловеческая энергия мира, та, что наполняет собой вещи. Отсюда в романе возникает особое понимание сексуальности. Миллер представляет ее как производную некоего общего влечения вселенной. Подобно Жоржу Батаю, он воссоздает в своем романе «вскрытое» пространство внешней реальности, где проявляет себя *неорганическая сексуальность* вещей, изъятых из антропоцентрического культурного пространства. Она не имеет отношения к привычной чувственности, принципу удовольствия или необходимости продолжения рода, ибо связана с преодолением индивидуумом переделов сугубо человеческого начала» [7]. И хотя уход героя «Париж-

ской трилогии» принимает необычную форму (половой акт), в свете философской концепции Миллера (автора и героя трилогии), его поведение по своей природе остается логичным и целенаправленным. Герой убежден, что отрешение от всего мирского и уход во «внешнюю реальность» выводит человеческое существование на новый, более совершенный, сверхчеловеческий уровень.

В послевоенных романах «Сексус» (*Sexus*, 1949), «Плексус» (*Plexus*, 1956) и «Нексус» (*Nexus*, 1960) Миллера, составивших трилогию «Роза распятия», секс все так же остается одной из основных форм ухода главного героя. Однако сам уход уже не отличается целенаправленностью и логикой, а сексуальные приключения и фантазии часто оказываются средством бегства героя от раздражающей действительности, не выполняя в этом случае никакой иной функции. В следующем эпизоде романа «Сексус» рассказчику докучает общество его собеседницы, и, выслушивая ее, он заявляет, что она была бы интересна ему, только в том случае, если бы исполнила его сексуальные фантазии: «I'm sick of good, kind, generous people. I want a show of character and temperament. Jesus, I can't even get drunk – in this atmosphere. I feel like the Wandering Jew. I'd like to set the house on fire, or something. Maybe if you'd pull your drawers off and dip them in the coffee that would help. Or take a frankfurter and diddle yourself...»² [8]. Подобные эпизоды встречаются практически на каждой странице романов трилогии «Роза распятия». Примечательно мнение об изображении секса в романе «Сексус», выраженное в книге Брассайи «Генри Миллер: Парижские годы»: «Миллер потерялся в этом душе из туалетной жижи, которая больше не кажется бодрящей и тонизирующей, но кажется просто фекалоподобной и грустной»³ [10, р. 4]. Таким образом, в послевоенных романах Миллера уход не ведет героя к какой-либо цели, носит абсолютно иррациональный, стихийный характер, то есть превращается в бегство.

Период «американского психоза». А. Зверев писал о том, что господствующее в XX веке в американской литературе модернистское направление с изначально присущим ему ущербным мировосприятием привело к «подавлению элементов действенного и искреннего протеста» [11, с. 6]. Именно во второй половине двадцатого столетия протест, который ранее во многих произведениях американской прозы принимал форму ухода, перестает носить созидательный характер и превращается в бегство. Так, в 1951 году Дж.Д. Сэлинджер выпустил повесть «Над пропастью во ржи» (*The Catcher in the Rye*, 1951), которая сыграла значительную роль в популяризации мотива бегства в американской литературе. Главный герой произведения Сэлинджера (подросток Холден Колфилд) не способен примириться с лицемерием окружающих людей, поэтому сбегает из школы и отправляется странствовать по Нью-Йорку, однако парень не имеет представления о том, куда должен привести его этот побег. Холден считает человеческую искренность своим идеалом, однако почему-то продолжает общаться с теми, кого сам считает двуличными и фальшивыми, снова и снова возвращаясь к тому, от чего убегает и все больше погружается в депрессию. А. Аствацатуров пишет: «Читатель вынужден смотреть на мир глазами Холдена и принимать его версию событий. Но дело в том, что герой, обладая еще неокрепшим умом тинейджера, мыслит и действует весьма противоречиво. Очень часто он не знает, как себя вести и, что самое главное, оказывается не в состоянии прийти к какому-либо окончательному умозаключению, выстроить жесткую схему. Когда он предпринимает подобные попытки, то тотчас же начинает сомневаться в правильности сделанных им выводов» [7]. Когда душевное состояние главного героя становится критическим, Холден отвлекается от происходящего с помощью фантазий и грез, в образах которых его идеал находит воплощение: герой представляет, как общается с любимым младшим братом, стреляет в ненавистного ему вахтера Морриса, спасает детей от падения в пропасть. Так подросток пытается справиться со стрессом, убежать от всего мира, когда физическое бегство уже не помогает. Примечательно мнение А. Зверева: «Герои [произведений Сэлинджера] вовсе не протестуют, не отвергают, не противопоставляют. Они всего лишь стремятся не участвовать в той человеческой комедии – или трагедии, – которая разворачивается вокруг» [12, с. 461]. Таким образом, поступки Холдена представляются крайне иррациональными: подросток действует по наитию и зачастую противоречит собственным убеждениям. Следовательно, поведение главного героя повести «Над пропастью во ржи» является ни чем иным как бегством.

Показательными в плане изображения бегства являются романы Дж. Апдайка о Кролике Энгстроме («Кролик, беги» (*Rabbit Run*, 1960), «Кролик вернулся» (*Rabbit Redux*, 1971), «Кролик разбогател» (*Rabbit is Rich*, 1981), «Кролик успокоился» (*Rabbit at Rest*, 1990)), главный герой которых бежит от всего подряд: ненавистной работы, нелюбимой жены, беременной любовницы, экономического кризиса. Внутренний конфликт, присутствующий во всех романах тетралогии, заключается в том, что в главном герое сталкивается недовольство тем, как складывается его жизнь, и нежелание нести ответственность за ре-

² «Меня мутит от хороших, добропорядочных, благородных людей. Я хочу видеть характер и темперамент. А в такой обстановке, черт возьми, я даже напиток не могу. Я словно Вечный Жид. Хочется поджечь дом или еще что-нибудь такое выкинуть. Вот, может, если ты скинешь свои трусишки и прополощешь их в кофе, мне полегчает. Или сосиской себя подрочишь...» [9]. Пер. с англ. Е.Л. Храмова.

³ Перевод с англ. наш – Д.Л.

зультаты попыток изменить ситуацию. Так, в романе «Кролик, беги» герой убегает от нелюбимой жены и встречает другую женщину, с которой хочет связать свою судьбу, однако когда любовница беременеет, Кролик снова убегает и возвращается к жене. Бегство видится главному герою единственно возможным выходом из любой сложной ситуации, и, в конце концов, становится его образом жизни: «Бегство Кролика похоже на движение по кругу без надежды выбраться за барьер, воздвигнутый перед ним обстоятельствами объективного, социально-исторического характера» [13, с. 9]. Во второй половине XX века мотив бегства также претерпевает изменения, которые заключаются в том, что изображение осознанного бегства превращается в изображение бегства, являющегося проявлением психического заболевания, зачастую бегства бессознательного, рефлексорного. В 1991 году вышел роман Б. Эллиса «Американский психопат» (*American Psycho*, 1991), герой которого Патрик Бейтмен скрывается под маской типичного «яппи», на самом деле являясь маньяком, который насилует и убивает своих жертв с особой жестокостью. Садизм является для Бейтмена средством ухода от уродства современного мира с его обществом потребления, властью богатых над нищими, фальшивой моралью и абсолютным, всеобъемлющим эгоизмом. Патрик не хочет быть частью такого мира и стремится возвыситься над ним, стать своего рода Богом, который способен сделать с человеком все что угодно. Осознав, что люди настолько сконцентрированы на самих себе (а вернее, на том, как они выглядят и в какой ресторан пойти поужинать), что даже не замечают творимых им зверств, Бейтмен разочаровывается в себе: потеряв человеческое лицо, он так и не стал Богом, однако перестать убивать маньяк уже не в силах. Е. Просандеева пишет: «Никакого насилия власти больше нет, переходя все возможные границы, Патрик оказывается в тупике: именно поэтому в конце романа Патрик видит надпись «Это не выход». Даже восстав против «позитивности» общества потребления, Патрик не оказывается в оппозиции к ней, ему не удастся обнаружить себя вне властных структур, являющих себя лишь в качестве видимости» [14, с. 211]. Хотя главный герой романа Эллиса и имеет представление о причинах и целях своего поведения, его действия – это поступки больного человека, приобретающие деструктивный характер, полностью противоречащие здравому смыслу.

В 1994 году выходит роман У. Грума «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*, 1994), главный герой которого не испытывает желания бежать от чего бы то ни было. Однако сама американская действительность постоянно толкает его к «поискам нового начала», о которых писал Зверев, размышляя об американском «национальном архетипе», сформированном американской мечтой. В романе Грума обстоятельства складываются таким образом, что главному герою приходится скитаться по всему миру и постоянно менять роды деятельности: по воле судьбы Форрест оказывается футболистом, шахматистом, музыкантом, теннисистом, астронавтом, и при этом каждое начинание приносит ему успех в определенной области. Отметим, что главный герой произведения Грума страдает синдромом Саванта – умственным отклонением, которое наделяет человека гениальностью в одной или нескольких областях. Таким образом, автор романа «Форрест Гамп» иронизирует по поводу типичных представителей американского общества потребления, для которых карьерный успех и богатство являются жизненными приоритетами, а также главной составляющей их американской мечты. В этом свете особенно характерной деталью представляется то, что, став бизнесменом-миллионером, Форрест так и не обретает счастья в личной жизни, хотя единственным, что имело для героя значение, всегда была его любовь к Дженни. Грум хочет донести до читателя мысль о том, что к концу XX века американская мечта сформировала тип людей, «больных» бегством, но уже лишенных того «индивидуалистического мышления», свойственного героям романов Купера, Торо и Мелвилла. Ценности общества потребления являются нынешним олицетворением американской мечты, а слепое преследование этих ценностей ее носителями является их бесконечным бегством, навязанным современными американскими реалиями.

Герой выпущенного в 1996 году романа Ч. Паланика «Бойцовский клуб» (*Fight Club*, 1996) – безымянный обеспеченный страховой агент – бежит от ощущения бессмысленности своего существования в американском обществе потребления. Посещая группу поддержки неизлечимо больных, герой пытается уйти от депрессии, вызванной мыслями о тщетности его жизни, однако в определенный момент герой начинает страдать раздвоением личности и оказывается неспособным полностью контролировать свое поведение. Тайлер Дерден, альтер-эго рассказчика, живет в мире, который является убежищем героя, однако последний попадает в этот мир неосознанно, это происходит помимо его воли. В мире Тайлера отсутствуют идеалы, в нем царят лишь правила «Бойцовского клуба», созданного двойником рассказчика с целью «выпустить пар», но в итоге превращенного в террористическую организацию, миссией которой является не изменение и не улучшение, а разрушение существующего общества. Так, в романе Паланика «Бойцовский клуб» изображено бессознательное деструктивное бегство, являющееся некой рефлексорной реакцией организма на жизнь в американском обществе. В свете изображения «патологического» бегства в романах Эллиса и Паланика, которых исследователи Просандеева и Шамина считают продолжателями литературных традиций прозы Сэлинджера [14, с. 207; 15, с. 190], символический характер приобретает финал путешествия главного героя повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи», закончившегося для Холдена курсом психологической реабилитации в санатории. Таким образом, вторую половину

XX века можно назвать периодом «американского психоза» в истории американской прозы, так как бегство для героев, изображенных в романах и повестях этого времени, становится сродни приобретенному либо врожденному психическому заболеванию, наличие которого часто не осознается самим героем и представляет опасность для окружающих людей, а иногда и для всей нации.

Заключение. Мотивы ухода и бегства являются магистральными мотивами в американской прозе. Трансформация этих мотивов на протяжении XIX–XX веков представляет собой процесс перехода от изображения рационального, логически обоснованного ухода (период прозы «американской мечты») к изображению ухода иррационального, алогичного и фатального (период прозы «американской трагедии») и к последующему замещению мотива ухода мотивом бегства (период прозы «американского психоза»). Такая трансформация главным образом вызвана постепенным разрушением идеализированного представления об американской мечте у писателей США, которое впоследствии сформировало идею о бегстве, являющемся «психической патологией», охватившей американскую нацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Fiedler, L. *Love and Death in the American Novel* / L. Fiedler. – N.Y. : Anchor Books, 1992. – 519 p.
2. Ожегов, С. И.. Толковый словарь русского языка: ок. 100 000 слов и выражений / С. И. Ожегов ; под ред. проф. Скворцова. – Изд. 27-е, испр. – М. : АСТ: Мир и Образование, 2014. – 1360 с.
3. Зверев, А. М. Американский роман 20–30-х годов / А. М. Зверев. – М. : Художественная литература, 1982. – 257 с.
4. Прозоров, В. Г. Эдгар Аллан По / В. Г. Прозоров // История зарубежной литературы XIX века. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 368–383.
5. Засурский, Я. Н. «Американская трагедия» Теодора Драйзера / Я. Н. Засурский // Драйзер, Т. Американская трагедия / Т. Драйзер. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 5–17.
6. Busch, C. Steinbeck's The Wayward Bus: An Affirmation of the Frontier Myth / C. Busch // Hayashi, T. Steinbeck Quarterly. – 1992. – Vol. 25, №. 3–4. – P. 98–108.
7. Аствацатуров, А. А. Феноменология текста: игра и репрессия [Электронный ресурс] / А. А. Аствацатуров // Электронная библиотека RoyalLib.ru. – Режим доступа: http://royallib.com/book/astvatsaturov_andrey/fenomenologiya_teksta_igra_i_repressiya.html. – Дата доступа: 10.12.2015.
8. Miller, H. Sexus [Электронный ресурс] / H. Miller // Электронная библиотека twirpx.com. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/947619/>. – Дата доступа: 10.12.2015.
9. Миллер, Г. Сексус [Электронный ресурс] / Г. Миллер // Электронная библиотека RoyalLib.ru. – Режим доступа: http://royallib.com/book/miller_genri/seksus.html. – Дата доступа: 10.12.2015.
10. Brassai, G. Henry Miller: The Paris Years / G. Brassai. – N.Y. : Arcade Publishing, 1975. – 203 p.
11. Зверев, А. М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис / А. М. Зверев. – М. : Наука, 1979. – 320 с.
12. Зверев, А. М. Сэлинджер: Тоска по неподдельности / А. М. Зверев // Сэлинджер, Дж. Д. : соч. : в 2 т. / Дж. Д. Сэлинджер. – Харьков: Фолио; Белгород: Фолио-Транзит, 1997. – Т. 2. – С. 455–471.
13. Мулярчик, А. С. Глазами Апдайка / А. С. Мулярчик // Апдайк, Дж. Кролик, беги, Кентавр, Ферма : авт. сб. / Дж. Апдайк. – М. : Правда, 1990. – С. 5–18.
14. Просандеева Е. С. «Садовский» человек на рубеже XX–XXI вв. в романе Б. И. Эллиса «Американский психопат» / Е. С. Просандеева // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. ст. по материалам III Всероссийской науч. Конф. молодых ученых с межд. участием (8 февраля 2013 г.). – Екатеринбург : УрФУ, 2013. – Ч. 2. – С. 207–213.
15. Шамина, В. Б. Романы Чака Паланика «Бойцовский клуб», «Уцелевший», «Удушье» в контексте романтической традиции / В. Б. Шамина // Ученые записки Казанского ун-та. Гуманитарные науки. – №2, Том 154, кн. 2. – Казань : КФУ, 2012. – С. 189–200.

Поступила 31.12.2015

TRANSFORMATION OF THE MOTIVES OF LEAVING AND RUNNING AWAY IN THE AMERICAN PROSE OF THE XIXth–XXth CENTURIES PERIOD: FROM THE «AMERICAN DREAM» TO THE «AMERICAN PSYCHOSIS»

D. LABOVKIN

The reasons for and the features of «a man on the run» changes who is depicted by a number of American writers in the XIXth–XXth centuries period are researched in this article. In the course of research the terms «leaving» and «running away» are defined and the stages of the motives of leaving and running away transformation are distinguished and exemplified by «a man on the run» depiction analysis of the novels written by Cooper, Thoreau, Melville, Poe, Twain, Draisler, Fitzgerald, Salinger, Updike, Ellis, Groom and Palahniuk. The engine of the transformation is the tendency of the American dream image degradation depicted in the American prose. The result of the transformation is the idea of running away perceived by the American authors as a «mental pathology» spread over the American nation.

Keywords: «national archetype», «search for a new start», rational leaving, fatal leaving, «mental pathology».

УДК 821.111.09 (092)

«КОМЕДИЯ УГРОЗЫ» КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТВОРЧЕСКИХ УСТАНОВОК В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА 1950–1960-х ГОДОВ

О. Ф. СЕНЬКОВА

(Полоцкий государственный университет)

olgasienkova@mail.ru

Рассматриваются пьесы британского драматурга Гарольда Пинтера, относящиеся к раннему творческому периоду. Анализируется творческий метод, который использует драматург для отражения кризиса личности 1950–1960-х годов. Совмещение формальных элементов театра абсурда и «комедии угрозы» помогает заострить внимание воспринимающего сознания на общественных явлениях и создает уникальный авторский театр.

Ключевые слова: Гарольд Пинтер, драма, «комедия угрозы», кризис личности, театр абсурда

Введение. Английский драматург Гарольд Пинтер (*Harold Pinter*, 1930–2008) в своем творчестве обращается к различным аспектам человеческого существования: от подавления личности (пьесы «День рождения» (*The Birthday Party*, 1957), «Комната» (*The Room*, 1957) до анализа современного состояния семьи («Возвращение домой» (*The Homecoming*, 1964) и осмысления историко-политической ситуации в мире (пьесы «Горский язык» (*Mountain language*, 1988), «Новый мировой порядок» (*The New World Order*, 1991)). Начав свой творческий путь в 1950-е годы, когда в литературном процессе Великобритании одновременно экспериментируют представители «рассерженных молодых людей»¹, «драматургии кухонной мойки»² (Дж. Осборн, А. Уэскер, А. Оуэн) и антитеатра (С. Беккет), а также продолжают развиваться брехтовские традиции (Д. Арден), Г. Пинтер сумел соединить в своем творчестве основные тенденции, характерные для периода, когда «все великое, ужасное, смешное пульсирует и переплавляется в тигле художественного вдохновения» [1, с. 11]. Умелое сочетание драматургом разных по своей природе приемов, присущих как реалистическому театру, так и экспериментальному, позволяет говорить о своеобразной технике, получившей название «пинтереска»³.

Основная часть. Необходимо отметить, что, при всем многообразии художественных техник, автора, прежде всего, интересует угнетенное сознание современного ему человека. Начиная уже с ранних пьес («Комната», «День рождения», «Сторож» (*The Caretaker*, 1959), драматург детально исследует положение личности в современном мире и транслирует это актуальным для публики языком. Как отмечает Гарольд Пинтер, «пьеса «Сторож» не могла быть поставлена на сцене ранее 1957-го года и, конечно же, не имела бы успеха, поскольку старые приемы комедий, трагедий и фарса неуместны в современном мире»⁴ [2, с. 11].

Такой посыл демонстрирует большую степень обеспокоенности автора тем положением, в котором оказался человек середины XX века: за внешним благополучием и спокойствием скрывается отчуждение и отстраненность – все то, на что своими пьесами пытались обратить внимание драматурги анти-театра. Гарольда Пинтера интересует не только тот факт, что человек разучился слышать другого человека, но и та очевидная ситуация экзистенциального страха и беспомощности, в которой оказывается человек, вынужденный взаимодействовать с другим. В своей речи для Национального фестиваля студенческой драмы в Бристоле Гарольд Пинтер так и отметил: «Неспособность общаться... эту фразу постоянно закрепляют за моим творчеством. Я считаю противоположное: мы слишком хорошо умеем общаться с помощью нашего молчания, тем, что не высказано; и то, что действительно имеет место, так это постоянное уклонение от этого, отчаянные воинственные попытки сохранить себя для себя. Общение становится слишком тревожащим. Войти в чью-либо жизнь – слишком пугающе, раскрывать другим бедность нашего внутреннего мира – слишком страшная перспектива»⁵ [3, с. 13]. Отсутствие диалогов, фокусирование персонажей на собственном внутреннем мире являются отличительными особенностями первых драматургических опытов автора, что привело к несколько ошибочной интерпретации его драм в качестве драм молчания. Марта Кокс утверждает, что эпоха 1950-х – это «поколение молчаливых»⁶

¹ Angry young man.

² Kitchen-sink drama.

³ The pinteresque.

⁴ The Caretaker wouldn't have been put on, and certainly wouldn't have run, before 1957. The old categories of comedy and tragedy farce are irrelevant.

⁵ "Failure of communication... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate too well, in our silence, in what is unsaid, and that what take place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility".

⁶ Silent generation.

[4, p.71]. Однако молчание в пьесах Гарольда Пинтера выступает, скорее, как характеристика «внутренних пьес»⁷. Молчание героев вытекает из страха проявить свою личность, постоянного подавления себя, подчинения враждебному миру и неспособности противостоять довлеющей угрозе.

Ощущение постоянной угрозы проходит лейтмотивом практически через все ранние пьесы Пинтера. За творчеством 1950–1960-х гг. даже закрепились устойчивая характеристика: комедии положений и угрозы (*comedies of manners and menace*)⁸, а самого автора считают создателем уникальной драматургической модификации («комедия угрозы»): нагнетание страха и постоянно исходящей извне угрозы, которая не только угнетает действующих персонажей, но и парализует публику. Такое определение иногда ошибочно трактуется только на уровне сюжетно-вербальных техник и соотносится с театром жестокости Антонена Арто [6]. Если исходить из известного утверждения А. Арто, что жестокость – это «своеобразный, суровый путь подчинения необходимости» [7, с. 166], а также из основополагающего постулата всеобщей детерминированности действия, где «зритель находится под гипнозом сильных физических образов, поражающих его восприятие» [7, с. 165], то внутреннее сходство «театра жестокости» и «комедий угрозы» можно обнаружить. Однако следует учитывать разные художественные задачи авторов: у Арто «сопереживание герою строго равно сопереживанию субъективному опыту и идеям автора» [8, с. 79], тогда как для Пинтера главным является заострить назревшую проблему и максимально приблизиться к ее разрешению. Молчание, следование логике подтекста, вербальное проявление жестокости, пассивность персонажей – все это составляет специфику «комедии угрозы» 1950–1960-х годов. Думается, что рассмотрение первых драматургических опытов через призму такой жанровой модификации является ключевым, поскольку устанавливает некую дистанцию перед соблазном соотнести драматургию британского автора только лишь с театром абсурда.

До сих пор остается актуальным вопрос об использовании Гарольдом Пинтером приемов театра абсурда и о его творческом методе в целом. Прежде всего, необходимо отметить основные тенденции театра абсурда в западноевропейском литературном процессе. Так, манифестом антитеатра принято считать исследование Мартина Эсслина «*Театр абсурда*» (*The Theatre of the Absurd*, 1961), который впервые и ввел термин антитеатр. Данная работа послужила отправной точкой для многочисленных дискуссий, касающихся целесообразности употребления понятия абсурда применительно к театру и литературе. Мартин Эсслин более четко обозначил принципиальное отличие категории абсурда в экзистенциальной философии и проявление данного понятия в творчестве С. Беккета и Э. Ионеско. Исследователь подчеркивает, что театр абсурда «идет дальше в своих попытках достичь единства между основными посылами и формой, которой они выражаются»⁹ [9, с. 24]. Мартин Эсслин анализирует с позиций следования основным приемам театра абсурда творчество основных современных ему драматургов, в ряду которых стоит и Гарольд Пинтер.

Парадоксальным является тот факт, что, несмотря на общие черты, присущие флагманам антитеатра, все попытки теоретизировать специфику проявления абсурда в пьесах и на сцене разбиваются о «тезис субъективного разорванного видения» [10, с. 45], который заключается в том, что каждый творец в свойственной только ему манере, выражает идеи современного ему времени. Однако, так как драматургия абсурда «стремится представить себя разрушителем мертвой стены пошлости и механического автоматизма» [10, с. 45], существует определенная специфика бытования данного литературоведческого явления, которая противопоставляется традиционной пьесе (в зарубежном литературоведении принято говорить о «хорошо сделанной пьесе»¹⁰). В то время как «хорошо сделанная пьеса» должна обладать ловко построенной историей, пьесы театра абсурда зачастую лишены сюжетного построения, если для традиционной пьесы необходимы четко очерченные герои, то пьесы антитеатра наполнены «марионеточными персонажами, действующими механически» [11, с. 14]. Акцент на ощущениях, которое испытывает зритель, и становится новым способом разговора с современным человеком. Абсурд в пьесах выступает единственной характеристикой изображаемого, что позволяет нагнетать статику, усугублять и без того неопределенное положение героев. Действие «марионеточных персонажей» как раз и обуславливает отсутствие четкого сюжета, интриги и конфликта драмы: раз у персонажа нет определенного места, исчезает и сама необходимость в «заземлении», в конкретных пространственно-временных координатах. Основная задача театра абсурда – встряхнуть, подвергнуть «шоковой терапии» зрителя и уже «через очуждение в брехтовской трактовке этого слова вернуть в действительность» [11, с. 105].

Гарольд Пинтер начинает свой творческий путь с драмы «*Комната*», которая, по сути, является как концентрацией основных мотивов творчества британского драматурга, так и трансляцией основных

⁷ “interior plays”. Термин предложил Джон Браун, описывая раннее творчество Гарольда Пинтера. Исследователь подчеркивает концентрирование на внутреннем мире персонажей, а также огромную роль контекста при трактовке молчания в пьесах британского драматурга [5, p. 12–15].

⁸ Термин предложил Урвин Уордл.

⁹ “The Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumption and the form in which these are expressed”.

¹⁰ well-made play

мотивов театра абсурда. Мотив отчуждения людей друг от друга, враждебность внешнего мира, скепсис по отношению к вере в способность человека слышать другого наберут силу и разовьются в более позднем творчестве Гарольда Пинтера. Проявление таких признаков антитеатра, как марионеточные персонажи, нагнетание происходящего, иногда не укладывающегося в рамки логично развивающегося хода действия, угадывается с первых минут происходящего. Действие в пьесе сконцентрировано в пределах комнаты, которая становится олицетворением безопасности для главных героев Роуз и ее мужа Берта. Персонажи пьесы озабочены сохранением бытового комфорта, усыпляющего бдительность ощущения спокойствия и безмятежности. Комната выступает как символ человеческой жизни, ограниченного мира, за пределы которого человек боится выйти, страшась окунуться в чуждую ему реальность. Пытаясь ухватиться за воссоздание внешнего обрамления их жизни, и Роз, и Берт окончательно разорвали связь со своим прошлым, а значит, потеряли и свое лицо. Для Пинтера оказывается очень важной способность человека принимать свое прошлое и настоящее. Еще в одной ранней пьесе «*День рождения*» автор прослеживает судьбу человека, утратившего чувство ответственности за свое прошлое и оказавшегося марионеткой в случайных обстоятельствах. Данная пьеса также транслирует «формальный» набор характерных для театра абсурда приемов: схематичность персонажей, обилие ничего не значащих реплик, шоковая терапия для зрителей. Однако как и в пьесе «*Комната*», драматург доказывает, что отрицание своего прошлого приводит к потере зрения в настоящем (и Роуз, персонаж пьесы «*Комната*», и Стенли из драмы «*День рождения*» теряют физическую возможность видеть). В пьесе «*День рождения*» автор использует абсурдную оболочку, чтобы зашифровать таинственное прошлое героя: по еле уловимым намекам, разбросанным по абсурдным, излишне нарочитым и нагроможденным диалогам, можно понять, что ранее Стэнли участвовал в карательных войсках, организованных в Ирландии во время Гражданской войны 1920-х годов. Автора интересует способность персонажа принять реальность, не уклоняясь от потока событий. Как отмечает сам Гарольд Пинтер, «в пьесе «*День рождения*» я представил целый ряд возможностей, прежде чем, наконец, перешел к акту подчинения»¹¹ [12, с. 6].

Драма-фарс «*Кухонный лифт*» (*The Dumb Waiter*, 1957) иллюстрирует более разнообразную палитру элементов антитеатра: перед нами двое наемных убийц, которые томятся в ожидании очередного заказного убийства. Мотив ожидания «враждебного неизвестного» заострен еще более чем в предыдущих пьесах. Однако в отличие от гнетущего ожидания неизвестности в беккетовской пьесе «*В ожидании Годо*» (*Waiting for Godot*, 1953) пьеса Пинтера наполнена динамичным действием и необычной метафоричной развязкой (неизвестной жертвой оказывается один из гангстеров).

Как видим, Гарольд Пинтер умело использует формальные компоненты, характерные для драматургии абсурда, выходя при этом за рамки антидрам. Ощущение постоянно довлеющей угрозы над персонажами (боязнь выйти за пределы личного пространства в драме «*Комната*», страх перед разоблачающим прошлым в пьесе «*День рождения*», паническое преклонение перед властными приказами в «*Кухонном лифте*», пугающая перспектива вступить в диалог с незнакомцем в «*Легкой боли*» (*A Slight Ache*, 1958), довлеющее могущество государственного аппарата в «*Оранжевые*» (*The Hothouse*, 1958), страх нарушить заведенный ритм и отлаженный механизм отношений в пьесе «*Ночь вне дома*» (*A Night Out*, 1959)), неясной силы, которая управляет поведенческими мотивами персонажей, составляют основу «комедии угрозы». Исследователями [13] отмечается комический эффект, «страх и ужас становится средством создания комического, хотя и сжатого, порой жесткого, с элементами черного юмора, эффекта»¹² [14, р. 159]. Однако комический эффект создается не столько за счет «комедий положений», а за счет авторской подачи: здесь Пинтер использует традиционную для комедий установку: вызвать опасный для общества посыл и развенчать его. Только вот эффект от такого разоблачения получается не всегда безобидным: зачастую для персонажей уже готовы «ловушки», в которые они сами себя загнали.

Гарольд Пинтер очень чутко реагирует на все события, происходящие в беспокойном XX веке, поэтому он подмечает кризис, в котором оказывается современный человек: слишком тщательная забота о своей исключительности и страх разоблачить свое собственное лицо, открыться перед другим человеком. В рассмотренных нами пьесах автор отражает сознание растерянного человека середины века, которому непросто обрести свое подлинное лицо как существа, наделенного высшим разумом, так и гражданина, обладающего своей собственной мерой ответственности в ситуации напряженных исторических событий.

Необходимо отметить, что приемы, которые задействует Гарольд Пинтер при создании первых драм в русле «комедии угрозы», трансформируются в более позднем творчестве автора. Наиболее наглядным примером является пьеса «*Оранжевые*». Неясная угроза, довлеющая над личностью, в более позднем творчестве автора трансформируется в доминирование власти над отдельной личностью. Так, пьеса «*Оранжевые*» была написана в 1958-м году, однако обнаружена она была лишь в 1980-м году.

¹¹ In my play *The Birthday party* I think I allow a whole range of options to operate in a dense forest of possibility before finally focusing on an act of subjugation.

¹² The fear and menace become a source of comedy albeit laconic, grim or black.

Как отмечает сам автор: «Я написал «Оранжевую» зимой 1958-го года и отложил ее для последующего обдумывания – в то время я работал над «Сторожем». В 1979-м году я перечитал «Оранжевую» и решил, что она стоит того, чтобы быть поставленной на сцене»¹³ [3, с. 186].

Атмосфера психологического террора и телесного воздействия в пьесе завуалирована нарочитой вежливостью и подчеркнутой заботой о благе пациента. Некоторые исследователи [15, с. 77] полагают, что толчком для представления пьесы широкой публике стало открытие Пинтером лечебно-исправительных учреждений в СССР. Однако не только осмысление господствующего тоталитаризма подвергло драматурга обратиться к изображению такой «тепличной» атмосферы: Пинтера пугало не столько закрытое и подчиненное системе общество советского образца, сколько зарождающиеся установки тотального доминирования над личностью в реалиях его страны. 1980-е годы стали для Пинтера периодом предупреждения своих современников от губительного влияния манипулирования сознанием и политических игр. В рамках данного творческого этапа Пинтеру важно предупредить глобальный масштаб кризиса личности, который может обернуться тотальным манипулированием сознанием. Последствия такого манипулирования наблюдаются уже в драме «Новый мировой порядок», когда личность с завязанными глазами оказывается в руках «новой» власти.

Заключение. В ранних драмах, написанных в период 1950–1960-х гг., Гарольд Пинтер активно использует формальные компоненты, характерные для творческого метода театра абсурда. Используя приемы молчания, внутренних монологов, проявление нарочитой словесной агрессии, пауз, действие за сценой, автор создает уникальную атмосферу нагнетания страха и угроз, что трансформировалось в особую жанровую разновидность, характерную для его творческого метода – «комедию угрозы». Данная разновидность помогает наиболее ярко очертить перед современным человеком причины кризиса и с помощью приема брехтовского очуждения подтолкнуть его к выходу из сложившихся обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швыдкой, М. Е. Традиции гуманизма и мировой театр (50–80-ые годы XX века) : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.01 / М. Е. Швыдкой ; ВНИИ искусств. : М., 1991. – 46 с.
2. Pinter, H. Plays 2 / H. Pinter. – London, Faber & Faber, Incorporated. – 238 p.
3. Pinter, H. Plays 1 / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 1997. – 399 p.
4. Cox, M. H. A Reading Approach to College Writing / M. H. Cox. – California, San Francisco : Chandler Publishing Company, 1968. – 381 p.
5. Brown, J. R. A Short Guide to Modern British Drama / J. R. Brown. – London : Heinemann Educational Books Ltd, 1982. – 101 p.
6. Laughlin, K. L. The Language of Cruelty: Dialogue Strategies and the Spectator in Gambaro's El desatino and Pinter's The Birthday Party Details / K. L. Laughlin // Fall. – 1986. – Vol. 20, № 1. – P. 11–20.
7. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто ; пер. с фр. С. Исаева. – М. : Мартис, 1993. – 191 с.
8. Кондаков, Д. А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д. А. Кондаков. – Новополюк : ПГУ, 2008. – 188 с.
9. Esslin, M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – New York : Vintage, 2004. – 480 p.
10. Друзина, М. В. Эволюция современной английской драмы, 1956–1970 / М. В. Друзина. – Л. : ЛГИТМИК, 1977. – 72 с.
11. Лапин, И. Л. Компендиум по истории зарубежной литературы: Античность, Средневековье и Возрождение. Современность : курс лекций / И. Л. Лапин. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.
12. Pinter, H. Art, Truth & Politics: The Nobel Lecture / H. Pinter. – London : Three Essays Press, 2005. – 25 p.
13. Клименко, Е. В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Клименко ; Москов. пед. гос. ун-т. – М., 2007. – 15 с.
14. Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – London : Penguin Books, 1998. – 991 p.
15. Hinchliffe, A. Harold Pinter / A. Hinchliffe. – Boston : Twayne, 1981. – 190 p.

Поступила 4.01.2016

COMEDY OF MENACE AS A REFLECTION OF BASIC TECHNIQUES IN HAROLD PINTER'S EARLY DRAMAS

O. SIENKOVA

The article deals with early plays by Harold Pinter. The author analyses Harold Pinter's techniques are used to reflect an identity crisis in 1950s. These techniques include a combination of formal elements of the Theatre of the Absurd and comedy of menace. The combination helps to emphasize the significance of social phenomena and to create a unique Pinter's theatre.

Keywords: *Harold Pinter, drama, comedy of menace, identity crisis, the Theatre of the Absurd.*

¹³ I wrote The Hothouse in the winter of 1958. I put it aside for further deliberation and made no attempt to have it produced at the time. I then went on to write The Caretaker. In 1979 I re-read The Hothouse and decide it was worth presenting on the stage. I made a few changes during rehearsal, mainly cuts.

УДК 821.111.09“19”

ЖАНР *Ladlit* И ТВОРЧЕСТВО М. ЭМИСА

А.А. МАРДАНОВ

(Полоцкий государственный университет)

andrewmardanau@yandex.ru

Исследуется жанр *Ladlit*, который является реакцией против постмодернистской и феминистской трансформации мужественности. Исследуются два противоречивых отношения к жанру: с одной стороны, *Ladlit* направлен против чрезмерной феминизации культуры, нарушившей природные гендерные отличия, и провозглашает возврат к основным мужским ценностям; с другой стороны, жанр является регрессией к старомодным сексизму и мизогинии, представленным под видом иронии и сатиры. Рассматривается спор литературных критиков относительно того, является ли Эмис, типичный представитель жанра, закоренелым женоненавистником либо он иронично и сатирично пародирует, перекодирует и деконструирует устаревший сексизм для изображения терминальной стадии моральной деградации общества, поскольку бесчувственные протагонисты его романов представлены деградировавшими мизантропами, антигероями, дегенератами.

Ключевые слова: *Ladlit*, *Fratrie*, жанр, сексизм, мизогиния, феминизм, маскулинизм, постмодернизм, ирония, авторская маска.

Введение. Произведения М. Эмиса (Martin Louis Amis, р. 1949) представляют собой диффузию разнообразных жанровых форм. Для демонстрации кризиса отношений между мужчинами и женщинами в эпоху постмодернизма Эмис обращается к жанру *Ladlit*. Термин введен в употребление в 2002 г. критиком и писателем Б. Хиллером. *Ladlit* (другие варианты написания: *lad-lit*, *lad lit*) иногда переводится как «лэд»-литература или ладетская литература. Происходит от слова «lad» – («крутой») парень, «мачо», который демонстрирует агрессивное поведение, интересуется футболом, пивом и женщинами; один из стереотипов в молодежной субкультуре современной Великобритании. *Ladlit* – это «литература о молодых людях и их эмоциональной и личной жизни»¹ [1]. Выделение *Ladlit* как жанра относится к 1990-м гг. Корни ее в британской литературе восходят к 1950-м гг. после выхода романа К. Эмиса (Kingsley Amis, 1922–1995) «Счастливчик Джим» (*Lucky Jim*, 1954) и возникновения литературного направления «рассерженные молодые люди» («Angry young men»), которые «...провозглашали эпоху гнева и послевоенной отчужденности»² [2, р. 62]. В то время, до возникновения феминистской критики, слово *lad* ассоциировалось только с рабочим классом. Представители *Ladlit* также помешаны на классовой системе и являются в некоторой степени рассерженными молодыми людьми, только причина их злобы иная. Они понимают, что проблема в них самих, поэтому этот жанр сосредоточен на интроспекции, исповеди, внутренних монологах.

Основная часть. В 1993 г. журналист Ш. О’Хаган ввел термин *new lad*, выступающий против постмодернистской и феминистской трансформации мужественности. «Новый парень» – это «беззаботный гедонист, приверженный футболу, пиву, музыке и беспорядочному сексу: образ, созданный в противоположность “новому мужчине” в определении феминизма предыдущих десятилетий»³ [3, р. 181]. Таким образом, «новый мужчина» является «про-феминистом» («pro-feminist»), в то время как «новый парень» – «пре-феминистом» (pre-feminist) [4]. *Ladlit* является ответом на унижения и оскорбления мужского достоинства в практиках феминизма, возвратом к основным мужским ценностям после долгих попыток нивелировать оппозицию «мужское – женское». *Ladlit* – «мощная обратная реакция против чувствительного, про-феминистского мужчины»⁴ [5, р. 11–12], против образа так называемого «нового мужчины», пассивного и безжизненного, «который подавил свое мужество, для того чтобы удовлетворять потребности женщин...»⁵ [6, с. 39]. Жанр направлен на воплощение модели жизни, отличной от той, какую мужчинам навязывает феминизм, то есть – против «чрезмерной феминизации культуры»⁶ [7].

Писатели, работающие в жанре *Ladlit* (Д. Бадиел, М. Гейл, Т. Лотт, И. Макьюэн, Т. Парсонс, Ф. Рот, У. Сатклиф, У. Селф, И. Уэлш, Дж. О’Фаррелл, Н. Хорнби, К. Эмис, М. Эмис и др.), отрицают политкорректность и «мстят» за «преследуемого белого мужчину»⁷ [8]. Они «...объединены убеждением,

¹ «Fiction about young men and their emotional and personal lives» [1].

² «...Were proclaiming the age of anger and post-war alienation» [2, с. 62].

³ «...Carefree hedonist devoted to football, beer, music, and casual sex: a figure created in contrast to the feminist-defined ‘New Man’ of previous decades» [3, с. 181].

⁴ «...A backlash against the sensitive, pro-feminist male» [5, с. 11-12].

⁵ «...Who has subjugated his masculinity in order to fulfill the needs of women...» [6, с. 39].

⁶ «Over-feminization of the culture» [7].

⁷ «Persecuted white man» [8].

что феминизм – это враг»⁸ [9], поскольку «...феминизм опустошил/извратил современную культуру, нарушив природные/биологические/врожденные гендерные отличия»⁹ [10]. По мнению К. Дьюи, мужчины могут «...спасти общество в целом, ...принимая на себя супердоминантную, сверхмаскулинистскую гендерную роль, заставляя дам шагать в ногу вслед за ними»¹⁰ [10]. Кроме того, возникновение *Ladlit* является «ответным маркетинговым ходом против Chic Lit»¹¹ [11] – художественного жанра, разрабатывающего формы выражения и изображения современной женственности. *Ladlit* обновил британский роман и возродил дух «крутого» парня, который в постмодернистской литературе представлен «...смещенным, инфантильным плутовским героем с нарушенной психикой, совершающим путешествие к взрослым обязательствам»¹² [2, р. 66]. Типичным протагонистом романов 1990-х является молодой человек в поисках любовных приключений, бессмысленно гонящийся за девушками и злоупотребляющий алкоголем. Жанр *Ladlit* подразумевает исповедальное и юмористическое повествование.

Однако «культура “новых парней” отказывает молодым людям в эмоциональной поддержке и подстрекает их казаться “крутыми” и подавлять эмоции»¹³ [12], что неизбежно ведет к депрессии, преступлениям и самоубийствам. Жанр *Ladlit* связан с изучением кризисной мужской идентичности в современной Великобритании. Эмис говорит о тенденции снижения образа протагониста в истории литературы: если изначально героями были боги, затем полубоги, потом герои, короли, генералы, обычные люди, то в постмодернизме (и тем более в ладетской литературе) – это анти-герои, дегенераты. Главные персонажи часто представлены деградировавшими мизантропами, садистами, женоненавистниками, алкоголиками, наркоманами, лжецами, бродягами. По словам Эмиса, «в наши дни наши протагонисты находятся гораздо ниже по человеческой шкале, чем их создатели: они анти-герои, не-герои, суб-герои»¹⁴ [13, р. 49]. Несмотря на напускную храбрость, они в исповедальной манере выдают «...историю своих опасений, паники, холодного пота, боязни сексуальной дисфункции и фобий»¹⁵ [2, р. 60]. Жанр сосредоточен на проблемах и испытаниях мужчин, которые изображаются как «встревоженные, неуклюжие неудачники, страдающие ипохондрическим синдромом»¹⁶ [14]. Х. Карпентер утверждает, что культура «крутых» парней, «...этот мачизм был симптомом этого времени»¹⁷ [15, р. 10] в Великобритании. Эмис скептически относится к термину *Ladlit*, поскольку «крутые парни» не пишут романы – они пьют в барах, в то время как для написания романа, нужно половину жизни быть одному. Эмис говорит, что «“крутой” парень не является “крутым” один на один с собой, он “крутой” только, когда он с “крутыми” парнями. Нельзя же расхваливать по собственному дому, изображая “крутого” парня, правда? Это коллективная деятельность»¹⁸ [16, р. 2].

Американским эквивалентом *Ladlit* является жанр *Fratire* (*fraternity* – «братство», и *satire* – «сатира»). Термин введен репортером Нью-Йорк Таймс У. Сент Джоном в статье «Чувак, вот моя книга» (*Dude, here's my book*, 2006). Этот жанр продвигает сексизм и женоненавистничество и также отличается от пост-феминистского изображения мужчин тем, что они не уязвимые, а, наоборот, чрезмерно бесчувственные и мужественные. В этом жанре пишут такие авторы, как Т. Макс («Надеюсь, что в аду тоже есть пиво» (*I Hope They Serve Beer in Hell*, 2006)), Дж. Узунян, известный под псевдонимом Maddox, («Алфавит мужественности» (*The Alphabet of Manliness*, 2006)), Д. Торн, Ф.К. Рич, Н. Строс. *Fratire* также представляет собой «...литературную реакцию против феминизации мужественности...»¹⁹ [17]. По словам Л. Ноулз, эти писатели целенаправленно создают персонажей, занимающих анти-интеллектуальную позицию, высмеивающих чувственность и заботу, предпочитая алкоголь, насилие, «...пре-феминистское и расистское отношение к женщинам как к сексуальным объектам и существам другого биологического вида»²⁰ [6, р. 19]. В их произведениях присутствует «...обращение женщин как объектов»²¹ [18, р. 193].

⁸ «...Are united by their belief that feminism is the enemy» [9].

⁹ «...Feminism has overrun/corrupted modern culture, in violation of nature/biology/inherent gender differences» [10].

¹⁰ «...Save society in general..., by embracing a super-dominant, uber-masculine gender role, forcing ladies to fall into step behind them» [10].

¹¹ «A marketing-driven response to ‘Chick Lit’» [11].

¹² «...The displaced, disturbed, immature picaresque hero journeying to adult commitment» [2, р. 66].

¹³ «The new lads’ culture denies emotional support to young men and encourages them to appear tough and bottle up their emotions» [12].

¹⁴ «Nowadays, our protagonists are a good deal lower down the human scale than their creators: they are anti-heroes, non-heroes, sub-heroes» [13, с. 49].

¹⁵ «...The story of their insecurities, panic, cold sweats, performance anxieties, and phobias» [2, р. 60].

¹⁶ «...Troubled, bumbling, hypochondriacal losers...» [14].

¹⁷ «...This ladishness was a symptom of the times» [15, р. 10].

¹⁸ «A lad is not a lad by himself, he’s only a lad when he’s with lads. You can’t walk around in your own house being a lad, can you? It’s a communal activity» [16, р. 2].

¹⁹ «...The ...literary reaction to the feminization of masculinity...» [17].

²⁰ «...A pre-feminist and racist attitude to women as both sex objects and creatures from another species» [6, р. 19].

²¹ «...The circulation of women as objects...» [18, р. 193].

Ночные похождения и беспорядочные отношения Т. Макса, описанные им самим, идентичны поведению персонажей Эмиса: «я чрезмерно напиваюсь в неподходящий час, пренебрегаю социальными нормами, потворствую каждому капризу, игнорирую последствия моих действий, высмеиваю идиотов и позеров, сплю с большим количеством женщин, чем считается безопасным или разумным, и просто обычно веду себя, как вышедший из под контроля придурок»²² [19]. Такая литература является развлекательной, предосудительной и искренней, поэтому она пользуется популярностью массовой аудитории. Жанр *Fratire* не является интеллектуальным, о чем говорит сам Т. Макс, однако он представляет собой «...отдушину для избавления от страха, философию экспрессии»²³ [19], а также «катарктический выход для молодых людей, испытывающих фрустрацию из-за работы, личной жизни и состояния мира в целом»²⁴ [7].

М. Лафски (Нью-Йорк Таймс) назвала жанр *Fratire* «мизогинией на продажу» («misogyny for sale») [8]. По словам К. Кокрейн, этот жанр является «...регрессией к старомодному сексизму, представленному под видом иронии»²⁵ [20]. Тем не менее, Дж. Узунян утверждает, что он просто говорит то, о чем другие думают, но не осмеливаются сказать. По его мнению, выделять женщин как особую группу, на которую нельзя писать сатиру, само по себе является сексизмом. Жанр *Fratire* означает не письмо о незрелом поведении, ненависти к женщинам и др., а честное письмо о мужчинах и о том, как быть мужчиной. Этот литературный жанр «позволяет мужчинам быть мужчинами, что бы это ни значило»²⁶ [21]. Тем не менее, произведения, написанные в этом жанре, создают впечатление мусорной свалки, куда авторы стремятся вывалить все свои годы гнева, разочарований, фрустраций и ненависти.

Эмис сразу стал писать в этом жанре. Он считается «типично ладетским романистом, которому нравятся машины, но у которого проблема с женщинами»²⁷ [22]. Эмис говорит: «геополитика, может, не является, собственно, моим предметом, но маскулинность является»²⁸ [23]. Жанр *Ladlit* органично соответствует естественному авторскому стилю Эмиса, принимая во внимание тот факт, что главным героем его романов часто является мужчина «...в объективно отрицательных воплощениях»²⁹ [24]. Основная мысль его персонажей заключается в том, что все женщины – злые стервы («devil-bitches»), которые соблазняют мужчин и влечут их к гибели. По словам Эмиса, заставлять человека чувствовать себя мерзко – «...это исключительно женская способность» [25]. Например, Никола («Лондонские поля» (*London Fields*, 1989)) является в этом отношении архетипом женщины, или «архетипом анти-женщины»³⁰ [22]. По мнению большинства критиков, проза Эмиса иллюстрирует «...отвратительную анатомию мужской мизогинии» [26, р. 49]. При этом они чаще всего ссылаются на романы «Лондонские поля» и «Деньги» (*Money*, 1984) как на «...образцы предполагаемой литературной мизогинии Мартина»³¹ [27, р. 56].

Литературные критики ведут спор, относительно того, является ли на самом деле Эмис женоненавистником. М. Уорнер, например, говорит, что, несмотря на то, что Эмис называет себя феминистом, на самом деле он является закоренелым и нераскаивающимся мизогинистом. Она называет его «...барометром мизантропии»³² [27]. Параллельно существует мнение, что Эмис не является сексистом и женоненавистником в прямом смысле слова, в чем его обвиняют феминистки. Обращаясь к жанру *Ladlit*, он пародирует сексизм, использует ироничное, нарочито гиперболизированное выражение устаревшего и «запрещенного» банального сексизма, перекодируя и деконструируя его, делая его ироничным и сатиричным. Это пародийный, хипстерский сексизм, ретро-сексизм, используемый в качестве постмодернистского приема «...опредмечивания женщин ...с использованием притворного осмеяния, кавычек и парадокса...»³³ [28]. Прием направлен на то, чтобы «...имитировать или восхвалять сексистские аспекты прошлого... в ироничной манере»³⁴ [29]. Однако, по словам К. Кокрейн, «...нет существенной разницы между “ироничным” сексистским юмором и истинной мизогинией»³⁵ [20].

²² «I get excessively drunk at inappropriate times, disregard social norms, indulge every whim, ignore the consequences of my actions, mock idiots and posers, sleep with more women than is safe or reasonable, and just generally act like a raging dickhead» [19].

²³ «...An outlet for angst, a philosophy of expression...» [19].

²⁴ «...A cathartic outlet for young men frustrated with their jobs, love lives and the world in general» [7].

²⁵ «...A regression to old-fashioned sexism presented under the veil of irony» [20].

²⁶ «...Lets men be men...whatever it is that means» [21].

²⁷ «...The quintessentially laddish novelist who likes cars but has a problem with women» [22].

²⁸ «Geopolitics may not be my natural subject, but masculinity is» [23].

²⁹ «...In his objectively negative incarnations» [24].

³⁰ «The archetypal non-woman» [22].

³¹ «...Examples of Martin's presumed literary misogyny» [19, p. 56].

³² «...A barometer of misanthropy» [27].

³³ «...The objectification of women ...in a manner that uses mockery, quotation marks, and paradox...» [28].

³⁴ «...Mimic or glorify sexist aspects of the past... in an ironic way» [29].

³⁵ «...There is no real distance between “ironic” sexist humour and genuine misogyny» [20].

В интервью, несмотря на обвинения в мизогинии, автор говорит: «Я гинеократ... Мир был бы лучше, если бы им правили женщины»³⁶ [30]. В романе «Деньги» он пишет: «...бог – женщина. Оглянитесь! Конечно – это Она»³⁷ [31, р. 143]. Это похоже на то, что писали Дж. Фаулз и Ж. Деррида о женщинах. Они, по их мнению, не поддаются познавательной категории, представляют собой «...бездонное отстранение истины, эта не-истина есть “истина”. Женщина – имя этой не-истины, истины» [32, с. 124]. Эмис говорит: «...женщины – это часы. Хранительницы времени... Да-да, они поддерживают ход времени» [33, с. 349]. В «Беременной вдове» он пишет: «микромир подобен женщине. [...] Макромир тоже подобен женщине. [...] Реальность подобна женщине» [...] Мужчине подобен один лишь средний мир» [34, с. 289], в котором мы все живем. Эмис в некоторых романах выражал идеи, похожие на мысли Дж. Фаулза о том, что женщина ближе к природе и, следовательно, – к истине. В романе «Другие люди» (*Other People*, 1981) Эмис образно описывает разницу между мужчинами и женщинами: «мы – глубоко-водные ныряльщицы, каждая из нас. Вы сражаетесь со штормами на поверхности, где можно открыто с громкими воплями, биться до победы. А мы проводим всю свою жизнь под водой. Глубоко-глубоко...» [35, с. 270]. В «Информации» (*Information*, 1995) Эмис говорит, что «у мужчин... разницей между разумом и чувствами гораздо более заметен, чем у женщин. Может быть, у женщин этого размежевания вообще не произошло» [36, с. 29]. Свои первые три романа Эмис называет не анти-феминистскими, а пре-феминистскими, а роман «Деньги» он считает феминистской книгой.

Э. Альваресу, который знает Эмиса с тех пор, когда тот был еще в коляске, трудно определить, является ли Эмис мизогинистом на самом деле, в то время как «...его отец был им. В этом нет сомнения»³⁸ [37]. Д. Лодж также говорит, что в отличие от Кингсли Эмиса, который считал женщин декоративным полом и не видел в них пользы, Мартин не является мизогинистом. Д. Лодж пишет, что из-за того что Эмис очень выразительно и смешно рассказывает о том, как мужчины желают женщин и одновременно ненавидят их и ругают их, «...легко предположить, что он отождествляет себя ...с такими персонажами, но я не думаю, что он такой»³⁹ [38]. П. Флоренс, который знает Эмиса более двадцати лет, также утверждает, что термин «мизогинист» в его адрес является неудачным условным журналистским обозначением. Самыми лучшими персонажами в его романах часто являются женщины, в то время как мужчины, как сказано выше, – дегенераты. Феминистка Ж. Грир пишет о Эмисе: «я не думаю, что он хоть в какой-то степени больший женоненавистник, чем средний англичанин»⁴⁰ [39]. Романистка Р. Рендел в отношении Эмиса говорит следующее: «на людей вешают ярлык женоненавистника за одно неверное слово о женщинах – но, нет, я не думаю, что он женоненавистник»⁴¹ [40].

Заключение. Отвратительное отношение персонажей Эмиса к женщинам является постмодернистской игрой. Автор примеряет маску женоненавистника для решения своих философско-эстетических задач. Функцией обращения к жанру *Ladlit* является изображение терминальной стадии моральной деградации общества. С «рассерженными молодыми людьми» 1950-х гг. жанр *Ladlit* схож бунтом, обреченным на поражение, поскольку, как их предшественники, «новые парни» своим поведением лишь выдают собственную неполноценность, непригодность к социуму и разоблачают несостоятельность культуры «мачизма», что парадоксальным образом превращает их романы в про-феминистские. К 2001 г. этот жанр пошел на спад, не только потому, что авторы стали старше, но и потому, что в XXI в. сменились приоритеты, появились новые угрозы и темы для художественного воплощения. Кроме того писатели осознали, что жанр, который они создали, уже давно утратил новизну. Они попали в известный и обозначенный «тренд», который многие молодые авторы пародировали в 1990-е гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ladlit [Electronic resource] // English Dictionary. – Mode of access: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lad-lit>. – Date of access: 10.10.15.
2. Showalter, E. Ladlit / E. Showalter // On Modern British Fiction / ed. by Z. Leader. – N.Y. : Oxford University Press, 2002. – P. 60–76.
3. Ochsner, A. Lad Trouble: Masculinity and Identity in the British Male Confessional Novel of the 1990s / A. Ochsner. – Bielefeld : Transcript, 2009. – 397 p.
4. Lad Culture [Electronic resource] / P. Miller [et al]. – VDM Publishing, 2010. – 76 p. – Mode of access: https://books.google.by/books/about/Lad_Culture.html?id=A1TLcQAACAQJ&redir_esc=y. – Date of access: 21.09.15.
5. Nylund, D. Beer, babes, and balls: masculinity and sports talk radio / D. Nylund. – Albany : State University of New York Press, 2007. – 190 p.

³⁶ «I'm a gynocrat... The world would better if women ruled it» [30].

³⁷ «...God is a woman. Look around! Of course She is» [31, p. 143].

³⁸ «...His father was, there is no doubt about that...» [37].

³⁹ «...It is easy to assume that he identifies himself ...with such characters, but I don't think that's the case» [38].

⁴⁰ «I don't think he's any more misogynist than the average Englishman» [39].

⁴¹ «People get labelled as misogynists for saying one wrong thing about women – but no, I don't think he is a misogynist» [40].

6. Knowles, L. Nick Hornby's High Fidelity / L. Knowles. – London : Bloomsbery Academic, 2002. – 96 p.
7. St. John, W. Dude, Here's My Book [Electronic resource] / W. St. John // The New York Times, – 2006. – April 16. – Mode of access: http://www.nytimes.com/2006/04/16/fashion/sundaystyles/16CADS.html?_r=1&. – Date of access: 18.08.15.
8. Lafsky, M. Misogyny For Sale: The New "Frat-Lit" Trend [Electronic resource] / M. Lafsky. – 2015. – July 6. – Mode of access: http://www.huffingtonpost.com/melissa-lafsky/misogyny-for-sale-the-new_b_22313.html. – Date of access: 16.07.15.
9. Wiseman, E. The everyday fear of violence every woman has to cope with [Electronic resource] / E. Wiseman // The Guardian. – 2014. – July 1. – Mode of access: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/jun/01/mens-rights-internet-forums-distance-from-misogynist-mass-murder>. – Date of access: 16.11.15.
10. Dewey, C. Inside the 'Manosphere' that Inspired Santa Barbara Shooter Elliot Rodger [Electronic resource] / C. Dewey // Washington Post. – 2014. – May 27. – Mode of access: <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/05/27/inside-the-manosphere-that-inspired-santa-barbara-shooter-elliott-rodger/>. – Date of access: 01.07.15.
11. Martin, S. The 'Lad Lit' Dilemma : Institutional Influences on Creative Writing Practice [Electronic resource] / S. Martin // Queensland University of Technology. – Mode of access: http://eprints.qut.edu.au/17032/2/Sam_Martin_Exegesis.pdf. – Date of access: 02.08.15.
12. Katz, A. Health : Lad Culture Blamed for Suicides [Electronic resource] / A. Katz // BBC News. – 1999. – October 17. – Mode of access: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/475253.stm>. – Date of access: 09.10.15.
13. Keulks, G. Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel since 1950 / G. Keulks. – Madison : The University of Wisconsin Press, 2003. – 328 p.
14. Gill, R. Powerful Women, Vulnerable Men and Postfeminist Masculinity in Men's Popular Fiction [Electronic resource] / R. Gill // Gender, Language, and Media. – Mode of access: http://www.academia.edu/8308518/Powerful_Women_Vulnerable_Men_and_Postfeminist_Masculinity_in_Men_s_Popular_Fiction. – Date of access: 18.02.15.
15. Carpenter, H. The Angry Young Lesbians Fanciers / H. Carpenter // Sunday Times. – 2000. – 16 April. – P. 10.
16. Rushbridger, A. All about my Father' / A. Rushbridger // Guardian. – 2000. – 8 May. – P. 2.
17. Tucker, M. Pass the Bear: In Defense of "Fratire" [Electronic resource] / M. Tucker // The Huffington Post. – 2006. – August 6. – Mode of access: http://www.huffingtonpost.com/tucker-max/pass-the-beer-in-defense_b_22530.html. – Date of access: 14.12.14.
18. Brooke-Rose, Chr. The dissolution of character in the novel / Chr. Brooke-Rose // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality, and the self in western thought / ed. by T. Heller. – Stanford : Stanford University Press, 1986. – P. 184–197.
19. Lee, E. Serious Art, Frat-guy Fun [Electronic resource] / E. Lee // The Daily Californian. – 2007. – February 8. – Mode of access: <http://archive.dailycal.org/article.php?id=22894>. – Date of access: 23.09.14.
20. Cochrane, K. Retrosexual, or Just Misogynist [Electronic resource] / K. Cochrane // New Statesman. – 2008. – June 5. – Vol. 137. – P. 24. – Mode of access: <http://www.newstatesman.com/society/2008/06/cochrane-women-woman-long>. – Date of access: 09.03.15.
21. Tucker, M. Pass the Beer: In Defense of "Fratire" [Electronic resource] / M. Tucker. – Mode of access: <http://tuckermax.com/other/pass-the-beer-in-defense-of-fratire/>. – Date of access: 15.01.15.
22. Moss, S. After the storm; It is time to move on [Electronic resource] / S. Moss. // Guardian Newspapers Limited. – 1998. – October 3. – Mode of access: <http://www.martinamisweb.com/documents/afterstorm.doc>. – Date of access: 25.04.2011.
23. Adams, T. Amis's War on Terror [Electronic resource] / T. Adams // Guardian News and Media Limited. – 2008. – January 13. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/reviews_files/sp_adams.pdf. – Date of access: 27.05.15.
24. Радченко, Т. Fiction, Non-Fiction and «The Second Plane» by M. Amis [Электронный ресурс] / Т. Радченко // Вісн/ Львівського ун-ту. Сер. іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 2 – С. 82–87. – Режим доступа: http://lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk20/Visnyk20_2/articles/11Radchenko.pdf. – Дата доступа: 29.06.15.
25. Vincent, S. In the boy, find the man [Electronic resource] / S. Vincent. – Guardian Newspapers Limited. – March 18, 1995. – Mode of access http://www.martinamisweb.com/documents/sally_vincent.doc. – Date of access : 25.04.2014.
26. Diedrick, J. Understanding Martin Amis / J. Diedrick. – Columbia : University of South Carolina Press, 1995. – 207 p.
27. Warner, M. Martin Amis: Now we are 60 [Electronic resource] / M. Warner // The Independent. – 2009. – August 23. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/biography_files/Independent_MA60.pdf. – Date of access: 05.06.2014.
28. Quart, A. The Age of Hipster Sexism [Electronic resource] / A. Quart // The New York Magazine. – 2012. – October 30. – Mode of access: <http://nymag.com/thecut/2012/10/age-of-hipster-sexism.html>. – Date of access: 30.05.15.
29. Retro-Sexism [Electronic resource] / English Contemporary Dictionary. – Mode of access: http://new_words.enacademic.com/2378/retro-sexism. – Date of access: 07.04.15.
30. Hari, J. The Two Faces of Martin Amis [Electronic resource] / J. Hari // Independent. – 2011. – October 23. – Mode of access: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/the-two-faces-of-amis-774978.html>. – Date of access: 14.09.14.
31. Amis, M. Money : a Suicide Note / M. Amis. – London : Penguin Books, 1985. – 394 p.
32. Деррида, Ж. Шпоры: стили Ницше [Электронный ресурс] / Ж. Деррида // Философские науки / пред. и пер. с фр. А.В. Гараджи. – 1991. – № 2. – С. 116–41. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/Spor.php. – Дата доступа: 12.03.2014.
33. Эмис, М. Лондонские поля / М. Эмис ; пер. с англ. Г. Яропольского. – М. : Эксмо ; СПб. ; Домино, 2007. – 816 с.
34. Эмис, М. Беременная вдова : роман / М. Эмис ; пер. с англ. А. Асланян. – М. : Астрель : CORPUS, 2010. – 576 с.
35. Эмис, М. Другие люди : Таинственная история / М. Эмис ; пер. с англ. А. Принцевой. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2009. – 320 с.
36. Эмис, М. Информация / М. Эмис ; пер. с англ. В. Симонова. – М. : Эксмо ; СПб. ; Домино, 2008. – 576 с.

37. Alvarez, A. Martin Amis: Now we are 60 [Electronic resource] / A. Alvarez // The Independent. – 2009. – August 23. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/biography_files/Independent_MA60.pdf. – Date of access: 05.06.2014.
38. Lodge, D. Martin Amis: Now we are 60 [Electronic resource] / D. Lodge // The Independent. – 2009. – August 23. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/biography_files/Independent_MA60.pdf. – Date of access: 05.06.2014.
39. Greer, G. Martin Amis: Now we are 60 [Electronic resource] / G. Greer // The Independent. – 2009. – August 23. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/biography_files/Independent_MA60.pdf. – Date of access: 05.06.2014.
40. Rendell, R. Martin Amis: Now we are 60 [Electronic resource] / R. Rendell // The Independent. – 2009. – August 23. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/biography_files/Independent_MA60.pdf. – Date of access: 05.06.2014.

Поступила 09.12.2015

THE *LADLIT* GENRE AND M. AMIS'S WORKS

A. MARDANAU

The article deals with the Ladlit genre, which is a reaction against the feminist and postmodernist transformation of masculinity. The two contradictory attitudes towards the genre are analyzed in the article: on the one hand, Ladlit is oriented against the over-feminization of culture, which has corrupted the natural gender differences, and proclaims a return to basic masculine values succeeding the feminist practices of creating a lifeless and passive image of a “new” man; on the other hand, the genre is a regression to old-fashioned sexism and misogyny presented under the guise of irony and satire. The article touches on the lasting dispute of literary critics as to whether M. Amis, a typical representative of the genre, is a hardened misogynist, or whether he, ironically and satirically parodies, decodes and deconstructs outdated banal sexism with the purpose of depicting the terminal stage of the moral degradation of society because his emotionless protagonists are represented as anti-heroes, degraded misanthropes, misogynists, degenerates, alcoholics, and drug addicts.

Keywords: *Ladlit, Fratire, genre, sexism, misogyny, feminism, masculinity, postmodernism, irony, author's mask.*

УДК 821.111(73)-3.09.(045)

РОДИНА И ЧУЖБИНА В ПОЭЗИИ ДЖОРДЖЕ НИКОЛИЧА

канд. филол. наук, доц. Л.В. ПЕРВУШИНА
(Минский государственный лингвистический университет)
lyubaper@gmail.com

Рассмотрены особенности творчества Джордже Николыча – известного американского поэта-эмигранта сербского происхождения. Предметом внимания прежде всего являются многообразно проявляющаяся в стихах Дж. Николыча любовь к оставленной Родине и неизменно присутствующее чувство чужбины. Эти разновекторные чувства определяют сущность мировоззрения, особенности мировосприятия и смысл идейно-художественных поисков автора. Исследуется процесс осознания поэтом себя как эмигранта, прослеживается связь национальной идентификации с проблемой культурно-исторической памяти, выявляется специфика национальной идентичности. Анализируется репрезентация идентичности эмигранта в американской культуре через сохраняющиеся национальные сербские образы мира, а также богатый проблемно-тематический комплекс, интертекстуальность, библейские параллели. Рассматривается богатый символизм творчества Дж. Николыча и его влияние на идейно-художественную программу поэта.

Ключевые слова: национальная идентичность, славянские авторы, писатель-эмигрант, культурно-историческая память, Родина, чужбина, мировоззрение, символизм.

Введение. Последние десятилетия XX и начала XXI века знаменуют особый исторический период, который привел к изменению культурной картины мира, значительному пересмотру философских, социально-политических, эстетических и художественных концепций. С особой остротой ставятся проблемы места и роли человека в обществе, его прав, свобод и реализации творческих устремлений. В США начиная с 1960-х гг. историко-культурная ситуация характеризовалась интенсивными социальными и политическими движениями за справедливость, свободу и гражданские права (*Civil Rights movement*), за улучшение благосостояния человека (*welfare-rights movement*) и против войны во Вьетнаме (*anti-war movement*). Принятие в 1964 году федерального закона о гражданских правах и ряда законов, запретивших расовую дискриминацию и сегрегацию, а также дискриминацию по признаку пола, привело к реформированию всей законодательной системы США, изменению общественных и социальных программ. Движение, известное под названием «возрождение этничности» («*the revival of ethnicity*»), вызванное не верием в «высшую мудрость истэблшмента» [24, р. 22], вызвало серьезный интерес к этническому и расовому разнообразию Америки, что привело к яркому проявлению различных видов культурного плюрализма и возникновению новых концепций культурного взаимодействия. Американцы из разных этнически групп, чья культура «определялась расовой принадлежностью, религией или национальным происхождением» [13, р. 27], подвергали сомнению идею «американской мечты», которая имела тенденцию превращаться в свою противоположность, все менее доверяли обещаниям официальных представителей власти, и все более полагались на опыт своих этнических сообществ, в которых они поддерживали ценности своей культуры, искали защиту и ответы на сложные вопросы времени. Известно, что ощущение единства с конкретной культурой, с определенной исторической общностью позволяет глубоко осмыслить важность национального в частном, личном. Именно понимание своей этнической принадлежности и повышение самосознания «заставило многих пересмотреть свою идентичность как американцев» [24, р. 22], подчеркнуть свою национальную составляющую.

Таким образом, идеи мультикультурализма, разнообразия и пограничья обусловили постепенный переход культурной модели развития общества «с западной, логоцентрической, (в США – американоцентрической), на плюралистичную...» [7, с. 4] и выявили особую значимость проблемы национальной самоидентификации, обретения национального самосознания, которая стала определяющей и заняла особое место в культуре, философии и литературе конца XX – начале XXI века. Осознание «себя» как принадлежащего к определенной нации или этнической группе определяет развитие человека в контексте изменений общественных норм, тесно связано с поиском идентичности и проявляется в отождествлении личности с определенным этническим, социальным, классовым, религиозным сообществом. Национальная самоидентификация является важным механизмом становления личности, осмысления социальных ролей, усвоения групповых норм, идеалов, образцов поведения, формирования ценностных установок и способствует сохранению «временной и пространственной целостности Я как субъекта сознания и самосознания – в контексте постоянно меняющихся состояний этого Я и содержаний этого сознания» [9, с. 240]. Чтобы человек стал личностью, он должен осознать себя в контексте конкретных историче-

ских событий и определенной культуры. Поскольку «иммиграция играла и будет продолжать играть значимую роль в становлении Америки» [25, с. 143], то проблема национального самосознания с особой остротой предстает в творчестве современных американских писателей, которые большое внимание уделяют присутствию различных культур в литературе и искусстве. Культурный плюрализм, обострившиеся проблемы национальной и иных форм идентификации вызвали к жизни разнообразные проявления творческой деятельности, открыли возможность многогранно представлять национальную идентичность писателя, художника, творческой личности. Последние десятилетия XX – начало XXI вв. характеризуются появлением многочисленных романов, мемуаров, автобиографий, публицистических и поэтических произведений, пьес и фильмов, которые «показывают читателям, как процесс ассимиляции – или сопротивление процессу ассимиляции – проявляется в жизни различных поколений эмигрантов» [11, р. 2]. Широкая читательская аудитория приветствует появление новых произведений, проявляя интерес к репрезентации многосторонней идентичности. Говоря от имени многих эмигрантов, Эрика Джонг – известная писательница, ставшая классиком американской литературы, утверждает: «все американцы – иммигранты, и мы любим новые истории иммигрантов, будь то история еврейских иммигрантов или китайцев, будь то русская история или история итальянских американцев – история крестного отца и т.д. Мы любим эти повествования о том, как люди приезжают из разных частей света и становятся американцами» [21, с. 263]. Такие повествования демонстрируют механизмы американизации, ассимиляции, изменения сознания, получения нового опыта и вхождения в другую культуру.

Внимание к этно-расовому многообразию, полилингвизму и новому мультикультурному опыту расширило кругозор американского общества, оказав серьезное влияние на сознание людей и развитие гуманитарных отраслей науки. Философы, культурологи, психологи, литературоведы анализировали, систематизировали и обобщали особенности функционирования различных этнических групп и репрезентации их опыта в литературе, причем «плюрализм стал парадигмой новых исследований, а этничность их ключевым интерпретационным концептом» [24, с. 23]. Ученые отмечают необходимость разработки и создания «новых методов анализа и оценки» [22, р. 8] разнообразных литературных произведений, созданных писателями-эмигрантами. Теоретические основы данных проблем изложены в трудах В. Соллорса, Р. Веколи, Т. Гладски, В. Больхувера, Д. Холлинджера, Б. Холмгрен, О. Матич, М. Тлостановой, А. Ващенко, Г. Гачева, О. Карасик и др. Так, достаточно объемно представлен опыт афроамериканских, афро-азиатских, азиатских, еврейских, мексикано-американских и др. сообществ в культуре США. Славянский же компонент в мультикультурной жизни США еще не получил достаточного освещения. Он мало изучен, хотя славянская эмиграция представляет собой весьма значительную часть культурного пространства США.

Основная часть. Из среды писателей-эмигрантов весьма интересным является Джордже Николич (*Djordje Nikolic, Georg Nikolic*) (1949 г.р.) – известный современный американский поэт сербского происхождения (*American Serbian writer*), уже более сорока лет проживающий в Соединенных Штатах. Его поэзия занимает особое место в современном литературном процессе, отличаясь важной проблематикой, глубиной мыслей, высоким уровнем философского обобщения и утверждением универсальных ценностей, а одновременно и пристальным вниманием к деталям жизни, способностью к мгновенной фиксации чувств. Художник яркого и мощного таланта, он сосредоточен на вечных проблемах – войны и мира, жизни и смерти, памяти и бессмертия, чести и ответственности, любви и творческой силы, – соотнося их с широким кругом исторических и социальных вопросов современности. Наряду с этим поэзия Дж. Николича неизменно обращена к истокам, историко-культурным и духовным ценностям сербского народа, раскрывает внутренний мир человека, сложность бытия, важность Божественного в мироустройстве.

Дж. Николич родился и получил начальное и среднее образование в Сербии. Вынужденная эмиграция в США и расставание со своей страной полностью изменили его жизнь и определили его дальнейшие духовные и идейно-художественные поиски. В семье Николичей всегда сильны были национально-духовные традиции, а «один из дедов был священнослужителем в епископском сане, и поскольку не принял коммунистической власти, то оказался в эмиграции» [8, с. 8]. В Америке Дж. Николич продолжил образование, закончил университет и докторантуру, занялся исследованием литературы эмиграции и активной литературной переводческой деятельностью (с английского на сербский и с сербского на английский).

Белорусские читатели познакомились с творчеством Дж. Николича благодаря сборнику избранных произведений «Таямніца часу» (Минск, «Белпринт»), который вышел на белорусском языке в 2013 г. Составитель сборника, автор развернутого предисловия и комментариев – И. Чарота – известный славист Беларуси, академик Сербской академии наук и искусств, авторитетный переводчик. Перевод произведений Дж. Николича на белорусский язык был осуществлен В. Шнипом, Л. Рублевской и, в первую очередь, самим составителем книги. В данной статье цитируются произведения Дж. Николича в белорусских переводах, представленных в сборнике «Таямніца часу» [5]. Сила художественного дарования Джордже Николича, его способность открывать тайны человеческой души нашли отражение в девяти сборниках поэзии. В США были опубликованы поэтические сборники «По древним рельефам» (*Over the Old Reliefs*,

Иоганнесбург, 1975), «Дубы, травы» (*Oaks, Grasses*, Чикаго, 1978). Творческая атмосфера 1970-х, созданная представителями интеллектуальной элиты из разных стран, вдохновляла Дж. Николича, способствовала раскрытию его таланта. Чеслав Милош, Иосиф Бродский, Тымотэуш Карпович и другие поэты-эмигранты из стран бывшего социалистического лагеря обменивались секретами художественного мастерства, обсуждали вопросы философии искусства, проблемы развития литературы, делали попытки приблизиться к постижению тонкой природы поэзии – «наиболее неуловимого после музыки искусства» [17, с. 7]. Они изучали новейшие произведения писателей-эмигрантов и определяли их эстетическую ценность [18, р. 60], осмысливали роль художника, который является связующим звеном между человеческим бытием и недостижимыми высотами духа и который создает искусство как «мост к невозможному, непостижимому» [17, с. 4]. Плодотворным оказалось сотрудничество Дж. Николича с Иосифом Бродским, творчество которого удостоено Нобелевской премии, и Тымотэушем Карповичем, «который, возможно, считается самым сложным из всех польских писателей» [16]. Результатом совместной работы поэтов стал сборник «Три славянских поэта» (*Three Slavic Poets*, 1975), в котором были представлены избранные произведения этих трех мастеров слова [23]. В поэме «Книга майго бацькі» (2011) Дж. Николич восстанавливает важные литературные и культурные события и отмечает богатую, насыщенную культурную жизнь, в которую были вовлечены и родители поэта: «Трэба было бачыць іх твары, // Калі да нас прыходзілі // Бродскі і Мілаш, // Карповіч, Ліпская, // Слабадан Драшкевіч, // Сіміч і Стрэнд, // Куцік, Палонская, // Мітрапаліт Амфілохій...» [5, Ник, с. 126–127].

Литературный талант Дж. Николича, признанный в кругу писателей-эмигрантов, был отмечен на просторе американской литературы, а его поэтическое творчество было удостоено премии Академии американских поэтов 1977 г. Книга «Ключ к мечтам, по Джордже» (*Key to Dreams According to Djordjie*, 1978) была опубликована на английском языке в переводе Чарльза Симича – известного американского писателя сербского происхождения и включена в одну из Антологий поэзии Америки. В 2003 г. в Лондоне вышла в свет книга *Jewish Writers in Serbian Literature* («Еврейские писатели в сербской литературе») в переводе на английский язык Дж. Николича. Книга была создана известным историком литературы П. Палавестром [20, с. 191]. Дж. Николичу также принадлежат сборники, изданные в Сербии, которые знаменуют его возвращение на родину: «Галава Сërба», 2000, «Нябесны сад», 2001, «Доніс», 2001, «У пагоні за Эўрыдыкай», 2003. В 2006 г. поэт посвящает поэтический сборник «Шумадзія» своей малой родине, а в 2012 г. выходит сборник «Вы не ад гэтага свету», в котором автор поднимает вопросы веры, проблемы поиска смысла жизни, открывает богатейший духовный пласт, связанный с выявлением Божественной силы в мироздании.

Поэтический талант Дж. Николича признан в Сербии, в США и во многих странах мира. Его произведения переведены на английский, болгарский, русский, испанский, итальянский, белорусский, румынский, македонский и японский языки и «включены в многочисленные литературные антологии США и Европы» [20, с. 191]. Известно, что эмигрант, так или иначе, вынужден в своем творчестве сопрягать «две культурные системы, культуру настоящего и будущего, т.е. культуру новой страны и культуру памяти в одну цельную модель» [25, р. 144]. Очевидно, что в коммуникативных процессах ассимиляции и американизации, которым подвергаются эмигранты, в различной степени проявляются их связи со своей страной, со своей Родиной. При пересечении и столкновении культурных моделей прошлого и настоящего, «своего» и «нового», страна эмиграции может быть представлена либо как новое «свое», либо как «чужое». Опыт эмигранта может также содержать сложный процесс постепенного погружения в новую жизнь и постепенного «забывания» родной культуры, отчуждения от нее. Дж. Николич особым образом решает вопрос идентичности в новом для него американском обществе. В вынужденной эмиграции он становится яркой общественной фигурой, направляя все свои усилия на репрезентацию в Новом Свете Старого Света, своей родной страны. Он не только не теряет духовной связи с родной землей, но и продолжает развивать сербскую культуру внутри многонационального мультикультурного общества, оставаясь «сыном своей Отчизны по духу» [5, с. 9]. Его творческое кредо – «все ради Сербии».

Важной творческой установкой автора является сохранение сербской культуры и своей национальной идентичности. В отличие от многих поэтов-эмигрантов, Дж. Николич не стремится стать американским писателем. Так, если в своих эссе и интервью Ч. Симич подчеркивает, что «он считает себя американским поэтом с глубинными корнями, уходящими в американскую литературу и культуру, в поэзию Уитмана, Дикинсона и Рётке» [12, р. 44], то Дж. Николич посвящает свои проникновенные стихи родине, а его поэзия и в Новом Свете «есть лирическое послание Отечеству, которое он, если вдуматься, никогда и не покидал. Он уехал далеко, чтобы видеть то, что видно с порога. И открыл то, что давно уже было открыто, и что каждый поэт открывает заново – человечество в лице уроженцев своего края, и весь мир – сосредоточенный в его пределах» [2, с. 18]. В настоящее время Дж. Николич живет в Чикаго. Он является членом различных литературных ассоциаций, обществ и академий, а также Пен центров в различных странах. Дж. Николич – Президент Сербской Национальной библиотеки, которая была основана его родителями в Чикаго в 1971 г. Он также принимал участие в основании фонда И. Милошевич и установле-

нии Первой Международной Всеправославной литературной премии «Богородица Троеручица» (The Holy Mother of God with Three Hands), которой награждаются писатели разных стран [20, с. 192]. С одной стороны, литературное творчество Дж. Николича отражает особое, уникальное, индивидуальное мировосприятие поэта, разлученного со своей родиной. С другой стороны, поэзия Дж. Николича включает конфликт идентичности, который присутствует в произведениях многих славянских эмигрантов в Америке. Как считают некоторые исследователи славянских литератур в США, «именно в произведениях авторов-выходцев из Сербии конфликт идентичности является исключительно важной составляющей. Так, ...многие сербские авторы идентифицируют себя со своей родной страной больше, чем с Америкой» [19, р. 183].

Сверхзадачей Дж. Николича является создание произведений о Родине, а доминирующим принципом его творчества становится постоянное присутствие национальных образов мира, мотивов, интертекстуальных переключений, связанных с образом Родины. Поэт создает такую эстетическую территорию, в которой ярко проявляется его национальное самосознание и представлена такая модель вхождения в другую культуру и миропонимания в эмиграции, при которой отмечается сильнейшее притяжение к родной земле, сохраняется аутентичная сербская культура и народные традиции, а страна эмиграции предстает как «не свое», а во многом как «чужое». Подобные модели вхождения славянских авторов в новую культуру эмиграции рассматривалась Б. Холмгрен – одной из наиболее известных и авторитетных исследовательниц славянских литератур в многонациональной культуре США. Теоретик указывает: «иммиграция более не эквивалентна ассимиляции, ее результатом становится жизнь в двойном измерении, т.е. «смешанная/гибридная жизнь», предполагающая билингвизм восприятия, артикуляции идей и миропонимания. В этом наиболее удобном варианте эмиграции писатель не только способен сохранять в памяти Старый Свет, но и заново посещать и переживать его. Таким образом, писатель следует безопасным курсом между Сциллой – ностальгией, охватывающей эмигранта, и Харибдой – отчуждением от своей родной культуры» [14, с. 105]. Очевидно, что и в эмиграции Дж. Николич душой оставался со своей страной, несмотря на тяжелый груз прошлого, изгнание, репрессии.

Известно, что «славянские писатели внутри литературного корпуса этнического опыта США большое внимание уделяют описанию родной страны – Восточной или Юго-Восточной Европы» [15, р. 115]. И для Дж. Николича важной частью идейно-художественной структуры его творчества становится глубокое постижение истории и культуры своей родины. В культурно-исторической памяти, в коллективном сознательном и бессознательном сербского народа запечатлелись и сохранились такие трагические исторические события, как Косовское сражение, пять столетий под турецким гнетом, разделение страны на четыре части, балканские войны в начале XX века, Вторая мировая война и сложная ситуация в конце XX столетия [8, с. 5]. Как отмечает И. Чарота, «если у большинства народов мира национальная идея – прежде всего ее фольклорное и литературное воплощение – основывается и удерживается на осознании побед, то историческая память сербов сохраняет прежде всего все обратное» [8, с.5]. Следовательно, «и самосознание Дж. Николича – сына своего народа во многом проникнуто трагизмом» [6, с.6]. Художественное мастерство Дж. Николича позволило не только восстановить и отразить ход истории, но и передать мироощущение сербов, которое генетически наследовалось последующими поколениями, демонстрируя диалектическое и динамическое единство прошлого и настоящего.

Так, изучение темных эпизодов истории определило появление сборников Дж. Николича «Сербія» и «Галава серба». В них автор восстанавливает атмосферу трагических событий, исследует историю, характер и душу своего народа. Добрый и трудолюбивый сербский народ долго страдал под гнетом захватчиков: «Галаве серба як вядома, калісіці // Давялося доўга быць пад уціскам. // А як больш за стагоддзе мінула, // Яе зноў жа ў ярмо зацягнула» [5, с. 88]. Дж. Николич глубоко переживает боль народа, воспринимает чувства людей, а авторская интерпретация событий окрашена чувством страдания: «Кривава чуллівая жанкі-бітвы // Нараджалі герояў забітых // Гісторыя з нашай айчыны рабіла // Суцэльнае папялішча стылае» [5, с. 89] («У тья часы», 1973). Поэт создает яркие, зримо воспринимаемые образы прошлого, указывая на огромные людские потери, жертвы: «Гэтулькі крыві ўжо // На сцяжыне кожнай // Для працягу роду // Мы з зямлі выходзім» [5, с. 79] («Сербы»). Память вызывает картины страшных битв, тяжести истории: «Ноч настая і нам наканавана // Палегчы ў полі чырванню цюльпанаў // За намі коні і дзорныя паснулі // Шукаюць нас курганы і матулі // Апошні бой даваў нам спадзяванне // Ды адыходзім вось без адпявыння» [5, с.75] («Спачын», 1973). Сокровенное чувство любви к отчизне не теряет силы даже в самые сложные эпизоды истории. Родина остается с народом и в радости, и в горе, и в жизни, и в смерти: «Раскрываюцца нябёсы пабялелыя // Сербам каб сыйсці ў той свет з Айчынай» [5, с. 53] («Дучыч у выгнанні»). Дж. Николич понимает историю как целостный процесс, как необходимость, в которой заложен важный для человечества смысл. В стихотворении «Сербская песня» (1993) автор отмечает, что в этом сложном процессе судьба сербского народа связана с борьбой за свое освобождение: «З чаго сплечены вянок сербскі // Акрамя чырвоных макаў палявых // Якой песні мы навучаны // Акрамя змагарскай» [5, с. 80]. В произведении «Адорванне» (1973) присутствует вера автора в силу правды, победу и справедливость. Каждый погибший воин достоин чести, а посему с печалью, признательностью и любовью

возносится благодарность павшим героям: «*Асабіста кожнаму невядомаму воіну // Сонца, хлеб, віно, сон спакойны // Жончыну вернасць, матчыны шчасце-мроі // Непераможнасць сына-героя // Удзячнасць за ўсе ахвяры змагання // І вечнага светлага памінання*» [5, с. 76].

В то же время Дж. Николич «бывает суров, даже до беспощадности, к историческим изъясам, застарелым житейским несовершенствам любимого ему Сербства» [3]. Громко звучит голос автора, философа и мыслителя, который понимает ошибки и просчеты сербских людей: «*Ды і ахвярамі ўсімі, і пакаяннем // Не мянялі мы лад свайго існавання: // На яго ж неадменна ўплываюць страты, // Калі кум рэжа кума і брат брата*» [5, с. 89] («Галава серба»). А поэтому те просьбы, которые сербы возносят к небесам, не могут быть услышаны: «*Бог усяведны і слухаць не хоча // Сэрба, які з Яго шляху збочыў*» [5, с. 91]. Но и эта жесткая критика вызвана любовью поэта к родине, озабоченностью за ее нелегкую судьбу, стремлением представить социально-исторический и духовный опыт своего народа. Искренни и глубоки чувства автора, он переживает, болеет душой за свой народ и за будущее страны. Ностальгией по своей стране окрашены мысли и чувства лирического героя поэзии Дж. Николича, который, с одной стороны, – «абстрактный мыслитель, философ, который решает общечеловеческие проблемы, а с другой – представитель конкретной нации, выходец из конкретной семьи» [4, с. 305]. На чужбине он ощущает определенную степень изолированности, обособленности, одиночества, отверженности, потерянности. Эмоциональность лирики сопровождается грустью, печалью. Превалируют темные тона тревоги, печали, отчаяния: «*Сяджу ў маўчанні. // Кроў мая, што лёд. // Вакол мяне Сусвет імчыць па крузе. // А думкі-пчолы ўсё шукаюць мёд // У лесе, дзе ўжо квецені не будзе*» [5, 26].

На чужбине события жизни не приносят вдохновения лирическому герою, не наполняют его внутренний мир, который остается пустым: «*Ўва мне, у пустэльным месцы, // Самотныя мы с табой, // А сон ува мне – магільны, // Як сон бадзяжных сабак*» [5, с. 30]. Человек потерял смысл жизни, он не видит смысла в земном существовании: «*Вабілі мяне беззварот-блуканні // Нібыта пад крылы бралі бярозы // Шукаў у руху я сэнс вандравання // Ды след прапаў на маёй дарозе*» [5, с. 27] («Так як намагаюцца стрымаць раку», 1997). Даже любовь – теплое и вдохновляющее чувство – часто наполнено драматизмом и печалью, так как расставание сердец неизбежно, а реальность не способствует расцвету чувств: «*Таямніца рук // Прысвечана // Аднаму // Несустрэтаму // Каханню*» [5, с. 46] («Руки»). Свои чувства герой выражает непосредственно, обостренно, передавая свою печаль, тоску, горечь: «*Вочы яе блукаюць па свеце, // Як і мае, // Ды размінаюцца погляды нашы // Рукі яе абдымаюць // Пустыя рамкі ёю намрое-нага*» [5, с. 49] («У пагоні за Эўрыдыкай»). Особенно подчеркнуто автором чувство разочарования, невозможность счастья: «*О, як мы разміналіся – // Я і ты, я і свет гэты. // У нас як бы і не было сустрэчы. // Адно бясконца доўгае расстанне*» [5, с. 44] («Ты і я», 1944).

В то же время существуют в жизни возвышенные, счастливые моменты. Тогда любовная лирика наполняется романтическим светом, радостью, ликованием. Так, возлюбленная навечно «заручана пярсецёмкам», а любовь бесконечна, жизнь наполнена смыслом, радостью, вдохновением: «*Што далячынь, ты ж блізкая такая // І Божы дар не аддаляцца маеш... // Мяне ты светладайнасцю свайёй і зараз // Узносіш да высокіх чыстых мараў*» [5, с. 45] («Прабач гэтай далі», 1972).

Большое значение в поэзии Дж. Николича приобретают образы и символы родной природы, анималистические образы и образы окружающей среды, которые являются важнейшим инструментом специфического поэтического способа осмысления реальности в художественном мире автора. Данные образы пронизывают все планы бытия и все уровни поэзии Дж. Николича, определяют его философовские идеи и психологические зарисовки. Образность и глубина мысли выявляются через авторскую память и ностальгию по прежней жизни, которые прямо или опосредованно присутствуют в стихах. В поэтической ткани появляются образы тьмы и глубокие тени, которые сопровождают жизнь человека и появляются днем и ночью. Данные образы являются метафорой темной стороны внутреннего мира человека, они предвестники тревоги и печали. Но в то же время темнота и горе рассеиваются и исчезают с восходом солнца, с появлением первых лучей солнца. Солнце родины – наиболее часто встречающийся мощный образ-архетип, который олицетворяет активную, добрую и постоянно возобновляющуюся деятельность. Этот поток жизнотворных сил приносит Божественную справедливость, Божественный разум, освобождает от гнета и пробуждает творческий потенциал человека. Звезды – еще один важный образ-архетип. Они символизируют надежду, несут с собой гармонию, содержат особую скрытую энергию космоса, поддерживают солнце, когда злобные тучи затеняют его. Звезды помогают преодолеть темные силы и поддерживают негаснущий свет во вселенной.

Поэзии Дж. Николича присущ и целый спектр светлых эмоций, когда поэт представляет образы родного края. Единение с родной землей приносит автору вдохновение, радость, внутреннюю свободу и теплые душевные эмоции. Так, в стихах проявляется любовь к природе, полям, лесам, людям своей страны: «*бярэзка недзе прарастае», «спяваюць зоры бяз думак пра няволю», «залатая галінка неба лісткі пусціла», «квітнеюць сады», «сякера – нібы разбуджаная змяя», «вясну лісток прабівае кволы», «трава... – вернасці знак на шляхах і курганах*». Этот мир – Божье творение, чудесное проявление прекрасного

го. Родная природа наполнена движением, радостью, звуками. Все вокруг возрождается каждой весной, когда возникает музыка жизни, которой наполняются земля и небо: «звон бярозавых завушніцаў» «восень згасае ў шуме тысячы жыццяў», «дзівоснасць песень саловак», «вулей гудзе на заблукалай пчале», «навальніца ідзе», «сонца звон чуецца» и т.д. Автор поет гимн своей малой родине – Шумадии, которая с детских лет поражала его воображение красотой природы, благоухающими садами, зелеными лесами, живописными лугами и бескрайними полями, где он учился чтить прошлое, традиции, осмысливал историю и культуру родной страны, постигал дух и опыт своего народа. Поэт видит природу прекрасной, радостной, цветущей: «Хмызуйце, шуміце, старыя палі, // Абліты святою вадою і святлом. // Вы некалі нам сваю сілу далі, // Каб існаваць пад любові крылом. / Хмызуйце, шуміце, старыя палі» [5, с. 84] («Шумадзія»).

Образы родной природы имеют высокую степень повторяемости: так, богатый символизм стихов включает образы солнца, дома, гнезда, леса, птиц, деревьев, а ветер, дождь и небо несут разное цветовое, эмоциональное и смысловое значение. Природа наделяется чувствами, психологизируется, помещается в динамический контекст, раздвигает рамки повседневности и конкретного места и времени, приобретает универсальный характер и открывает духовный мир, проясняя суть взаимоотношений между людьми. Символизм и ассоциативное виденье жизни позволяют автору емко и красочно говорить о душе человека, о трансформации внутреннего мира личности, рисовать картины прошлого и настоящего, осмысливать простые, но важные ценности, не теряющие своей актуальности по сей день. Богатый символизм сочетается с интенсивностью чувств, развитым эмоциональным фоном (присутствие чувств людей или их эмоций), экспрессивным субъективизмом (внутренним, глубинным пластом чувств).

Философское наполнение поэзии Дж. Николича включает попытку автора приблизиться к пониманию смысла жизни, раскрыть загадку мироздания. Через простые образы, символы и метафоры он поднимается до философского осмысления сложных вопросов бытия, нравственности, религии. Парадоксальное мышление автора открывает новые стороны реальных явлений как через анализ «внешнего» мира, так и через раскрытие «внутреннего» – психологического, духовного, субъективного пласта человеческой личности. Присутствие Божественной Силы в мире делает жизнь человека наполненной, целостной, значимой и вносит в нее чувство нравственного долга. Так, автор стремится заглянуть за рамки недостижимого и представить течение времени в этом мире, раскрыть движущие силы человеческого существования. Значимым для осмысления философских проблем является произведение Дж. Николича «Таямніца часу»: «Колькі часу цяпер наводле сусвету // Як выглядае дзень у календары Бога // Ці ёсць там да поўдня і апоўдні // Што за процягласць у Божай мінуты» [5, с. 38]. Автор ставит многочисленные вопросы мировоззренческого порядка: Как жить в соответствии с законами Творца и миропорядка? Как понять язык Природы? Как расширить границы нравственности? Как беречь и хранить духовные ценности? Где и как найти гармонию единства мира и человека, природы и общества? Но связь прошлого, настоящего и будущего, а также великие законы жизни и смерти скрыты от человеческого сознания: «Схавана ад нас гэтая // часу таямніца вялікая» [5, с. 38].

Серьезным для Дж. Николича является вопрос о наследии, которое оставляет человек после своего ухода из этого мира: «Пасля мяня ні следу ні знаку // Не застаецца зусім аніякага // Травы на сцежках уміг буюць // Кірунак шляху майго хаваючы» [5, с. 39] («Пазнака»). В размышления влетают мысли о бренности всего земного, необходимости осмысления своих действий и моральной ответственности за содеянное в жизни. Автор четко разделяет чистоту человеческих отношений и лицемерие, правду и ложь, говорит о нравственности краткими, сжатými фразами: «Зжоўкнучь як ліст восенню, // І каб тыя, хто нас не любіў, // Не праводзілі ў шлях апошні» [5, с. 31] («Эпитафія»). Так как основой человеческой жизни является передача знаний, опыта, мудрости из поколения в поколение, то поэт приобщается к духовному миру своих родителей, дедов, прадедов, храня духовное наследие, переданное ему. Известно, что «семейные отношения являются тем устойчивым элементом, который противостоит быстро трансформирующейся природе современных мегаполисов в США» [15, р. 116]. Большое значение в поэзии Дж. Николича имеют личные воспоминания, в которых превалируют добрые, человеческие чувства. Автор посвящает свои поэтические сборники матери, отцу, сестре. Героями произведений становятся родные и близкие поэта, а сам автор присутствует в ткани стихотворений через глубокий опосредованный внутренний психологический автобиографизм. Дж. Николич пишет о своей семье, в которой закладывались и формировались понятия добра, красоты, нравственности, а также раскрывались идеалы и ценности общества («Дзедаў лес», «Запаведнік Маніча», «На прадзедавай магіле», «Развагі дзеда Драгуціна Нікаліча», «Верш пра майго дзеда Драгаміра Маніча», «Матулі Надзеі»). Известно, что память позволяет эстетически осваивать реальность «через особую организацию фактов в систему этнической интерпретации..., когда факты трансформируются в конструкторы, а сама система развивается как генеалогическая нарративная программа» [10, с. 136–137]. Использование реальных фактов прошлого и творческая трансформация истории в автобиографические формы позволяют автору более глубоко осознать жизнь в контексте истории. Почитание матери, и уважение к женщине – то сокровище, тот чистый исток, из ко-

того рождается любовь как самое высокое чувство, как таинство, которое преодолевает разъединение и непонимание. В произведении «*Матуля*» (1966) любовь сына возносит мысли о матери до небес, а «*Танали дзяцінства залатымі літарамі на аблоках // Пішучь // Пра яе*». [5, с. 18]. Особенно высоко поэт ставит связь времен, связь поколений, сохранение памяти и традиций как для каждого человека, так и для всего своего народа. Заветы прежних поколений становятся реальностью благодаря историко-культурной памяти и взаимодействию сознаний: «*Нас ён яднацца вучыў // Як неба злучыць з зямлёю*» [5, с. 66]. («*Дзед Драгамір Маніч*»). Мудрость жизни заключается в продолжении рода, «*каб дапісвалася кніга радаводу*» [5, с. 71].

Дж. Николич практически не пишет об Америке, а в тех произведениях, где появляется образ страны эмиграции, возникает острый конфликт, построенный на дихотомии «родное» – «чужое» с ее системой оппозиций и противоположных категорий. Особенно ярко образ страны эмиграции проявился в произведениях «*На прадзедавай магіле*» (1976) и «*Фатаздымак*». Так, поэт противопоставляет самое близкое (свою семью) самому далекому (изгнанию) в особый, значимый момент времени, когда все мысли сосредоточены на воспоминаниях о прадеде, который покинул земной мир. Это момент памяти и скорби, момент горести и благодарности прадеду за жизнь и мудрость, переданные им последующим поколениям. Именно в этот момент автор эмоционально и предельно открыто заявляет о своем отношении к жизни за рубежом, о том, что он не смог безоговорочно принять жизнь в изгнании. Страна эмиграции так и осталась для него чужой, а его жизнь в эмиграции – жизнь на чужбине: «*Добра жывым – яны не ведаюць, // Што і магіла // Будзе выгнанніцай // На чужыне*» [5, с. 65] («*На прадзедавай магіле*»). А в произведении «*Фатаздымак*», которое отличается большой изобразительной и выразительной силой, автор признается в любви своей родине, осмысливает прошлое своей семьи, вспоминает близких и следующим образом определяет свое отношение к стране эмиграции: «*Калі я гэтай ночы верш пачну // Я напішу пра фатаздымак той // З якога ўсе мы адышлі каб быць // У Сербіі назло Амерыцы чужой*» [5, с. 70].

В поэзии Дж. Николича представлен постоянный поиск духовно-нравственных основ, подлинного смысла жизни человека. В ней находят место размышления о Божественной благодати и Божественном порядке, о высотах духа и о душе человека. В религиозности, которая присутствует в стихах различной тематической направленности, выявляется особое миропонимание поэта, который разграничивает добро и зло, отделяет высокое от низкого, прекрасное от безобразного, великое от мелкого, возвышенное от земного, а «противопоставление «земное-небесное» проходит в творчестве Дж. Николича красной нитью» [8, с. 8]. Автор уверен, что лишь незыблемое знание добра и зла делает человека сильнее и совершенней. Библийские параллели и интертекстуальные ссылки на Библию глубже раскрывают светлый мир души, которая растет, вбирает силу свыше и является местом нахождения высшего блага. Многие стихи показывают силу Веры и Откровения, приоткрывают духовный взор человека: «*Святое святло*», «*Вялікая Пятніца*», «*Айчына*», «*Малітва*», «*Не забі*», «*Святы Нікола*», «*Вера*». Автор полагает, что Вера стала сопровождать людей тогда, когда они открыли свои сердца Богу: «*Калі першы храм // Расчэніў дзверы // Тады і неба раскрылася*» [5, с. 121]. Поэт лаконично и емко представляет Черную Пятницу, когда свершилась беда для человечества в день Распятия Спасителя, когда воплотившийся Бог, сошедший на землю, был отдан народом на казнь, умер, чтобы воскреснуть и открыть людям путь в Царствие Небесное: «*Вялікая Пятніца – // Самы чорны дзень // З тых часоў // Як явіўся Бог. // Тады ўсе створанае // Пакрылася цемрай магільнай // Да Святла новага – Светлага Ўваскрасення*» [5, с. 122]. Притча о Святом Николае выявляет величие и силу духа в этом мире. В деяниях Святого Николая сосредоточилось Чудо, после чего изменился мир, и в движение пришли особые, важные структуры мироздания. Дж. Николич указывает на важность поступков, отмечает важность заботы о своей душе, напоминает, что богатства сосредоточены не там, где их копят, поэтому необходимо наполнять душу, а не мощну: «*Багатым не стаў // Пакуль усяго, што меў // Не раздаў // Нават грошы, // Адкладзеныя на падарожжа, // У рукі працягнутыя // Пераскладаў. // Бо сабе ён абраў дарогу, // На якой са скарбаў зямных // Не патрэбна нічога, // А ўзбагачацца належыць тым, // Што набліжае да неба і Бога*» [5, с. 120]. Для творчества Дж. Николича характерны поиски новых художественных возможностей поэзии и экспериментирование с формой произведений. Отсутствие пунктуации во многих произведениях позволяет подчеркнуть основную мысль, обозначить парадоксальность идеи, усилить эмоциональность, а также установить темп и ритм, необходимые для свободного восприятия поэзии читателями. Дж. Николич обращается как к традиционным, так и новым формам. Так, в его творчестве широко представлена классическая форма сонета («*Санет пра песню*»), находит место «древний сербский стихотворный размер десетерац (десятисложник), которым пользовались в течение веков гуслары – исполнители эпических песен Косовского цикла и сказители» [3]. Интеллектуальные литературные игры Дж. Николича также включают использование японских стихотворных форм – хайку и танка (сборник поэзии «*Нябесны сад. Хайку и танка*», 2001 г.). Особенностью данного эксперимента является наполнение японской формы либо натурфилософским смыслом (цыклы «*Пчолы*», «*Зоры загараюцца*», «*Травы*», «*Птушкі*»), либо сербскими реалиями, благодаря чему «японская стихия подвергается специфичному «осербливанию» (цыкл «*Хайку сербскія*») [8, с. 12].

Таким образом, родные сербские образы и символы, представленные в японской поэтической форме, подчеркивают особенности художественного мышления Дж. Николича, его национально-культурную самобытность и национальную идентичность.

Заключение. Идеино-художественные поиски Дж. Николича отражают сложный процесс осмысления национальной идентичности писателя-эмигранта в многонациональном и мультикультурном американском обществе. Эстетическая программа Дж. Николича включает особый способ решения конфликта «свой» – «чужой» в американской культуре и связана с определением национальной идентичности, которая включает «осознание собственных ценностно-символических оснований, предельных смыслов, задающих меня, мои знания, мои возможности отношения с миром и с самим собой» [1, с. 869]. Творчество Дж. Николича представляет особую модель вхождения творческой личности в культуру страны эмиграции, в которой не только не теряется, но и значительно усиливается связь автора со своей страной, с родиной. Поэзия Дж. Николича насыщена образами Старого Света, в центре внимания художественных поисков находится образ Родины, любовь к которой поэт пронес через всю жизнь, а страна эмиграции представлена как чужбина. Данная тенденция выявляется на уровне проблемно-тематического комплекса, образной системы, интертекстуальных связей, библейских параллелей и художественного экспериментирования. Именно через описание сербских, а не американских реалий поэт обращается к серьезным философским проблемам бытия, осмысливает историю, представляет свой творческий путь, восстанавливает генетические корни и воссоздает жизнь своей семьи. Автор прославляет красоту своей родной земли и богатство природы, показывает историческое прошлое и судьбу своего народа, описывает черты национального характера и представляет элементы обыденного мировоззрения. Чувство чужбины, которое неизбежно присутствует в творчестве Дж. Николича, приносит темные тона, грустную эмоциональную окраску, связано с тоской по родине и устойчивым неприятием культуры страны эмиграции. Ценностные установки и эстетические приоритеты поэта выявляются через пересечение, сопоставление и сравнение двух культур, в результате чего происходит осознание своей индивидуальной творческой и национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абушенко, В. Л. Самосознание / В. Л. Абушенко // Новейший философский словарь. – Минск : Книжный Дом, 2003. – с. 869 – 871.
2. Бечкович, М. Джордже Николич / М. Бечкович // Небесный всадник. – 2004. – № 1. – С. 18.
3. Лошиц, Ю. Джордже Николич (1949) [Электронный ресурс] / Ю. Лошиц // Режим доступа: <http://loshchits.ru/archives/1172>. – Дата доступа: 4.01.2016.
4. Навумава, Г. Таямница сербской души / Г. Навумава // Дзяслоў. – 2015. – № 75. – С. 304–307.
5. Нікаліч, Дж. Таямница часу: выбраанае : зб. вершаў / Дж. Нікаліч ; укл., прадм., камент. І. Чароты : пер. з серб. : І. Чарота, Л. Рублеўская, В. Шніп. – Мінск : Белпрінт, 2013. – 136 с.
6. Пярвушына, Л. У галаве серба / Л. Пярвушына // Літаратура і мастацтва. – 2013. – 27 снежня. – С. 6.
7. Тлостанова, М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века / М. Тлостанова. – М. : ИМЛИ РАН: «Наследие», 2000. – 399 с.
8. Чарота, И. Спасціжэнне таямніц / І. Чарота // Таямница часу: выбраанае : зб. вершаў / Дж. Нікаліч ; укл., прадм., камент. І. Чароты : пер. з серб. : І. Чарота, Л. Рублеўская, В. Шніп. – Мінск : Белпрінт, 2013. – С. 3–12.
9. Якимова, Е. В. Идентичность / Е. В. Якимова // Культурология XX век. : энцикл. – СПб : Университетская книга, 1998. – Т.1. – С. 239–241.
10. Boelhower, W. The Making of Ethnic Autobiography in the United States / American Biography: Retrospect and Prospect //ed. Paul John Eakin. – Wisconsin : the Univ. of Wisconsin Press, 1991. – P. 123–141.
11. Cowart, D. Trailing Clouds: Immigrant Fiction in Contemporary America /D. Cowart. – Ithaca: Cornell University Press, 2006. – 256 p.
12. Engelmann, D. “Speaking in Tongues”: Exile and Internal Translation in the Poetry of Charles Simic / D. Engelmann // The Antioch Review. – 2004. – Vol. 62, No.1. – P. 44–47.
13. Gordon, Milton M. Assimilation in American Culture / M. Gordon. – New York : Oxford University Press, 1964. – 325 p.
14. Holmgren, B. Those Unsettling Slavs, or Theres No Place Like Home / B.Holmgren // Changing Representations of Minorities, East and West. – Hawaii: Univ. of Hawaii, 1996. – No.11 : Selected Essays, Honolulu. – P. 98–110.
15. Kalogjera, B. What Makes a Nation Visible / B. Kalogjera // The International Journal of Diversity in Organizations, Communities and Nations. – 2007. – Vol. 7, No. 3. – P. 115–120.
16. Karasek, K. Afterword to Karpowicz’s Rozwiazywanie przestizeni, Warsaw: Nowa, 1989, back cover: цит. по: Kuawinski, F. T. A Field Guide to Tymoteusz Karpowicz / Living in Translation: Polish Writers in America // ed. by Halina Stephan. – Amsterdam : Rodopi, 2003. – P. 98–117.
17. Karpowicz, T. Art: A Bridge to the Impossible / T. Karpowicz // The Polish Review. – 1981. – V. XXVI, No. 2. – P. 4–22.
18. Karpowicz, T. Naked Poetry: A Discourse about Newest Polish Poetry / T. Karpowicz // The Polish Review. – 1976. – Vol. XXI, No. 1–2. – P. 59–72.
19. Matejic, M. Serbian Writers in America: A Conflict of Identity / M. Matejic // Studies in Ethnicity. – P. 183–210.

20. Nikolic, Georg Ви Нисте од овога света (You Are Not of This World) / Georg Nikolic. – Srpska knjizevna zadruga : Belgrade, 2012. – 197 p.
21. Pervushina, L. Interview with Erica Jong / L. Pervushina // Современная зарубежная литература: проблемы жанра, нарратива, героя : сб. науч. ст. / редкол. Ю.В. Стулов (отв. ред.) [и др.] – Минск : МГЛУ, 2015. – P. 262–266.
22. Skardal, D. V. The Divided Heart: Scandinavian Immigrant Experience through Literary Sources / D. V. Skardal. – Linkoln : The Univ. of Nebraska Press, 1974. – 394 p.
23. Three Slavic Poets Chicago: Elpenor Books, 1975. – 24 p.
24. Vecoli, Rudolph J. The Significance of Immigration in the Formation of an American Identity / Rudolph J. Vecoli // The History Teacher. – 1996. – Vol. 30, No. 1. Nov. – P. 9–27.
25. Wong, Sau-Ling Cynthia Immigrant Autobiography: Some Questions of Definition and Approach / American Biography: Retrospect and Prospect //ed. Paul John Eakin. – Wisconsin : the Univ. of Wisconsin Press, 1991. – P. 142–155.

Поступила 12.01.2016

MOTHERLAND AND EXILE IN POETRY BY DJORDJIE NIKOLIC

L. PERVUSHINA

This article deals with the peculiarities of poetry by Djordjie Nikolic (1949) – a well-known American emigrant writer of Serbian origin. The attention is drawn to the strong, conflicting forces in his poetic work: love for his Motherland and the feeling of alienation from the country of his exile, the land which remains foreign to him. These feelings are constantly present in Nikolic's literary work and revealed on different levels in the poet's literary legacy. This sharp contrast determines the ideological and artistic search of the author, the development of his world outlook and his perception of the world. Nikolich's national identity as an emigrant is analyzed, the connection between the national identification and the problem of cultural and historical memory is considered, specific features of the «self» are revealed. The representation of Nikolich's national identity in American culture is shown through the following important components: the national Serbian images of the world, the rich problem and thematic complex, intertextuality, and biblical parallels. The rich symbolism and its influence on the ideological and artistic program of the poet is considered.

Keywords: national identity, Slavic authors, emigrant writer, cultural and historical memory, Motherland, exile, outlook, symbolism.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 811.133.1

АСАБЛІВАСЦІ СІНТАКСІСУ ПРЫТЧАВЫХ ТВОРАЎ Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗІЁ

канд. філал. навук В.Ф. ЖЫЛЕВІЧ
(Палескі дзяржаўны ўніверсітэт, Пінск)

Разглядаецца спецыфіка сінтаксісу прытчавых твораў Ж.-М. Г. Леклезіё. Своеасаблівая кампазіцыя рамана абумоўлівае распаўсюджанасць простых сказаў у асноўнай частцы і складаных – ва ўстаўной прытчы. Вылучаюцца дзевяць мадэлей двухсастаўных сказаў, якія складаюць аснову сінтаксічнай арганізацыі ва ўстаўной прытчы. Адзначаецца вялікая колькасць сказаў з аднароднымі членамі і пабочнымі канструкцыямі, што пацвярджаецца статыстычнымі дадзенымі. У асноўнай частцы бяззлучнікавыя складаныя сказы займаюць 30%, складаназлучаныя сказы – 20%, складаназалежныя – 50% агульнага аб'ёму ўсіх складаных сказаў. Цвярджаецца вельмі важная роля сінтаксічнага паўтору ў прытчавым тэксте. Паўторы садзейнічаюць лагічнай эмафазае найбольш значнай інфармацыі, вылучаюць ключавыя моманты апаведу, надаюць яму характэрную рытмамеладычную аформленасць.

Ключавыя словы: сінтаксіс, сказ, прытчавы твор, двухсастаўны сказ, сінтаксічная мадэль, сінтаксічны паўтор.

Уводзіны. У стварэнні стылістычных адметнасцей твораў пісьменніка вядучую ролю адыгрывае сінтаксічная пабудова сказаў, у якой адлюстроўваецца спецыфіка яго апавадальнай манеры. Вывучэнне структуры, семантыкі і функцый розных тыпаў сказаў у мове мастацкіх твораў дазваляе выявіць і зразумець асноўныя спосабы фіксацыі думкі аўтара на ўзроўні сінтаксічных канструкцый. Даследчык У. Навотная адзначае: “З усіх элементаў, якія надаюць сэнс выказванню, самым магутным з’яўляецца сінтаксіс. Сінтаксіс кантралюе парадак уражанняў ад тэксту і перадае адносіны паміж словамі. <...> Сінтаксіс надзвычай важны і для мастака, і для даследчыка, таму што ён непрыметна стварае моцны эфект, і гэты эфект застаецца невытлумачаным да таго моманту, пакуль не з’явіцца значэнне сінтаксісу” [1, с. 63].

У творах Ж.-М.Г. Леклезіё адным з параметраў, якія вызначаюць стыль пісьменніка, таксама з’яўляецца сінтаксіс. Ж.-М.Г. Леклезіё – адзін з самых значных пісьменнікаў свайго пакалення. Пра высокую ацэнку як крытыкамі, так і шырокай чытацкай аўдыторыяй сведчаць яго самыя прэстыжныя ўзнагароды. Ён – лаўрэат Нобелеўскай прэміі ў 2008 годзе, прэміі Французскай Акадэміі ў 1982 годзе, Ганкураўскай – у 1975 годзе. Творы празаіка даследуюцца ў большасці з літаратуразнаўчага пункта гледжання. Лінгвістычныя працы нешматлікія і апісваюць асобныя моўныя аспекты прозы раманіста [2–4]. Аднак моўная арганізацыя яго тэкстаў, у прыватнасці раманаў-прытч, заслугоўвае не меншай увагі, чым ідэйна-вобразная, паколькі для аўтара “форма” твораў мае такое ж значэнне, як і змест.

Мэта артыкула – выявіць спецыфіку сінтаксісу прытчавых твораў Ж.-М. Г. Леклезіё на прыкладзе рамана “Пустыня” (“*Désert*”). У працы выкарыстаны метады суцэльнай выбаркі і колькасна-статыстычны аналіз.

Асноўная частка. Кампазіцыя рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё – складаная. Раман уяўляе сабой “прытчу ў прытчы”, гэта значыць, што ў тэксце твора прысутнічае ўстаўная прытча. У якасці ўстаўной канструкцыі празаік выкарыстоўвае легенду пра выгнанне качэўнікаў з пустыні. Адпаведна сінтаксіс асноўнай часткі твора адрозніваецца ад сінтаксісу ўстаўной прытчы. Мова, і ў прыватнасці, сінтаксіс тэксту ўстаўной прытчы – лаканічная, набліжаная да рэлігійных прытч. Пісьменнік пераважна ўжывае простыя сказы (*les propositions simples*). Гэта пацвярджаецца статыстычнымі дадзенымі: 80% ад агульнага аб'ёму прааналізаваных сінтаксічных адзінак – простыя сказы, сярод якіх найболей распаўсюджаныя – простыя двухсастаўныя сказы (*les propositions simples à deux termes*). Да прыкладу, *Les femmes fermaient la marche* [5, р. 3]; *Il couvrait toutes les traces, tous les os* [5, р. 13].

Як правіла, простыя сказы ў рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё – цвярдзальныя (*les propositions informatives*). Яны складаюць 79% ад агульнага аб'ёму сказаў усяго тэкста. Да прыкладу, *Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard, leur peau était pareille au métal* [5, р. 13]. У тэксце аўтар выкарыстоўвае выклічныя сказы (*les propositions impératives*) для выражэння моцнага пачуцця або душэўных перажыванняў. Гэтыя сказы найчасцей сустракаюцца ў малітвах, якія выгнанае племя чытае ў самыя цяжкія моманты свайго існавання: “*Donne-nous, ô Dieu, la bénédiction des seigneurs, Al Halzi, celui qui dansait pour les enfants, ... ô Dieu!*” [5, р. 66]. Пытальна-рытарычныя сказы (*les propositions interrogatives et rhétoriques*) складаюць усяго 3% ад агульнай колькасці ўсіх сказаў тэксту, якія класіфікаваны па камунікатыўным тыпе. Да прыкладу, *Peut-être espérait-il encore un miracle, cette terre que le*

cheikh leur avait promise, où les soldats étrangers ne pourraient jamais entrer? [5, p. 401] У дадзеным прыкладзе рытарычнае пытанне выконвае функцыю высновы сінтаксічнага адзінства і перадае змястоўную інфармацыю ў рэдукаваным выглядзе. У наступным прыкладзе – *Peut-être qu'ils connaissaient Aaiun, la ville de boue et de planches où les toits sont quelquefois en métal rouge, peut-être même qu'ils connaissaient la mer couleur d'émeraude et de bronze, la mer libre?* – рытарычнае пытанне – гэта экспрэсіўны зачын складанага сінтаксічнага цэлага.

Адмоўныя сказы (*les propositions négatives*) складаюць усяго 8%. У тэксце, у асноўным, сустракаюцца сказы з адмоўнымі канструкцыямі *ne...pas, ne...plus, ne...rien, ne...jamais* і інш: *Les hommes savaient bien que le désert ne voulaient pas d'eux* [5, p. 13]. Письменнік адлюстроўвае з дапамогай адмоўных сказаў цяжкае становішча племені, якое апынулася ў пустыне без піцця і ежы. Клічныя сказы – 10%, сярод якіх шмат выклічнікаў: *“Mais il y avait tant de morts, sur leur route!”* [5, p. 401] *“Houwa! Lui!... Vivant! Haou!”* [5, p. 23].

Практычна ўсе простыя двухсастаўныя сказы ў тэксце – распаўсюджаныя: *“Chaque chanteur criait le nom de Dieu”* [5, p. 13]. У рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё найбольш частотныя – наступныя мадэлі двухсастаўных сказаў:

1) *GN1 + V tr. d. + GN2* (дзе *GN (groupe nominale)* – намінальная група, або назоўнік, *V tr. d. (le verbe transitif direct)* – прама-пераходны дзеяслоў) – 10%: *Nour regardait avec attention son père* [5, p. 43].

2) *GN1 + V tr. ind. + prép. GN* (дзе *V tr. d. (le verbe transitif indirect)* – ускосна-пераходны дзеяслоў; *prép.* – *la préposition* – прыназоўнік) – 8%: *La cœur de Nour débordait avec angoisse* [5, p. 66].

3) *GN1 + V tr. double + GN2 + prép. GN* (дзе *V tr. double (le verbe transitif double)* – пераходны падвойны дзеяслоў) – 6%: *Alors les hommes avaient repris leur martèlement sur la place* [5, p. 69].

4) *GN1 + V int.* (дзе *V int. (le verbe intransitif)* – непераходны дзеяслоў) – 4%: *Les nomades ne cessent de bouger.* [5, p. 35] *Les femmes n'avaient plus la force de pleurer et avaient gémi* [5, p. 224].

5) *GN1 + être + participe passé + par GN* (дзе *le participe passé* – дзеепрыметнік прошлага часу) – 12%: *Les femmes nomades étaient emplies de l'éblouissante présence de Ma el Aïnine* [5, p. 235].

6) *GN1 + V copule + Adj (GN, prép. GN)* (дзе *V copule (le verbe copule)* – дзеяслоў-звязка) – 2%: *Ils étaient seuls dans le désert* [5, p. 121]. *Le soleil est encore haut dans le ciel* [5, p. 384].

7) *GN1 + être + GN2 + Adj. (GN, prép. GN)* (дзе *adjectif* – прыметнік) – 20%: *Alors la troupe des Sénégalais continue sa charge, vers le bas de la vallée* [5, p. 402].

8) *GN1 + avoir + GN* – 14%: *Il avait une envie de regarder derrière lui* [5, p. 23].

9) *Il impersonnel + V (+ GN)* (дзе *Il impersonnel* – безасабовая канструкцыя) – 24%: *Il y avait tant de jours, dur et aigus comme le silex* [5, p. 16].

Як бачым, найбольшая колькасць двухсастаўных сказаў – мадэлі *Il impersonnel + V (+ GN)* (24%), найменшая – *GN1 + V copule + Adj (GN, prép. GN)* – 2%. Распаўсюджанасць безасабовых канструкцый тлумачыцца спецыфікай прытчывага тэксту. Прытчывы апавед – абагульнены, пазачасавы і штучны.

У прытчывым тэксце Ж.-М. Г. Леклезіё простыя двухсастаўныя сказы пашыраюцца за кошт пабочных канструкцый (*Chaque jour, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil, il marchait sur les traces des chevaux et des hommes, sans savoir où il allait, sans voir son père.* [5, p. 224]) і аднародных членаў (*La terre semblait aussi grande que le ciel, aussi vide, aussi éblouissant* [5, p. 224]).

Адметнасць тэкста французскага письменніка – вялікая колькасць сказаў з аднароднымі членамі:

– дзейнікамі (складаюць 14% ад агульнай колькасці ўсіх сказаў з аднароднымі членамі): *Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur était l'ordre vide du désert* [5, p. 23]. *Les hommes, les femmes vivaient ainsi, en marchant, sans trouver de repos* [5, p. 24].

– выказнікамі (12%): *Les petites filles aux cheveux cuivrés grandissaient, apprenaient les gestes sans fin de la vie* [5, p. 25]. *Les garçons apprenaient à marcher, à parler, à chasser, et à combattre, simplement pour apprendre à mourir sur le sable* [5, p. 25].

– дапаўненнямі (прамымі, ускоснымі, акалічнастымі) (66%): *Les pieds nus des femmes et des enfants se posaient sur le sable, laissant une trace légère que le vent effaçait aussitôt* [5, p. 24]. *Les hommes venaient de l'est, au-delà des montagnes de l'Aadme Rieh, au-delà du Yetti, de Tabelbala* [5, p. 24].

– азначэннямі (8%): *Les cailloux encombraient le lit du torrent sec, pierres blanches, rouges, silex noirs* [5, p. 25]. *La lumière très belle et pure illuminait le tombeau* [5, p. 27].

Згушчэнне аднародных акалічнасцяў і дапаўненняў, пашырэнне складу дзейніка і выказніка дапамагае аўтару мастацкай рэчаіснасці разгарнуць якое-небудзь дзеянне на значную колькасць аб'ектаў прасторы. Злучальныя адносіны паміж кампанентамі шэрага, пералічальная інтанацыя, часта падмацаваная выкарыстаннем злучніка *et*, семантыка дзеяслоўнага выказніка ствараюць адчуванне незавершанасці, адкрытасці, дынамізму мастацкай прасторы.

Сінтаксіс асноўнай часткі твора – складаны, у тэксце выкарыстоўваюцца складаназлучаныя (*la phrase complexe à coordination*), складаназалежныя (*la phrase complexe à subordination*) і бяззлучнікавыя (*la phrase complexe à juxtaposition*) складаныя сказы. Аўтар з дапамогай складаных сінтаксічных канст-

рукцый імкнецца намаляваць няпростое жыццё галоўнай гераіні, якая пакінула родныя мясціны ў пошуку лепшага жыцця і шчасця. На лёс дзяўчыны выпадае шмат выпрабаванняў – пісьменнік трапна перадае іх моўнымі сродкамі.

Бяззлучнікавыя складаныя сказы займаюць 30% агульнага аб'ёму ўсіх складаных сказаў у тэксце. Да прыкладу, *Ils sautent par-dessus les petits murs de pierre sèches, ils zigzaguent entre les buissons d'épines* [5, p. 110]. *Le Hartani prend la main de Lalla dans sa longue main brune aux doigts effilés, il la serre si fort qu'elle en a presque mal* [5, p. 113].

Складаназлучаныя сказы складаюць 20% ад агульнага аб'ёму. Да прыкладу, *Alors Lalla s'enveloppe complètement dans les toiles bleues, elle attache un grand mouchoir derrière sa tête, qui couvre son visage jusqu'aux yeux, et elle entoure sa tête d'un autre voile de toile bleue qui descend jusque sur sa poitrine* [5, p. 115]. *Les aiguilles sont salées, acres, mais cela se mélange avec l'odeur de la fumée et c'est bien.* [5, p. 143].

У рамана Ж.-М. Г. Леклезіё найбольшая колькасць (50%) належыць складаназалежным сказам. У тэксце падаюцца ўсе іх тыпы:

1) даданы-дзейнік (*la subordonnée sujet*): *Il y a seulement les milliers de particules de pierre qui fouettent le visage, qui se divisent autour de Lalla, qui forment de longs serpents, des fumées* [5, p. 116];

2) даданы-азначэнне (*la subordonnée attribut*): *Le fait est que nous ne pouvons pas partir* [5, p. 119];

3) даданы-дапаўненне (*la subordonnée complétive*): *Elle vient en même temps que le regard étranger, elle brise et arrache tout ce qui lui résiste sur la terre* [5, p. 118];

4) даданы-адносны (*la subordonnée relative*): *Il sait entendre des bruits si fins, si légères, que même en mettant l'oreille contre la terre on ne les entend pas* [5, p. 131]. *La lettre qu'elle avait reçue l'a beaucoup ému* [5, p. 132];

5) даданы-акалічнасць (*la subordonnée circonstancielle*). У тэксце прадстаўлены ўсе віды, да прыкладу, часу (*de temps*): *C'est comme quand un nuage passe devant le soleil, ou quand la nuit descend très vite sur les collines et dans le creux des vallées* [5, p. 135]; месца (*de lieu*): *C'est terrible, parce que Lalla voudrait bien retenir le temps où le Hartani avait l'air heureux, son sourire, la lumière qui brillait dans ses yeux* [5, p. 135]; прычыны (*de cause*): *Le fils aîné d'Aamma dit que le Hartani est un voleur, parce qu'il a de l'or dans un petit sac de cuir qu'il porte autour de son cou.* [5, p. 135] і інш.

У тэксце ўзаемасувязь прасторавай, часовай, параўнальнай, далучальнай семантыкі і абумоўленасці выяўляецца ў перыферычных прасторавых, часовых, параўнальных, далучальных складаназалежных сказах, ускладненых дадатковымі адценнямі значэнняў прычыны ці ўмовы, бо на ўзроўні логікі тут можна адзначыць наяўнасць каўзальнай сітуацыі.

У асноўнай частцы тэкста вельмі частотныя сказы з вылучальнымі канструкцыямі (*les tours présentatifs*): *c'est ... qui, c'est ... que*. Да прыкладу, *C'est peut-être le feu de la lumière du ciel, le feu qui vient de l'Orient, et que le vent enfonce dans son corps* [5, p. 117]. *C'est le même regard que là-haut, sur le plateau de pierre, à la frontière du désert* [5, p. 117]. У гэтых сказах прэзентатыў – фармальнае прэдыкатыўнае ядро – экспліцытна актуалізуе прэдыкатыўнасць, якую набывае адасоблены элемент сказа.

Важную ролю ў стварэнні неабходнай атмасферы ў прытчавым тэксце адыгрывае паўтор: анафара, эпіфара, полісіндэтон, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі. У тэксце сучаснага рамана-прытчы наяўнасць паўтора адлюстроўвае тую спецыфічную рысу, якая была ўласцівая яшчэ вуснай форме існавання гэтага жанру. Паўторы садзейнічалі лагічнай эмпазе найбольш значнай інфармацыі, вылучалі ключавыя моманты апаведу, надавалі яму характэрную рытмамеладычную аформленасць, што пазней было зафіксавана ў тэксце пратаслова.

Як вядома, *анафара* – паўтарэнне адных і тых жа элементаў тэксту ў пачатку кожнага паралельнага раду. У “Пустыні” ў іх якасці выступаць абзацы, сказы, часткі складаназлучаных сказаў. Для твора тыповымі з'яўляюцца дзве разнавіднасці анафары: лексічныя і сінтаксічныя, прычым часцей за ўсё яны сустракаюцца ў спалучэнні адна з другой. У якасці прыкладу прывядзем пачатковыя сказы абзацаў ва ўстаўной канструкцыі твора:

“Il est grand, le puissant, le parfait, celui qui est notre maître et notre Dieu, celui dont le nom est écrit dans notre chair, le révéle, celui qui n'a pas de maître, celui qui a dit...”

Il est grand, il n'a pas d'égal, ni de rival, celui qui est antérieur à toute existence, celui qui a créé l'existence, celui qui dure, qui possède, celui qui voit qui entend et qui sait...

Il est grand, il est beau dans le chair des hommes qui lui sont fidèles, il est pur dans le chair de celui qui l'a reconnu, il est sans égal dans l'âme de celui qui l'a atteint...” [5, p. 61].

Паўтор лексічны (ва ўсіх выпадках – “*Il est grand*”) спалучаецца з сінтаксічным (паўтараецца структура даданага сказа, якая ўключае ў сябе займеннік са словамі, якія яго азначаюць).

Паўтор у рамана-прытчы часта выступае адным са спосабаў актуалізацыі інфармацыі якога-небудзь элемента тэксту. У асноўным апаведзе два абзацы пачынаюцца наступным чынам:

“Lalla connaît tous les chemins, tous les creux des dunes, elle pourrait aller partout les yeux fermés, et elle saurait tout de suite où elle est, rien qu'en touchant la terre avec ses pieds nus...”

Lalla connaît tous les chemins, ceux qui vont à perte de vue le long des dunes grises, entre les broussailles, ceux qui font une courbe et retournent en arrière, ceux qui ne vont jamais nulle part...” [5, p. 76]

У дадзеным урыўку з дапамогай паўтарэння лексічных адзінак, ужывання палісіндэтона і паступоваму павелічэнню прамежкаў паміж элементамі лексічнага паўтору перадаецца адчуванне павольнага, няспешнага дзеяння. Дзякуючы змяшчэнню азначэння ў пастпазіцыю, адбываецца вонкавае павелічэнне аб’ёму тэксту.

Або яшчэ адзін прыклад:

“Peut-être qu’il parle avec le bruit léger du vent...”

Peut-être qu’il parle avec les mots de la lumière...” [5, p. 96]

Рэзкі, перарывісты малюнак тут дасягаецца чаргаваннем прыслоўяў са сказамі, якія ўяўляюць сабой паралельныя сінтаксічныя канструкцыі і, такім чынам, поўнасьцю дубліруюцца галоўная частка бяззлучнікавага сказа (дзеінік, выказнік і акалічнасць месца = ускоснае дапаўненне).

У рамана-прытчы “Пустыня” ўсе віды паўтараў, і перш за ўсё палісіндэтон, выконваюць алюзіўную функцыю. Як зазначае Б. Успенскі, “шматсаюзныя канструкцыі дастаткова часта ўяўляюць сабой спасылку на біблейскі тэкст, не толькі з-за таго, што яны звязаныя з біблейскай тэматыкай, вобразамі, рэаліямі і г.д., але і таму што імітуюць яго сінтаксічную будову. Такім чынам, можна казаць пра своеасаблівую сінтаксічную імітацыю, ці сінтаксічна-сэнсавае алюзію” [6, с. 39].

Асаблівую ролю ў рамана-прытчы адыгрывае спалучэнне анафары з палісіндэтонам, прычым часцей за ўсё ў якасці элемента, які паўтараецца, выступае злучнік “et”. Прыём палісіндэтона засноўваецца на “... паўтарэнні элементаў трох узроўняў – паўторы злучніка “et”, сінтаксічных паўтараў злучаемых элементаў і на паўторы злучальнага тыпу сувязі, сігналам якой выступае саюз “et” [6, с. 150]. Элементы, злучаныя палісіндэтонам у тэксце прытчы – гэта аднародныя члены сказа, якія ўтвараюць складаныя сказы, а ў выпадку анафары – простыя. Да прыкладу: *“Elle le regarde, et elle lit dans la lumière de ses yeux d’ambre, et lui regarde au fond de ses yeux d’ambre, et il la regarde le visage et c’est comme celle qu’il comprend ce qu’elle veut lui dire”* [5, p. 112]. У гэтым прыкладзе, пяць частак уваходзяць у складана-злучаны сказ, уяўляюць сабой паралельныя шэрагі (кожны з іх пачынаецца са злучніка “et”). Знаходзячыся ў складзе аднаго сказа, усе гэтыя злучнікі выступаюць і як палісіндэтон, і, дзякуючы сваёй пазіцыі, як анафара, што дазваляе назваць гэты прыём анафарычным полісіндатам.

Эпіфара – другі від паўтора, які часта сустракаецца ў тэксце прытчы. Да прыкладу, *“C’est lui qui montre à Lalla toutes les belles odeurs, parce qu’il connaît leurs cachettes. Les odeurs sont comme les cailloux et les animaux, elles ont chacune sa cachette. Mais il faut savoir les chercher, comme les chiens, à travers le vent, en flairant les pistes minuscules... jusqu’à la cachette”* [5, p. 130].

Эпіфара значна часцей сустракаецца ў паэзіі, чым у прозе, таму яе прысутнасць у тэксце раманаў-прытчы надае ім асаблівае гучанне, рытмамеладычную афарбоўку, перш за ўсё дзякуючы таму, што кожны паралельны рад атрымлівае не толькі інтанацыйнае і сэнсавае, але і гукавае завяршэнне.

Эпіфарычны паўтор у некаторых выпадках служыць прырашчэнню інфармацыі, выяўленню прэдыкатыўнасці паўтараемага адрэзку тэкста. Доказам служыць тое, што ў трох абзацах устаўной прытчы паўтараюцца адны і тыя ж сказы, якія стаяць у канцавой пазіцыі: *“Ils n’avaient rien d’autre que ce que voyaient leurs yeux, que ce que touchaient leurs pieds nus. [...] Le soleil brûlait leurs visages et leurs mains, la lumière creusait son vertige, quand les ombres des hommes sont pareilles à des puits sans fond”* [5, p. 43, 47, 49]. На сэнсавым узроўні сказы змяшчаюць у сябе вынік кожнага з прыведзеных абзацаў, і іх паўтарэнне спрыяе павелічэнню напружанасці апавяду.

Відавочна, што асноўныя віды паўтору ў французскім прытчавым тэксце – гэта анафара, эпіфара, палісіндэтон, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі. Практычна ўсе віды паўтору – поліфункцыянальныя (актуалізацыя і прырошчванне інфармацыі элементаў тэксту, алюзіўная функцыя і г.д.). Цяжка вылучыць разнавіднасць паўтору, якая выконвала б у тэксце толькі адну функцыю, прымала б удзел у фарміраванні толькі адной тэкставай катэгорыі.

Такім чынам, выбар структурнага тыпу сказа ў розных маўленчых сітуацыях прадыктаваны творчай задумай аўтара. У кантэксце Ж.-М.Г. Леклезіэ рэалізуе функцыйна-стылістычныя і экспрэсіўныя магчымасці простых і складаных сказаў.

Заклучэнне. Сказ – форма ўвасаблення думкі пісьменніка. Распаўсюджанасць пэўных сінтаксічных структур матывавана аўтарскім бачаннем свету, асаблівасцямі змястоўнага напаўнення мастацкага тэксту. Сказ, адлюстроўваючы каштоўнасную, філасофскую, эстэтычную аснову аўтарскага бачання свету, з’яўляецца адной з вызначальных дамінантаў стыля Ж.-М.Г. Леклезіэ.

Своеасаблівае кампазіцыя рамана тлумачыць распаўсюджанасць простых сказаў у асноўнай частцы і складаных – ва ўстаўной прытчы. У прытчавым тэксце можна вылучыць дзевяць мадэлей двухсастаўных сказаў, якія складаюць аснову сінтаксічнай арганізацыі ва ўстаўной прытчы. У гэтай частцы – вялікая колькасць сказаў з аднароднымі членамі і пабочнымі канструкцыямі, што пацвярджаецца статыстычнымі дадзенымі.

У асноўнай частцы тэксту бяззлучнікавыя складаныя сказы займаюць 30%, складаназлучаныя сказы – 20%, складаназалежныя – 50% агульнага аб'ёму ўсіх складаных сказаў.

Зроблена выснова, што вельмі важную ролю ў прытчывым тэксце адыгрывае сінтаксічны паўтор (анафара, эпіфара, палісіндэтон, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі). Паўторы садзейнічаюць лагічнай эмпазе найбольш значнай інфармацыі, вылучаюць ключавыя моманты апаведу, надаюць яму характэрную рытмамеладычную аформленасць.

Сінтаксіс мастацкай мовы ўвогуле адметны тым, што ў ім найбольш багата і разнастайна праяўляюцца індывідульныя асаблівасці моўнай манеры пісьменніка, які дае ўзоры простага, дакладнага, адточанага і багатага на разнастайныя эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні мовы.

ЛІТАРАТУРА

1. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 264 с.
2. Borgomano, M. La Stratégie de l'araignée: Hors texte et dissémination / M. Borgomano // Nouvelles Tendances en littérature comparée. – Vol .2. – Szeged, Hongrie : Juhasz Gyula Tanarképző Főiskola, 1996. – P. 27–33.
3. Fejereisen, J. L'Écriture de l'événement ou l'événement de l'écriture. Ritournelle de la faim de Jean-Marie Gustave Le Clézio [Resource electronic] / J. Fejereisen // Les facettes de l'événement: Des formes aux signes. – 2013. – №15. – Mode of access: <http://www.mediazioni.sittec.unibo.it/index.php/no-15-special-issue-2013.html> – Date of access: 20.10.2015.
4. Kern-Oudot, C. Poétique du chant dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio / C. Kern-Oudot // Colloque Le Clézio, 9–11 décembre 2004, Toulouse. Ailleurs et origines : parcours poétiques, sous la direction de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. – Paris, Editions Universitaires du Sud, 2006. – P. 147–159.
5. Le Clézio, J.-M.G. Désert / J.-M.G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 1980. – 294 p.
6. Успенский, Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 223 с.

Пасцуніў 3.11.2015

SYNTAX PECULIARITIES OF J.-M.G. LE CLÉZIO'S PARABLE

O. JILEVICH

The article discusses the syntax specifics of J.-M G. Le Clezio' novel-parable. The unique composition of the text explains the prevalence of simple sentences in the main body and complex – in the expletive parable. Nine models of two-member sentences are distinguished. They form the basis of the expletive parable's syntactic organization. There is a large number of proposals with similar members and secondary structures, as evidenced by statistics. The main part of the text involves conjunctionless subordinate clauses (30%), compound sentences (20%), complex sentences (50%) of the total volume of all complex sentences. In the parable text a syntactic replay presents a very important role. Replays promote logical emphasis of the most significant information, highlight key moments of the story, give it the characteristic statefulness of the rhythm and melody.

Keywords: syntax, sentence, roman-parable, two-member sentence, syntactic model, syntactic replay.

УДК 811.161.3'373

**ПРА СФЕРУ ЎЖЫВАННЯ І ПАХОДЖАННЕ ПРЫКАЗКІ
ХТО МАЖА, ТОЙ І ЕДЗЕ**

Ю.А. ПЕТРУШЭЎСКАЯ

(Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова)

Даследуюцца сфера ўжывання і паходжанне прыказкі *Хто мажа, той і едзе*, якая памылкова вызначаецца ў “Этымалагічным слоўніку прыказак” (2014) І.Я. Лепешава як “уласна беларуская”. Выяўлена, што прыказка ў беларускай мове мае варыянт *Не падмажаш – не паедзеш* і можа ўжывацца як у пераносным, так і у прамым значэнні, мае інтэрнацыянальную сферу ўжывання, з’яўляецца ў беларускай мове адным з нацыянальных варыянтаў інтэрнацыянальнай еўрапейскай парэміі з лагічна-семантычнай структурай “<добра> змазаць / <добра> змазка <кола> = <добра / лёгка> ехаць / дапамагаць <справа>”. Вызначана, што прыказка *Хто мажа, той і едзе* ўзыходзіць да польскага варыянта інтэрнацыянальнай прыказкі – *Kto smaruje, jedzie*, першая фіксацыя якога датуецца пачаткам XVII стагоддзя. Выказваецца меркаванне, што ў беларускую мову прыказка *Хто мажа, той і едзе* запазычана з польскай мовы не пазней за пачатак XIX стагоддзя, ад запазычанай прыказкі ў беларускай мове не пазней за першую палову XIX стагоддзя ўтварыўся варыянт з падвойным адмаўленнем *Не падмажаш – не паедзеш*, які паўплываў у другой палове XIX стагоддзя на ўтварэнне аднаведнага варыянта ў польскай мове і быў у першай палове XX стагоддзя запазычаны ў рускую мову.

Ключавыя словы: беларуская мова, прыказка, этымалогія, запазычанне, польская мова, руская мова.

Уводзіны. Вызначэнне паходжання і сферы функцыянавання прыказак, якія ўжываюцца ў сучаснай беларускай літаратурнай мове, з’яўляецца адной з актуальных праблем беларускага мовазнаўства, у прыватнасці парэміялогіі як асобнага раздзела навукі аб мове [1, с. 44–65], і мае важнае значэнне пры размежаванні ўніверсальнага (агульнага з усімі мовамі ці пераважнай большасцю моў свету), інтэрнацыянальнага (агульнага толькі з пэўнымі мовамі) і спецыфічнага (нацыянальна-культурнага) кампанентаў у сістэме парэміялагічных адзінак беларускай мовы [2], што з’яўляецца, у сваю чаргу, яшчэ адной актуальнай праблемай не толькі беларускай парэміялогіі і афарыстыкі [3, S. 112], але і ўвогуле парэміялогіі і фразеалогіі славянскіх моў [4].

Такое размежаванне адыгрывае метадалагічна значную ролю як у лінгвістычнай тыпалогіі і ўніверсалагіі (пры параўнанні парэміялагічных сістэм беларускай і іншых моў свету [5–11]), так і ў лінгвакультуралагічным вывучэнні парэміялогіі беларускай мовы, у прыватнасці пры вызначэнні і апісанні нацыянальна-культурнай семантыкі беларускіх прыказак [12–13], а таксама ў прыкладных мэтах пры ўкладанні парэміялагічных беларуска-іншмоўных слоўнікаў [14–19], пры выкладанні беларускай мовы як замежнай і як няроднай ва ўмовах блізкароднаснага білінгвізму (у лінгвакраіназнаўчым аспекце) [20] і інш.

Мэта гэтага даследавання – акрэсліць сферу ўжывання, удакладніць паходжанне і вызначыць прыналежнасць да нацыянальна-культурнага кампанента беларускай мовы такой шырока вядомай прыказкі, як *Хто мажа, той і едзе*.

Паходжанне і сфера ўжывання прыказкі *Хто мажа, той і едзе* паводле беларускай парэміяграфіі

Прыказка *Хто мажа, той і едзе* вызначаецца ў “Этымалагічным слоўніку прыказак” (2014) І. Я. Лепешава як “уласна беларуская (параўн. у польскай мове *Kto nie smaruje, ten nie jedzie*)”, што “магла стварыцца на аснове больш ранняй па часе ўзнікнення прыказкі *Не падмажаш – не паедзеш*, у якой дзеяслоў *падмажаш* рэалізуе дваіае значэнне: ‘злёгка змажаш (кола ў возе)’ і ‘дасі хабар’; аналагічна і ў прыказцы *Хто мажа, той і едзе* дзеяслоўныя кампаненты атрымліваюць падвойны сэнс” [21, с. 126].

У сваю чаргу, прыказка *Не падмажаш – не паедзеш* вызначаецца ў этымалагічным слоўніку прыказак як “агульная для ўсходнеславянскіх моў”, у якой дзеяслоўны кампанент *падмажаш* мае падвойны змест (гл. вышэй), што абумоўлівае яе “каламбурны характар” [21, с. 89].

Абедзве прыказкі тлумачацца ў этымалагічным слоўніку аднолькава (калі не ўлічваць выкарыстанне канструкцый сцвярджэння ці адмаўлення), параўн.: “Хто дае хабар [тут і далей вылучана намі. – Ю.П.] ці іншым чынам умее падлагодзіцца, той і дабіваецца поспеху” [21, с. 126] і “Калі не дасі хабару, то нічога і не даб’ешся” [21, с. 89], што адпавядае закону “падвойнага адмаўлення” (адмаўлення адмаўлення – гэта сцвярджэнне), паводле якога пабудаваны некаторыя парэміі, у тым ліку і прыказка *Не падмажаш – не паедзеш*. Гэта дае падставы сцвярджаць, што прыказкавыя адзінкі *Хто мажа, той і едзе* і *Не падмажаш – не паедзеш* знаходзяцца паміж сабой не ў дэрывацыйных, а ў формаўтваральных адно-

сінах, г. зн. што не адна ўтварылася ад другой як самастойная адзінка з несанімічным зыходнай адзінцы зместам, а адна і тая ж прыказка набыла розныя формы выражэння аднаго і таго ж зместу '(Не) дасі хабар, то (не) даб'ешся' (г. зн. мае дзве варыянтныя формы ўжывання).

Прыказка ў розных варыянтах зафіксавана амаль ва ўсіх беларускіх парэміяграфічных зборніках другой паловы XIX – канца XX стагоддзя: *Не пошмароўваўшы, не паедзеш* – М. Камінскага (1866) [22, с. 205], *Не падмажеш, і не поьдзіш* – у зборніку І.І. Насовіча (1874) [23, с. 101], *Ni tazarzyszy ni rajdziesz* – М. Федароўскага (1935) [24, s. 181], *Не падмажаш – не паедзеш* – Ф.М. Янкоўскага (1957, 2-е выд. 1962, 3-е выд. 1992) [25, с. 70; 26, с. 45], Я.Н. Рапановіча (1958, 2-е выд. 1974) [27, с. 27], В.І. Рабкевіча (1985) [28, с. 138], *Хто маже, той едзе* – А.Н. Шыманоўскага (1898) [22, с. 166], *Хто мажа, той едзя* – Я.А. Ляцкага (1898) [29, с. 55], *Chto szmaruje, toj i jedzie* – В. Дыбоўскага (1881) [30, s. 7], *Хто шмаруе, той едзе* – В. Загорскага (?–1927) [22, с. 184], *Chto szmaruje, toj jedzie* – М. Федароўскага (1935) [24, s. 300], *Хто мажа, той і едзе* – Ф.М. Янкоўскага (1957, 2-е выд. 1962, 3-е выд. 1992) [25, с. 71; 26, с. 46], *Хто шмаруе, той едзе* – Ф.М. Янкоўскага (3-е выд. 1992) [26, с. 47], *Хто мажа, той і едзя* – А. Варлыгі (1966) [31], паводле А.С. Аксамітава [22, с. 110]. Параўнаем таксама тоесныя па зместу і блізкія па форме прыказкавыя адзінкі *Як намажаш, так і паедзеш* – П.В. Шэйна [32, кн. 1, с. 347], *Jak poszmarujesz [ratażesz], tak i rajdziesz* – М. Федароўскага (1935) [24, s. 223], *Як намажаш, так і паедзеш* – Ф.М. Янкоўскага (3-е выд. 1992) [26, с. 47, 107], *Калі мажаш, то й едзеш* [32, кн. 1, с. 346], *Не падмасліўшы, не паедзеш* [32, кн. 1, с. 347], *Скора едзе той, хто мажа* – Ф.М. Янкоўскага (3-е выд. 1992) [26, с. 46] і інш.

Трэба адзначыць, што ў трэцім выданні зборніка Ф.М. Янкоўскага прыказкавая адзінка *Як намажаш, так і паедзеш* прыводзіцца ў прамым значэнні ў раздзеле “Праца, працавітасць, умельства, спрактыкаванасць, кемлівасць, дбайнасць, гаспадарліасць, беражлівасць” [26, с. 107], што сведчыць аб яе ўжыванні ў прамым значэнні як народнага выслоўя практычна-гаспадарчага зместу.

Прыказка ў розных варыянтах адлюстравана ва ўсіх тлумачальных парэміяграфічных слоўніках беларускай мовы – Р.В. Шкрабы і І.Р. Шкраба (1987) [33, с. 163, 247], І.Я. Лепешава і М.А. Якалцэвіч (1996, 2-е выд. 2002; 2011) [34, с. 275–276, 408; 35, с. 378, 555–556], а таксама А.С. Аксамітава (2000, 2-е выд. 2002), паводле зборнікаў М. Камінскага (1866), А.Н. Шыманоўскага (1898), В. Загорскага (?–1927) і А. Варлыгі (1966) [22, с. 110, 166, 184, 205]. Ілюстрацыйныя цытаты ў тлумачальных слоўніках узятыя ў асноўным з мастацкіх твораў XX стагоддзя і адлюстроўваюць толькі пераноснае значэнне прыказкі. Наяўнасць у прыказкі стылістычных асаблівасцей ужывання не адзначаецца.

Не абышлося і без недарэчнасцей. Так, прыказкавая адзінка *Калі не падмажаш, то не паедзеш* падаецца ў другім выданні тлумачальнага слоўніка І.Я. Лепешава і М.А. Якалцэвіч як індывідуальна-аўтарскае перафразаванне прыказкі *Не падмажаш – не паедзеш* [34, с. 276], хоць з’яўляецца варыянтам (з семантычна-сіntaxічнай структурай падвойнага адмаўлення) прыказкі *Калі мажаш, то й едзеш* [32, т. 1, с. 346].

Гэта ўсё сведчыць пра тое, што прыказка *Хто мажа, той і едзе*, па-першае, пашырана ў беларускай мове з сярэдзіны XIX стагоддзя, па-другое, актыўна ўжываецца ў сучаснай беларускай літаратурнай мове, па-трэцяе, мае варыянт *Не падмажаш – не паедзеш* і іншыя структурныя варыянты, па-чацвёртае, мае шмат вытворных ад яе тоесных па зместу і вельмі блізкіх па форме прыказкавых адзінак, па-пятае, ужываецца ў сучаснай беларускай мове як у пераносным, так і ў прамым значэнні, і па-шостае, не мае семантычнай і стылістычнай дыферэнцыяцыі ў сучаснай беларускай літаратурнай мове.

Тоесныя па зместу і аналагічныя ці блізкія па форме прыказкі ў іншых еўрапейскіх мовах

Паводле іншамовных парэміяграфічных крыніц сярэдзіны XIX – другой паловы XX стагоддзя, у польскай мове ўжываецца прыказка *Kto smaruje, jedzie* [36, s. 510], *Kto smaruje, ten jedzie* [37, s. 202; 38, s. 634] або *Kto nie smaruje, ten nie jedzie* [36, s. 510; 37, s. 79; 38, s. 634], якая мае шмат структурных варыянтаў у пераносным і ў прамым значэнні, параўн.: *Kto maze, ten jadzie* [36, s. 293], *Kto chce jechać, musi smarować* [38, s. 618, 634], *Kto smaruje, bodaj zdrów jechał* [36, s. 510], *Kto smaruje, ten jedzie* [39, s. 402], *Kto (dobrze) smaruje, ten (dobrze) jedzie* [39, s. 163], *Kto smaruje, to jedzie* [40, Vol. IV, S. 277–278], *<Jak> nie poszmarujesz, nie pojedziesz* [41, Sprichwörter 388], *Jak poszmarujesz, tak pojedziesz* [40, s. 402] і г.д. Паказальна, што ў сучасных польскіх парэміяграфічных крыніцах прыказкавыя адзінкі з часціцай *nie* і без яе кваліфікуюцца як варыянты адной і той жа прыказкі, параўн. *Kto <nie> smaruje, ten <nie> jedzie* [38, s. 634].

Трэба адзначыць, што ў “Этымалагічным слоўніку прыказак” (2014) прыказка *Хто мажа, той і едзе* параўноўваецца, як згадвалася вышэй, з прыказкай “у польскай мове: *Kto nie smaruje, ten nie jedzie*” [21, с. 126], аднак прыказка *Не падмажаш – не паедзеш* кваліфікуецца як “агульная для ўсходнеславянскіх моў” [21, с. 89] і з аналагічнай польскай прыказкай *<Jak> nie poszmarujesz, nie pojedziesz* [41, Sprichwörter 388] ніяк не суадносіцца (?!), хоць у беларускай мове, як паказана вышэй, ужываюцца варыянты прыказкі з дзеясловам *шмаравачь / пашмаравачь* – германізмам, агульным для польскай і беларускай моў.

У многіх іншых славянскіх мовах ўжываюцца прыказкі тоесныя па зместу і аналагічныя па форме прыказкавым адзінкам *Хто мажа, той і едзе* і *Не падмажаш – не паедзеш*, напрыклад, у рускай – *Не подмажешь – не поедешь* [42, с. 216–217; 43, с. 194; 44, с. 188; 45, с. 222], якая ўваходзіць у парэміялагічны мінімум рускай мовы [46, с. 156], аднак на сённяшні дзень не карыстаецца вялікай папулярнасцю, пра што сведчыць адсутнасць яе парадыйных і жартоўных трансфармацый [47, с. 359], або *Не подмажешь (смажешь) – не поедешь* [38, с. 634], ва ўкраінскай – *Хто маже, той і їдзе* [48, с. 27; 49, с. 116], якая шырока не ўжываецца, але мае агульную вядомасць [49, с. 338], у славацкай – *Kto mastí, ten vozi* [49, с. 116], *Nepodmažeš – nepovezieš* [49, с. 116], якія шырока не ўжываюцца, але маюць агульную вядомасць [49, с. 321, 322], у чэшскай – *Kdo maže, ten jede* [50, с. 362; 49, с. 116], якая з’яўляецца агульнавядомай і шырока ўжываецца [49, с. 321, 343], у сербскай – *Ko podmaže, taj ће i да се вози* [49, с. 116], якая шырока не ўжываецца, але мае агульную вядомасць [49, с. 309], у харвацкай – *Koj bolje maže, bolje vozi* [50, с. 362] і г.д.

Зразумела, што “ўласна беларуская прыказка” наўрад магла трапіць адначасова ў столькі славянскіх моў, стаць у іх агульнавядомай, набыць шырокую ўжывальнасць, нацыянальныя варыянты. Не мог у дадзеным выпадку быць задзейнічаны і фактар выпадковасці, калі ў розных мовах незалежна адна ад адной узнікаюць блізкія па зместу і форме адзінкі, таму што гэты фактар аб’ектыўны толькі пры адсутнасці або абмежаванасці кантактаў (у тым ліку і не прамых) паміж дадзенымі мовамі.

Акрамя гэтага ў еўрапейскіх мовах шырока ўжываюцца прыказкі з аналагічнай або блізкай лагічна-семантычнай і граматычнай структурай, шмат у чым падобнай лексічнай арганізацыяй, значэнне якіх будуюцца на падвойным змесце дзеяслова *мазаць / падмазаць* (і назоўніка *змазка / мазь*) – ‘змазваць (кола)’ і ‘даваць хабар’. Гэта прыказкі ў рускай мове – *Без подмазки не много уедешь* [51, S. 553; 52, S. 174], *Как подмажешь, так и все глаже пойдет* [53, с. 1104], *Не подмазано, не катится* [54, т. 3, с. 185; 38, с. 634], *Немазаное (Неподмазанное) колесо скрипит* [38, с.634], *Переднее колесо подмажешь, заднее само пойдет* [55, с. 766], *Подмазавши, легче ехать* [51, S. 552; 52, S. 173], ва ўкраінскай – *Без мастила нема діла* [48, с. 27; 49, с. 116], *Хто мастить, тому віз не скрипить* [48, с. 27], у польскай – *Kto lepiej smaruje, ten jedzie szybciej* [36, с. 510; 38, с. 623, 634], *Kto lepiej nasmaruje, temu nie skrzyje* [36, с. 510; 38, с. 623, 634], *Kiedy wóz nasmarujesz, jako byś trzeciego konia przyprzągł* [40, Vol. IV, S. 277–278], у чэшскай – *Kdo nemastí, vězí v chraстí* [40, Vol. IV, S. 277–278], *Nemazaný vůz těžce se táhne* [50, с. 362], у харвацкай – *Koj maže, tu kaže* [50, с. 362], у славенскай – *Kdor maže, tu laže* [50, с. 362], у балгарскай – *Да подмажемъ колата, да вървѣтъ* [50, с. 362], у англійскай – *The squeaky wheel gets the grease* (літаральна “Кола, якое скрыпіць, змазваюць”), якая, дарэчы, уваходзіць у 75 найбольш ужывальных сучасных амерыканскіх прыказак [56, р. 130], *Who greases the way travels easily* [49, с. 116], *Who greases his wheels helps his oxen* [57, с. 149], у дацкай – *Hvo vel smører hand vel kjører* [40, Vol. IV, S. 277–278], у нямецкай – *Wer gut schmirt, der gut fährt* [58, S. 60], *Ein Advokat und ein Wagenrad wollen gut geschmiert sein* [59, S. 26], у шведскай – *Den väl smörjer han åker lätt* [40, Vol. IV, S. 277–278], у італьянскай – *La cariuola non frulla, se non è unta* [60, Vol. IV, S. 277–278], у французскай – *Il faut graisser le marteau, La voiture va ou vuole mieux quand elle est bien graissée, Pour bien charrier il faut bien graisser, Pour faire aller la voiture, il faut graisser les roues* [40, Vol. IV, S. 277–278], у венгерскай – *Kenve jár a kerek* [40, Vol. IV, S. 277–278] і г. д. Параўн. таксама ў лацінскай мове – *Quodsi non ungitur axis, tardius inceptum continuatur iter* [40, Vol. IV, Schmiere 1].

Усе згаданыя парэміялагічныя адзінкі мэтазгодна лічыцца рознымі нацыянальнымі варыянтамі адной і той жа, агульнай для еўрапейскіх моў (інтэрнацыянальнай) прыказкі з лагічна-семантычнай структурай “<добра> змазаць / <добра> змазка <кола> = <добра / лёгка> ехаць / дапамагаць <справа>”. Гэта прыказка ў розных мовах ужываецца як у прамым, так і ў пераносным значэнні і мае шмат розных структурных варыянтаў, сярод якіх вылучаецца варыянт “<не> маззаць = <не> ехаць / везці”, агульны для шэрагу сучасных славянскіх моў (беларускай, польскай, рускай, сербскай, славацкай, украінскай, харвацкай, чэшскай).

На гэтай падставе можна сцвярджаць, што прыказка *Хто мажа, той і едзе* або *Не падмажаш – не паедзеш*, па-першае, інтэрнацыянальная паводле сферы ўжывання (функцыянуе ў мовах розных моўных груп), па-другое, не мае ўласна беларускага паходжання, па-трэцяе, з’яўляецца ў беларускай мове адным з нацыянальных варыянтаў інтэрнацыянальнай еўрапейскай парэміі пра “змазку <кола>” (і ў прамым, і ў пераносным сэнсе), па-чацвёртае, не мае ў беларускай мове спецыфічных (унікальных) лексічна-граматычных ці стылістычных кампанентаў.

Мова-крыніца беларускай прыказкі *Хто мажа, той і едзе*

Пытанне, з якой менавіта мовы (польскай, рускай, украінскай ці інш.) была запазычана інтэрнацыянальная прыказка ў беларускую мову, з’яўляецца найбольш складаным.

У беларускай мове ўжываюцца, у асноўным, як згадвалася вышэй, два варыянты агульнай для большасці славянскіх моў прыказкі з лагічна-семантычнай структурай “<не> маззаць = <не> ехаць / везці” – *Хто мажа, той і едзе* і *Не падмажаш – не паедзеш*. Меркаванне І.Я. Лепешава, што першы з іх мог “стварыцца на аснове больш ранняй па часе ўзнікнення прыказкі *Не падмажаш – не паедзеш*” [21, с. 126],

выглядае вельмі мала верагодным на фоне паралельнага існавання аналагічных варыянтаў у польскай і славацкай мовах (і з адмоўнай часціцай, і без яе), а таксама паасобнага ўжывання гэтых варыянтаў у рускай, украінскай, чэшскай і харвацкай мовах (або з адмоўнай часціцай, або без яе). Трэба адзначыць, што ў большасці славянскіх моў ужываецца прыказкавы варыянт без адмоўнай часціцы.

Да таго ж, сцвярджаючы, што варыянт *Не падмажаш – не паедзеш* “больш ранні па часе ўзнікнення”, чым *Хто мажа, той і едзе* [21, с. 126], засноўваецца на дадзеных парэміяграфічных крыніц толькі айчынных парэміялагаў – І.І. Насовіча, А.Я. Ляцкага і інш. Аднак беларускія прыказкі адлюстроўваліся ў XIX і XX стагоддзях і ў замежных парэміялагічных крыніцах. У прыватнасці, па-за ўвагай беларускіх мовазнаўцаў дагэтуль заставаўся выдатны парэміялагічны збор Ф.Л. Чэлакоўскага “*Mudrosloví národa slovanského v příslovích*” (1852) – першы полілінгвальны зборнік славянскіх прыказак [50], у якім “акрамя чэшскіх прыказак, адлюстраваны польскія, рускія, украінскія, сербскія, ілірыйскія, беларускія і балгарскія прыказкі” [60, с. 46]. На жаль, Ф.Л. Чэлакоўскі не размяжоўваў украінскія і беларускія прыказкі, змяшчаў іх пад агульным скарачэннем “Мг.” (г. зн. “маларускія”), аднак у многіх выпадках магчыма лакалізаваць беларускія парэміі. Так, у зборніку прыводзяцца прыказкі *Не помажешь – не поРдешь* і *Хто маже, той Рде* [50, с. 362], якія паводле захаваных ў іх фанетычных асаблівасцей можна кваліфікаваць як беларускія. Зыходзячы з гэтага, найбольш раннім часам фіксацыі прыказкавых адзінак *Хто мажа, той і едзе* і *Не падмажаш – не паедзеш* трэба лічыць сярэдзіну XIX стагоддзя, а таксама няма ўласна храналагічных падстаў разглядаць прыказкавы варыянт без адмоўнай часціцы вытворным ад варыянта з адмоўнай часціцай.

З славянскіх моў, у якіх ужываецца інтэрнацыянальная прыказка пра “змазку <кола>”, цікавасць у сувязі з яе трансляцыяй у беларускую мову ўяўляюць дзве – польская і руская мовы, кожная з якіх у свой час аказала найбольшы ўплыў на гістарычнае развіццё беларускай мовы, у тым ліку і на фарміраванне яе парэміялагічнага фонду.

Паказальна ў гэтай сувязі, што найбольш раннім па часе ў славянскіх мовах з’яўляецца варыянт прыказкі без адмоўнай часціцы, які зафіксаваны ў польскай мове яшчэ ў пачатку XVII стагоддзя, паводле парэміялагічнага зборніка “*Proverbiogum polonicorum*” (1618) С. Рысінскага – самай першай друкаванай кампіляцыі славянскіх прыказак – *Kto smaruje, jedzie* (senturia VI, 10) [61]. У сваю чаргу, варыянт прыказкі з падвойным адмаўленнем *Kto nie smaruje, ten nie jedzie* ўпершыню зафіксаваны ў польскай мове ў канцы XIX стагоддзя ў фундаментальным зборы С. Адальберга “*Księga przysłów, przyrównań i wyrażeń przysłowiowych polskich*” (1889–1894) [36, с. 510].

У рускай мове прыказка *Не подмажешь – не поедешь* ўпершыню зафіксавана толькі ў сярэдзіне XX стагоддзя ў зборніку А.А. Разумава (1957) [44, с. 188], а яе варыянта без часціцы *не ўвогуле* няма, хоць іншыя варыянты інтэрнацыянальнай прыказкі былі зафіксаваны яшчэ ў першай палове XVIII стагоддзя ў нямецка-лацінска-рускім слоўніку Э. Вейсмана (1731) – *Без подмазки не много уедешь* [51, S. 553], *Подмазавши, легче ехать* [51, S. 552].

Гэта дазваляе меркаваць, што прыказкавы варыянт *Хто мажа, той і едзе* быў запазычаны ў беларускую мову з польскай не пазней за пачатак XIX стагоддзя (перыяд найбольшага ўплыву польскай мовы на беларускую).

У сваю чаргу, прыказкавы варыянт *Не падмажаш – не паедзеш* быў зафіксаваны ўпершыню з усіх славянскіх моў менавіта ў беларускай мове, паводле зборнікаў Ф.Л. Чэлакоўскага (1852) [50, с. 362] і І.І. Насовіча (1874) [23, с. 101], і таму, відаць, утварыўся непасрэдна ў беларускай мове не пазней за першую палову XIX стагоддзя ад запазычанай з польскай мовы прыказкі *Хто мажа, той і едзе* (што адпавядае ўмовам развіцця і функцыянавання ўніверсальных сінтаксічных канструкцый з падвойным адмаўленнем, якія з’яўляюцца другаснымі ў адносінах да сцвярджалых канструкцый і часта ўтвараюцца ад іх).

Трэба заўважыць, што паколькі варыянт з падвойным адмаўленнем фіксуецца ў польскай і ў рускай мове пазней за яго фіксацыю ў беларускай, то, відаць, прыказкавы варыянт *Kto nie smaruje, ten nie jedzie* ўтварыўся ў польскай мове ў другой палове XIX стагоддзя пад уплывам беларускай прыказкі *Не падмажаш – не паедзеш*, якая, у сваю чаргу, была запазычана ў рускую мову ў першай палове XX стагоддзя.

Заклучэнне. Прыказка *Хто мажа, той і едзе* ў беларускай мове фіксуецца з сярэдзіны XIX стагоддзя, шырока функцыянуе ў сучаснай беларускай літаратурнай мове, мае варыянт *Не падмажаш – не паедзеш* і іншыя структурныя варыянты, ужываецца як у пераносным, так і ў прамым значэнні, мае шмат вытворных ад яе тоесных па зместу і вельмі блізкіх па форме прыказкавых адзінак. Прыказка мае інтэрнацыянальную сферу ўжывання (у розных мовах трох моўных груп індаеўрапейскай моўнай сям’і – германскай, раманскай і славянскай, а таксама ў адной з моў фіна-ўгорскай моўнай сям’і – венгерскай) і з’яўляецца ў беларускай мове адным з нацыянальных варыянтаў інтэрнацыянальнай еўрапейскай парэміі пра “змазку <кола>” (і ў прамым, і ў пераносным сэнсе) з лагічна-семантычнай структурай “<добра> змазаць / <добрая> змазка <кола> = <добра / лёгка> ехаць / дапамагаць <справе>”. Прыказка мае іншамоўнае паходжанне і ўзыходзіць да польскага нацыянальнага варыянта інтэрнацыянальнай еўрапейскай

прыказкі – *Kto smaruje, jedzie*, першая фіксацыя якога датуецца пачаткам XVII стагоддзя і які пасля ў розныя часы рознымі шляхамі трапіў у іншыя славянскія мовы (варыянт “<не> мазаць = <не> ехаць” з’яўляецца агульным для беларускай, польскай, рускай, украінскай і чэшскай моў). У беларускую мову прыказка запазычана з польскай мовы не пазней за пачатак XIX стагоддзя. Ад запазычанай прыказкі ў беларускай мове не пазней за першую палову XIX стагоддзя ўтварыўся варыянт з падвойным адмаўленнем *Не падмажаш – не паедзеш*, які паўплываў у другой палове XIX стагоддзя на ўтварэнне адпаведнага варыянта ў польскай мове і быў ў першай палове XX стагоддзя запазычаны ў рускую мову. Прыказка *Хто мажа, той і едзе*, як і яе варыянт *Не падмажаш – не паедзеш*, не з’яўляецца часткай нацыянальна-культурнага кампанента парэміялагічнай сістэмы беларускай мовы, паколькі не належыць да адзінак уласна беларускага паходжання, не мае нацыянальна маркіраваных лексічна-граматычных ці стылістычных элементаў і не характарызуецца ў сучаснай беларускай мове адметнай семантыкай.

Высвятленне іншамоўнага паходжання і інтэрнацыянальнай сферы ўжывання прыказкі *Хто мажа, той і едзе*, што ўспрымаецца як уласна беларуская і носьбітамі, і даследчыкамі беларускай мовы, не з’яўляецца адзінаковым. Перспектывай далейшага даследавання павінна стаць удакладненне паходжання і сферы ўжывання ўсіх прыказак, якія не вызначаюцца ў беларускім мовазнаўстве як іншамоўныя і шырока ўжываюцца ў сучаснай беларускай літаратурнай мове, на падставе іх параўнання з парэміялагічнымі адзінкамі розных моў свету і структурна-семантычнага мадэлявання на шырокім моўным фоне ў сінхранічнай і дыяхранічнай перспектывах.

ЛІТАРАТУРА

1. Лепешаў, І. Я. Парэміялогія як асобны раздзел мовазнаўства : дапам. / І. Я. Лепешаў. – Гродна : ГрДУ імя Янкі Купалы, 2006. – 279 с.
2. Петрушевская, Ю. А. Интернациональные, заимствованные и исконно языковые единицы в составе паремиологического фонда современного белорусского языка / Ю. А. Петрушевская // Вестн Новгородского гос. ун-та. Сер. Филологические науки. – 2014. – № 77. – С. 123–126.
3. Иванов, Е. Е. Белорусская паремиология и афористика в общеевропейском контексте (актуальные проблемы изучения) / Е. Е. Иванов // *Nationales und Internationales in der slawischen Praseologie = Национальное и интернациональное в славянской фразеологии : XV Международный съезд славистов*, г. Минск, Республика Беларусь, 20–27 августа 2013 г. / Internationales Slawistenkomitee, Phraseologische Kommission ; Hrsg. H. Walter, V. M. Mokienko. – Greifswald : E.M.A.-Universität, 2013. – S. 111–116.
4. *Nationales und Internationales in der slawischen Praseologie = Национальное и интернациональное в славянской фразеологии : XV Международный съезд славистов*, г. Минск, Республика Беларусь, 20–27 августа 2013 г. / Internationales Slawistenkomitee, Phraseologische Kommission ; Hrsg. H. Walter, V. M. Mokienko. – Greifswald : E.M.A.-Universität, 2013. – 276 S.
5. Иванов, Е. Е. Различия в семантике и структуре белорусских и английских пословиц / Е. Е. Иванов, Ю. А. Петрушевская // *Актуальные проблемы преподавания иностранных языков в высшей школе Республики Беларусь : сб. науч. статей / под ред. Е. Е. Иванова*. – Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2011. – С. 213–215.
6. Иванов, Е. Е. Типы межъязыковых сходств и различий паремиологических единиц (на материале белорусского и немецкого языков) / Е. Е. Иванов, Н. К. Романова // *Acta Albaruthenica, Rossica, Polonica – VII* : зб. навук. артыкулаў / пад рэд. Г. М. Мезенка. – Віцебск : Выд-ва ВДУ імя П. М. Машэрава, 2006. – С. 161–164.
7. Іваноў, Я. Я. Парэміялагічныя сістэмы беларускай і рускай моў : падабенствы і разыходжанні / Я. Я. Іваноў // *Філолагічны студіі : навуковы вісник Крыворызьскага держ. пед. ун-ту*. – 2011. – Вып. 6. – Ч. 2. – С. 53–63.
8. Іваноў, Я. Я. Прыказкі і антыпрыказкі ў беларускай і іншых славянскіх і неславянскіх мовах / Я. Я. Іваноў // *Славянские народы и их культуры : традиция и современность : сб. науч. статей / редкол.: В. И. Коваль (отв. ред.) [и др.]*. – Гомель : ГГУ имени Ф. Скорины, 2013. – С. 137–139.
9. Іваноў, Я. Я. Прынцыпы супастаўляльнага апісання афарыстычнай парэміялогіі беларускай і рускай моў / Я. Я. Іваноў // *Studia slawistyczne*. – 2003. – Т. 4. – S. 49–55.
10. Іваноў, Я. Я. Семантычная тыпалогія афарызма ў славянскіх і германскіх мовах / Я. Я. Іваноў // *Frazeologické štúdie III : k 13. kongresu slavistov v L'ubl'ane / Komisia pre výskum frazeológie pri Slovenskom komitete slavistov, Jazykovedný ústav L'udovíta Štúra Slovenskej akadémie vied*; ed. J. Mlacek, P. Ďurčo. – Bratislava : STIMUL, 2003. – S. 43–60.
11. Петрушевская, Ю. А. Универсальное и национальное в паремиологической системе языка (на материале английского и белорусского языков) / Ю. А. Петрушевская // *Даследаванні па германскай і славянскай філалогіі = Acta Germano-Slavica* : зб. навук. артыкулаў / пад рэд. Я. Я. Иванова. – Могилёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2015. – Вып. 6. – С. 213–216.
12. Іваноў, Я. Я. Нацыянальна-культурная семантыка беларускай мовы і праблема яе лінгвакраіназнаўчай рэпрэзентацыі (на матэрыяле моўнай афарыстыкі) / Я. Я. Іваноў // *Сацыякультурная прастора мовы (сацыяльныя і культурныя аспекты вывучэння беларускай мовы) : манаграфія / С. Ф. Иванова, Я. Я. Іваноў, Н. Б. Мячкоўская*. – Мінск : Веды, 1998. – С. 33–62.
13. Іваноў, Я. Я. Слоўнік беларускіх прыказак, прымавак і крылатых выразаў : лінгвакраіназнаўчы дапаможнік / Я. Я. Іваноў, С. Ф. Иванова. – Мінск : Беларускі Фонд Сораса, 1997. – 262 с. – (“Абнаўленне гуманітарнай адукацыі ў Беларусі”).

14. Ганчарова, Н. А. Proverbia et dicta : шасцімоўны слоўнік прыказак, прымавак і крылатых слоў) / Н. А. Ганчарова, Л. Г. Калядка, Ш. М. Шчарбакова [і інш.] ; пад рэд. Н. А. Ганчаровай. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – 255 с.
15. Иванов, Е. Е. Русско-белорусский паремнологический словарь / Е. Е. Иванов, В. М. Мокиенко. – Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2007. – 242 с.
16. Іваноў, Я. Я. Англа-беларускі парэміялагічны слоўнік = English-Belarusian Paremiological Dictionary / І. С. Дубасава, Я. Я. Іваноў, Н. П. Пятрова [і інш.]; пад рэд. Я. Я. Іванова. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2009. – 240 с.
17. Іваноў, Я. Я. Беларуская-нямецкі парэміялагічны слоўнік = Belarussisches-Deutsch paremiologisches Wörterbuch / Я. Я. Іваноў, Н. К. Раманава. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2006. – 108 с.
18. Іваноў, Я. Я. Польска-беларускі парэміялагічны слоўнік = Polsko-białoruski słownik paremiologiczny / Я. Я. Іваноў [і інш.] ; прад. і ўступ. артыкул Я. Я. Іванова. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2007. – 192 с.
19. Санько, З. Ф. Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем / З. Ф. Санько. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 218 с.
20. Іваноў, Я. Я. Нацыянальна-культурная семантыка беларускай мовы як аб’ект лінгвакраіназнаўства (пры вывучэнні беларускай мовы як замежнай і як другой ва ўмовах блізкароднаснага руска-беларускага білінгвізму) / Я. Я. Іваноў // Беларуская мова : шляхі развіцця, кантакты, перспектывы : мат-лы III Міжнар. кангрэса беларусістаў “Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый”, г. Мінск, 21–25 мая, 4–7 снежня 2000 г. / UNESCO, ГА “Міжнародная асацыяцыя беларусістаў”, Нац. навук.-асвет. цэнтр імя Ф. Скарыны; рэдкал. : Г. Цыхун (гал. рэд.) і інш. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – С. 285–290. – (“Беларусіка = Albaruthenica”. Кн. 19).
21. Лепешаў, І. Я. Этымалагічны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў. – Мінск : Вышэйшая школа, 2014. – 141 с.
22. Аксамітаў, А. С. Прыказкі і прымаўкі : тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак з архіваў, кафедральных збораў, рэдкіх выданняў XIX і XX стагоддзяў / А. С. Аксамітаў ; пад рэд. Я. Янушкевіча. – 2-е выд., дапрац. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 320 с.
23. Носовичъ, И. И. Сборникъ бѣлорусскихъ пословицъ / И. И. Носовичъ. – СПб. : Типографія Императорской Академіи Наукъ, 1874. – VI, 232, 18 с. – (Сборникъ Отдѣлення русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ. Т. XII, № 2).
24. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materiały do etnografji słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905 : T. I–IV / M. Federowski. – Warszawa : Towarzystwo naukowe Warszawskie, 1935. – T. IV : Przysłowia, żarciki, wyrażenia stałe [etc]. – XVIII, 490 s.
25. Янкоўскі, Ф. М. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склаў Ф. М. Янкоўскі. – 2-е выд., дап. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1962. – 556 с.
26. Янкоўскі, Ф. М. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склаў Ф. М. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
27. Рапановіч, Я. Н. Беларускія прыказкі, прымаўкі і загадкі / склад. Я. Н. Рапановіч. – 2-е выд., перапр. і дап. – Мінск : Вышэйшая школа, 1974. – 384 с.
28. Рабкевіч, В. І. Паслухай, што людзі кажуць : беларускія народныя прыказкі, прымаўкі, прыкметы, жарты / В. І. Рабкевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – 270 с.
29. Ляцкій, Е. А. Матэрыялы для изученія творчэства і быта бѣлоруссовъ. I. Пословицы, поговорки, загадки / Е. А. Ляцкій. – М., 1898. – VII, 63 с. – (Чтенія въ Императорскомъ Обществѣ исторіи и древностей Россійскихъ при Московскомъ университетѣ. Кн. 3).
30. Dybowski, W. Przysłowia białoruskie z powiatu Nowogródzkiego / W. Dybowski. – Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1881. – 23 s. – (Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. T. V. Dz. 3 : Materjały etnologiczne).
31. Варлыга, А. Прыказкі Лагойшчыны = Proverbs of Lahojsk : зборнік народных прыказак / запісаў А. Варлыга ; уступ. арт. Р. Максімовіч ; Беларускі Інстытут Навукі й Мастацтва. – Нью-Ёрк ; Мюнхен : Выданьне Фундацыі імя Пётры Крэчэўскага, 1966. – 112 с.
32. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад. М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 559 с. ; Кн. 2. – 616 с.
33. Шкраба, І. Р. Крынічнае слова : беларускія прыказкі і прымаўкі / І. Р. Шкраба, Р. В. Шкраба ; прад. і ўступ. артыкул Р. В. Шкрабы. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 286 с.
34. Лепешаў, І. Я. Слоўнік беларускіх прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – [2-выд., дап.]. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 511 с.
35. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 695 с.
36. Adalberg, S. Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich / S. Adalberg. – Warszawa : Druk E. Skińskiego, 1889–1894. – XVIII, 31 [32], 805 s.
37. Mała księga przysłów polskich / pod red. S. Nyczaja. – Radom : Oficyna Wydawnicza STON I, 1996. – 273 s.
38. Stypuła, R. Słownik przysłów i powiedzeń rosyjsko-polski, polsko-rosyjski / R. Stypuła. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 2003. – 999 s.
39. Wójcik, A. Słownik przysłów niemiecko-polski, polsko-niemiecki / A. Wójcik, H. Ziebart. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 2001. – 547 S.
40. Wander, K. F. W. Deutsches Sprichwörter-Lexikon : Vol. I–V / K. F. W. Wander. – Leipzig : F. A. Brockhaus, 1867–1880.

41. Walter, H. Русско-немецко-польский словарь активных пословиц (с иноязычными параллелями и историко-культурологическими комментариями) / H. Walter, W. M. Mokienko, E. Komorowska, K. Kusal. – Greifswald ; Szczecin : Volumina, 2014. – 433 S.
42. Жуков, В. П. Словарь русских пословиц и поговорок / В. П. Жуков. – 9-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 2002. – 544 с.
43. Мокиенко, В. М. Школьный словарь живых русских пословиц / В. М. Мокиенко и др. – СПб. : Нева ; М. : ОЛМА-Пресс, 2002. – 352 с.
44. Разумов, А. А. Мудрое слово : русские пословицы и поговорки / сост. А. А. Разумов ; вступ. ст. Б. П. Кирдана. – М. : Детгиз, 1957. – 240 с.
45. Русские пословицы и поговорки / сост. Ф. М. Селиванов, Б. П. Кирдан, В. П. Аникин ; под ред. В. П. Аникина ; предисл. В. П. Аникина. – М. : Художественная литература, 1988. – 431 с.
46. Пермяков, Г. Л. К вопросу о паремиологическом минимуме языка (на материале русских народных изречений) / Г. Л. Пермяков // Основы структурной паремиологии / Г. Л. Пермяков. – М. : Наука, 1988. – С. 143–169.
47. Мокиенко, В. М. Антипословицы русского народа / В. М. Мокиенко, Х. Вальтер. – СПб. : Нева, 2005. – 576 с.
48. Пословица не мимо молвится = Нема приповідки без правди: російські прислів'я та приказки з українськими відповідниками / укл. Н. Беленькова. – 2-е вид., випр. й доп. – Київ : Дніпро, 1969. – 246 с.
49. Котова, М. Ю. Русско-славянский словарь пословиц с английскими соответствиями / М. Ю. Котова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2000. – 360 с.
50. Čelakovský, Fr. L. Mudrosloví národa slovanského v příslovích : připojena je též sbírka prstonárodních českých pořekadel / uspořádal a vydal Fr. L. Čelakovský. – V Praze : V Komissí u Fr. Rívnáče, 1852. – 644, X s.
51. Немецко-латинский и русский лексиконъ купно съ первыми началами рускаго языка къ общей пользе при Императорской Академіи наукъ печатію изданъ. – St. Petersburg : Gedr. in der Kayserl. Acad. Der Wissenschaften Buchdruckerey, 1731. – [4], 788 с.
52. Geyr, H. Sprichwörter und sprichwortnahe Bildungen im dreisprachigen Petersburger Lexikon von 1731 / H. Geyr. – Frankfurt am Main ; Bern : Peter Lang Verlag, 1981. – 234 S. – (Symbolae slavicae. Bd. 13).
53. Павловский И. Я. Русско-немецкій словарь / И. Я. Павловский. – 3-е изд., перераб., испр. и доп. – Рига : Н. Киммель ; Leipzig : F. Fleischer, 1900. – XII, 1774 с.
54. Даль, В. И. Толковый словарь живого русского языка : в 4 т. / В. И. Даль ; Репр. воспроизведение изд. 1882 г. – 3-е изд. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955.
55. Даль, В. И. Пословицы русского народа : в 2 т. / В. И. Даль. – 3-е изд. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 382 с. ; Т. 2. – 399 с.
56. Mieder, W. Proverbs : A Handbook / W. Mieder. – Westport, CT : Greenwood Press, 2004. – 304 pp.
57. Мюррей, Ю. В. Большая книга русских пословиц и поговорок и их английских аналогов = The Big Book of Russian Proverbs and Sayings with their English Equivalents / Ю. В. Мюррей. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2008. – 256 с.
58. Zwilling, M. J. Sprichwörter. Sprichwörtliche Redensarten. Russisch-Deutsches Wörterbuch. Über 700 Einheiten / M. J. Zwilling. – 2. unv. Aufl. – Moskau : Verlag „Russkij jazyk“, 2001. – 216 S.
59. Koshemjako, W. S. Deutsche Sprichwörter und russische Äquivalente / W. S. Koshemjako, L. I. Podgornaja. – Sankt-Peterburg : Karo, 2003. – 114 ; 78 S.
60. Котова, М. Ю. Очерки по славянской паремиологии / М. Ю. Котова. – СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2003. – 230 с. – (“Филологические исследования”).
61. Rysiński, S. Proverbiorum polonicorum centuria decem et octo / S. Rysiński. – Lubcz : Piotr Blastus Kmita, 1618. – VIII, 84 s.

Поступила 18.01.2016

ABOUT THE SCOPE AND ORIGIN OF THE PROVERB *ХТО МАЖА, ТОЙ І ЕДЗЕ*

J. PETRUSHEVSKAYA

*The article deals with the scope and origin of the proverb *Хто мажа, той і едзе*, which is improperly determined as "native Belarusian one" in "Etymological dictionary of proverbs" (2015) by I.Ya. Lepeshev. It was found that the Belarusian variant of the proverb *Не падмажаш – не паедзеш* can be used in both in the figurative and in the literal sense, it has an international scope and it dates back to the Polish variant of international proverb *Kto smaruje, jedzie*. The proverb was probably borrowed from Polish before the beginning of the XIX c. The borrowed proverb was transformed in the Belarusian language, so that the variant with double negative appeared – *Не падмажаш – не паедзеш* (c. the first half of the XIX c.). The Belarusian variant of the proverb was later borrowed to the Russian language.*

Keywords: *the Belarusian language, proverb, etymology, borrowing, the Polish language, the Russian language.*

УДК 821.161.1 – 09

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИКИ Л.Н. ТУРБИНОЙ

О.И. ЗУЕВА-ЗАЛИВКО

(Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова)

Исследованы особенности русскоязычной литературы Беларуси. Русскоязычные поэты Беларуси сохраняют и передают художественный опыт прошлого (стилистические особенности русской и белорусской литератур), преобразовывают и развивают полученные традиции в настоящем. К представителям русскоязычных поэтов Беларуси следует отнести Любовь Николаевну Турбину. Рассматриваются особенности организации стиха Л.Н. Турбиной, в контексте русскоязычной поэзии Беларуси. Поэтический язык Л.Н. Турбиной отличается выразительностью, внутренней музыкальностью. В своих стихах Л.Н. Турбина передает мгновенность существования, демонстрирует внутреннюю чистоту и ясность стиха, гармоничность и простоту поэтического слова. Отмечается, что Л.Н. Турбина наследует поэтическую традицию русской классической литературы золотого века – через произведения В. Соколова и белорусской литературы – через творчество М. Стрельцова, что способствует выражению национального менталитета и нравственных ценностей.

Ключевые слова: русскоязычная поэзия Беларуси, синтаксические особенности русскоязычной литературы Беларуси, поэтические традиции, лирика Л.Н. Турбиной.

Введение. В современном литературном процессе Беларуси есть творческие фигуры, которые являются своеобразным связующим звеном между русской и белорусской литературой. Русскоязычные поэты Беларуси сохраняют и передают художественный опыт прошлого (стилистические особенности русской и белорусской литератур), преобразовывают и развивают полученные традиции в настоящем. К представителям данного феномена следует отнести Любовь Николаевну Турбину. В одной из своих работ мы уже обращались к поэзии автора, указывая на «тихое и естественное звучание» ее поэзии, особую мелодичность стихов, что заставляет вспомнить как поэтические традиции русской классической литературы золотого и серебряного веков, так и белорусскую поэзию [1, с. 129–135].

Основная часть. Представляя русскоязычную литературу Беларуси, Л.Н. Турбина наследует традиции русской литературы, и, в частности, продолжает основные мотивы творчества В. Соколова, вместе с тем имеет свой собственный стиль, который впитал в себя и ценности белорусской культуры [2, с. 184]. В данной статье мы постараемся выявить отличительные черты организации стиха поэтессы. В результате сравнения ее стихов и лирики В. Соколова (как одного из представителей русской литературы) и М. Стрельцова (представителя литературы Беларуси) проанализируем особенности на лексико-морфологическом и синтаксическом уровнях.

Прежде всего, следует отметить, что произведения Л.Н. Турбиной наполнены острым психологизмом, в них присутствует естественная музыкальность и интонация [3]. Это заставляет вспомнить поэтику В. Соколова. Уместно обратить внимание на то, что критики соотносят психологическую лирику В. Соколова с русской поэзией золотого века. Стремление В. Соколова остановить неуловимое, частое обращение к поэтике мгновений находит отражение в естественной, выразительной интонации. Согласно В.Л. Шибанову, исследователю творчества В. Соколова: «произведения поэта наполнены определенной «музыкой», которую он наследует от классического стиха». Данную напевность В. Соколов мастерски сочетает с разговорной интонацией [4, с. 7–12]. Он улавливает ритмы жизни и передаёт её краски:

«Спасибо, музыка, за то,
Что ты меня не оставляешь,
Что ты лица не закрываешь,
Себя не прячешь ни за что».

В поэзию В. Соколова необходимо вслушиваться, чтобы насладиться красотой и свежестью слога. Определенная интонация находит свое продолжение в *поэтических переносах*:

«И тучи на нас как руины
Воздушного замка летят» [5].

Благодаря использованию *поэтических переносов*, поэт передает ускользящее чувство, создает ощущение спешки, желание догнать исчезающее мгновение.

Как отмечают исследователи творчества В. Соколова (А.Д. Григорьева, Н.И. Иванова), в его произведениях часто встречаются *эллипсисы* – пропуск слов в предложении без искажения смысла:

«Вас назовут, в лицо метнется краска,
Сбежит со щек, и где она – лови» [6].

Данные стилистические фигуры употребляются для усиления эффекта, направлены на фиксацию чувств.

Употребление *повторов* в лирике В. Соколова совместно с интонационной выразительностью помогает передать неуловимые мгновения, остановить время. Различного рода повторы помогают выразить всевозможные чувства. Однако отличительной особенностью большинства повторов является то, что, возвращаясь к одному и тому же моменту, они держат читателя в узком заданном промежутке времени:

«Хочется, чтобы это была весна» [6].

Изображение сходных пейзажей, проводит мысль о том, что в человеческих чувствах и эмоциях много общего, они могут растворяться и преобразовываться друг в друга, что возвращает нас к первоначальному переживанию. Таким образом, поэтика мгновений В. Соколова находит отражение в синтаксических особенностях. Отмечается частое использование *повторов, поэтических переносов, эллипсисов*. Среди единиц лексического уровня можно выделить употребление слова «*миг*» и его производных. Экспрессивные синтаксические конструкции, разговорная интонация, музыкальность совместно с лексическими единицами способствуют передаче мировоззрения автора.

Мы полагаем, что именно эти особенности поэтики В. Соколова оказали влияние на творчество Л.Н. Турбиной. Свообразно продолжая традиции стиля В. Соколова и, в более широком смысле, традиции русской литературы золотого века, Л.Н. Турбина наследует определенный музыкальный ритм, благодаря которому ее поэзия обладает особым благозвучием:

«Прозрачное небо, безлюдный перрон,
Туман над болотами тает,
И тонкое облако, словно перо
Из крыл улетающей стаи» [7].

Произведения поэтессы напоминают музыкальную пьесу, они словно иллюстрируют мысль А. Фета, который полагал, что идеальная поэзия не только родственна, но и нераздельна с музыкой. Естественная мелодичность ее стихов достигается мастерским использованием приема звукописи – системы звуковых повторов с целью создания особого эффекта соответствия фонетического состава фразы, изображенной картине. В указанном примере гласные звуки «а», «е» создают образ легкости и чистоты, звук «о» представляет легкое облако, в котором раздается протяжный плач улетающей стаи. Создается ощущение, что крик птиц чем-то напоминает приглушенный стон по пройденной жизни, по любви. Повтор звука «о» позволяет охватить взглядом всю жизнь лирической героини – прошлое, настоящее и будущее. Звук «р» придает динамизм и некую нерешительность. Все эти звуки придают стихотворению тягучую музыкальность, присущую романсу, гармонию и звучность чувств. Аллитерация согласных звуков, распространенная в пейзажных описаниях, способствует передаче звуков природы. Подобно тому, как в живописи художник рисует картину при помощи красок, в стихах Л.Н. Турбина рисует картину звуками.

Помимо использования вышеописанного приема звукописи, естественная мелодичность стихов Л.Н. Турбиной достигается мастерским использованием лексических и интонационно-синтаксических средств. Так, применение *эллипсисов* является одним из примеров общности традиций синтаксического уровня в творчестве Л.Н. Турбиной и В. Соколова. Данная синтаксическая фигура способствует появлению структурной «неполноты» конструкции, происходит пропуск языковой единицы. Благодаря использованию эллипсисов в ее поэзии появляется разговорная интонация [8, с. 89–93]:

«И только капли по щеке
Солёные блестящи» [7].
«Перо нам – от птицы,
От древа – бумага,
Из тучи чернила –
Небесная влага» [7].

Из этого примера видно, что действуя в рамках коммуникативной ситуации, эллиптические конструкции в произведениях поэтессы выполняют определенную коммуникативно-прагматическую функцию, под влиянием эмоций опускаются подразумеваемые части высказывания.

Еще одной из синтаксических особенностей организации стиха, которой поэтесса мастерски пользуется вслед за В. Соколовым, является *поэтический перенос* – оборот речи, усиливающий ее выразительность:

«Заговорила – большей боли
Не будет – груз невыносим» [7].
В полдень июльский легко и прохладно
Дышится – сад одичал и зарос» [7].

Пользуясь стихотворным переносом, Любовь Николаевна стремится передать напряженное состояние лирической героини на одном дыхании, сохранить в памяти мимолетный «июльский полдень», продлить ускользающий миг. Кроме указанных синтаксических средств, поэтесса использует также и лексические средства воздействия на читателя. Анализ ее произведений на лексическом уровне выявил наличие *повторов*, – одной из специфических черт поэзии В. Соколова, которая нередко встречается у Любви Николаевны:

«Вокруг Бульварного кольца
Проходим молча напоследок.....

Зелёное заплещет пламя.

Но медлит что-то. У Творца,
Наверно, спички отсырели,
И тополя, и запах прели
Вокруг Бульварного кольца» [7].

Как было отмечено выше, использование повторов демонстрирует стремление к точному выражению оттенков чувств, которые помогают не только передать настроение и переживания, но вновь и вновь возвращают нас к определенному моменту жизни лирической героини; кроме того использование повторов помогает точнее воссоздать ритмический рисунок. В поэзии Л.Н. Турбиной часто встречаются *повторы с перестановкой слов* (что является поэтическим средством из арсенала С. Есенина):

«И пенятся воды – мне слышно –
Беда на моей стороне,
Брат в хату метнул рукавицу:
Скорее, на помощь, ко мне!...
Почти почернела страница.
В огне проступают слова...
Брат бросил ещё рукавицу,
Он ранен и дышит едва» [7].

Таким образом, повторяющееся слово получает дополнительные оттенки значения, что делает образ более ярким, чувственным, страстным. С помощью повторов Любовь Николаевна подчеркивает наиболее важные, заслуживающие особого внимания детали, усиливая при этом общее впечатление от трагедии войны, заставляя читателя задуматься над огнем сражения, сообщает глубокий и скрытый смысл стихотворения.

Следующей стилиевой особенностью лирики Л. Турбиной является определенная повествовательность. Поэтесса наследует данный прием из белорусской литературы, в частности, из произведений М. Стрельцова, в творчестве которого преобладает внимание к внешним проявлениям художественной реальности, в то время как внутренний мир скрывается за рядом повествуемых событий, проявляя себя опосредованно, через выражение отношения к ним [9]:

«І ляскат, і дым гаркавы
І месяц ляціць з-за хмар
Запозненыя саставы
Пагойдваецца ліхтар
...
Ну, а нам – сумненні вечарамі,
Ну, а нам надзеі ўраніцы.
Паяздам – рагарда вечная
Да прыпынкаў, да станцый».

Очень часто в своих произведениях поэт обращается к красоте и гармонии мира, описание природы помогает раскрыть внутренний мир лирического героя, его чувства и переживания:

«Які прастор!
Які прастор;
Рукой падаць,
Рукой дастаць
Да зор!
Лячу увысь. Шчаслівае імгненне!»

Вместе с тем в произведениях присутствует определенная сосредоточенность на сиюминутном мгновении, указывается на ценность каждой секунды.

У нас есть основания заявить, что Л.Н. Турбина продолжает традиции «тихой лирики» В. Соколова и М. Стрельцова, она не копирует, а именно творчески воспроизводит указанные стилевые особенности. Следует отметить, что Л.Н. Турбина принадлежит к числу поэтов, которые, опираясь на традиции предшествующих эпох (золотого и серебряного веков), сумели найти свою форму и содержание. Ее поэзия, яркая и самобытная, обладает рядом отличительных черт, на которых мы остановимся.

В области *пунктуации* поэтесса тяготеет к классическим нормам, придерживается высказывания Блока, в том что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания». Традиционность знаков препинания, по ее мнению не обедняет глубины поэтической мысли, а наоборот более полно передает смысловые оттенки, демонстрируя возможности пунктуации.

В поэтическом арсенале Любови Николаевны далеко не последнюю роль играет использование *разговорной лексики*, что придает ее поэзии душевный характер. Употребление этих слов способствует более точной передаче отношения лирической героини к описываемым событиям, а читатель не только лучше воспринимает смысл, но и глубже проникает в мысли и чувства поэта:

«А сколько деток? Дочь? Одна?»
И губы в нитку – «Что ж ты **так-та?**» [7].]

Острый психологизм, как одна из стилевых особенностей М. Стрельцова, является свойственным и для Л.Н. Турбиной. Однако поэзию Любови Николаевны отличает определенная женская мудрость, проявляющаяся в особой диалогической направленности лирики, для которой характерно использование *повелительного наклонения*:

«Туман, и лужи непролазны,
Сама себе твержу: не плачь!» [7].

и *риторических вопросов*:

«Он тесен нам, но отчего
Мы явно избегаем тени?» [7].

Риторические вопросы передают поэтической речи особую экспрессию, усиливают ее напряженность.

Среди других средств выразительности, которые использует поэтесса в своем творчестве, необходимо выделить *обращения*: «О, маленькая Зузанна!» [10] или:

«Мой свете ясный, до разрыва
Была придирчивой и вздорной»
Но не забудь и той, счастливой,
Весной, на улице просторной» [7].

В поэтической палитре Л.Н. Турбиной, присутствуют и *номинативные предложения*, которые позволяют создать картину из отдельных фрагментов, деталей. В данном случае эмоциональное воздействие сильнее, чем при полном описании; данные фрагменты повествования, передают не только состояние природы, но и чувства лирической героини, дополняют повествование:

«Снег справляет новоселье.
Стелется. Ни звука» [7].

Следует отметить, что *номинативные предложения* в лирике Любови Николаевны распространены второстепенными членами; кроме того, перед главным членом номинативных предложений употребляется отрицательная частица *не*, что способствует большей выразительности, повышенной экспрессивности:

«Слоем **не** пыль – золотая пыльца,
Прикосновение к теплему телу» [7].

В лирике Л.Н. Турбиной можно отыскать и *прием умолчания*, которым она умело пользуется, – прерванные, недоговоренные конструкции служат средством воссоздания внутреннего монолога:

«Все закружилось в дикой пляске...
-- А где была ты?... – Тише, стоп.
Он не таков, вопрос твой, чтоб
Теперь предать его огласке» [7].

В указанном примере лирическое повествование становится загадочным, в нем появляются пробы, разрывы, намеки. Содержание стихотворения окутано тайной и у читателя есть лишь смутные предчувствия. Поэтесса намекает на предмет, а не точно изображает его, тем самым передает едва угадываемые переживания и впечатления. Поэтическая речь становится разорванной, что подчеркивает непостижимость бытия. В ее лирике прослеживается пристрастие к простому, естественному языку. Стремление к целомудренной простоте слова, отсутствие чрезмерных метафор заставляет вспомнить поэзию белорусского лирика М. Стрельцова, который в своем творчестве избегал неясных намеков и многозначительности. Основной отличительной чертой поэзии Л.Н. Турбиной становится то, что используя минимальное количество средств, она достигает максимальной образной наполненности, демонстрирует умение обобщать и высказывать содержание в краткой словесной форме.

Тонкость наблюдений и точность взгляда М. Стрельцова находит выражение в определенной повествовательности лирики поэтессы, в своих стихотворениях она использует форму фрагмента:

«Не изгоняли, увезли,
Без лишних слов, по малолетству,
Туманный берег, город детства
Громадой каменной вдали» [7].

Краткость стихотворений Любови Николаевны привлекает внимание читателей и является одним из определяющих принципов их построения. Следует отметить, что для ее поэзии характерна определенная продуманность и соотнесенность с планом определенных образов. Однако данные образы не статичны, с каждой новой строкой они приобретают новый смысл, предстают перед читателем в своей противоположности: зима сменяется весной, «хлопья снега» превращаются в «лепестки вишни»:

«Темнота окон, заметенный след.
Нет дороги к нам для незваных бед.
Хлопья снега сплошь облепили сад,
А во сне всю ночь лепестки летят,
Обливает ветки вишневый цвет» [7].

Очень часто поэтесса передает определенное настроение, душевное состояние лирической героини через предметы внешнего мира, события жизни. Лексические особенности ее творчества заключаются в умелом использовании *сравнений*, что выражается в остроте поэтического взгляда, способности передать тончайшие оттенки душевных переживаний:

«Мимо пролетают – тени не спугнут –
Бабочки мгновений, ласточки минут,
Пробегают мыши серые ночей:
Шум дождя по крыше, шорох у печей» [7].

Сравнения в указанных произведениях оригинальны и выразительны, в них нет укоренившихся штампов, они притягивают, заставляют обратить на себя внимание.

Заключение. Следует отметить, что лирика Л.Н. Турбиной представляет сплав традиций золотого века русской литературы и современной литературы Беларуси. В своих стихотворениях поэтесса творчески использует традиционные стилистические средства, что делает ее поэзию образной и яркой, предла-

гает читателю насладиться полнотой чувств и лаконичностью формы, психологической тонкостью деталей, музыкальностью произведений, в чем прослеживаются некоторые традиции серебряного века. Принимая во внимание вышесказанное, необходимо отметить, что Л.Н. Турбина наследует поэтическую традицию классической литературы золотого века – через произведения В. Соколова (в лирике Турбиной оставили заметный след также стилиевые особенности А. Блока, Ф. Тютчева, А. Фета, С. Есенина, что отражает связь с литературой серебряного века), и белорусской литературы – через творчество М. Стрельцова, что способствует выражению национального менталитета и нравственных ценностей.

Однако Любовь Турбина переосмысливает указанные приемы, ее стиль отличают мелодичность и особая выразительность, которая отражается в использовании интонационных, лексических и синтаксических средств: эллипсисов, поэтических переносов, повторов, риторических вопросов, обращений, повелительного наклонения и др. Используя вышперечисленные приемы, она передает музыкальную насыщенность, острый психологизм, мгновенность существования, демонстрирует внутреннюю чистоту и ясность стиха, гармоничность и простоту поэтического слова. На наш взгляд, произведения Любви Николаевны наполнены звуками и красками, отражают тонкое мастерство художника слова, демонстрируя не просто поэзию, а определенный душевный строй. Поэтесса выработала свой собственный оригинальный поэтический стиль, в котором сочетается своеобразие ритма и интонации; глубина размышлений, интимная камерность, нашедшие отражение в ее поэтических сборниках. Проанализированные отличительные особенности позволяют Л.Н. Турбиной занимать почетное место среди русскоязычных поэтов Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зуева-Заливко, О. И. В нише тихой поэзии. Основные мотивы лирики Л. Н. Турбиной / О. И. Зуева-Заливко // Белая Вежа. – 2015. – № 6 (21). – С. 129–135.
2. Липневич, В. Слабая сила / В. Липневич // Неман. – 2014. – №9. – С. 183–187.
3. Блаженный В. [Рецензия] / В. Блаженный // Рэц. на кн. : Турбина, Л. Н. Сны-города / Л. Н. Турбина. – Минск : Маст.літ., 1993. – 126 с.
4. Шибанов, В. Л. Поэзия Владимира Соколова (проблематика и поэтика) : автореф. дис. ...канд. фил. наук : 10.01.02 / В.Л. Шибанов ; Ленинградский ордена Ленина и ордена трудового красного знамени государственный ун-т. – Ленинград, 1990. – 16 с.
5. Соколов, В. Иероглиф [Электронный ресурс] / Журнальный зал, Новый мир. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/6/sokolov.html. – Дата доступа: 12.04.2015.
6. Соколов, В. Стихи [Электронный ресурс] / Владимир Соколов. – Режим доступа: http://rulitbox.ru/sokolov_1.html. – Дата доступа: 17.05.2014.
7. Турбина, Л. Н. Отплывающий катер / Л. Н. Турбина. – СПб : Алетейя, 2012. – 192 с.
8. Коневская, И. П. Роль фрейма в понимании эллиптических высказываний / И. П. Коневская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 10 (28). – С. 89–93.
9. Игрунова, И. Загадка Михаса Стрельцова [Электронный ресурс] / Русский журнал. – 2014. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/6/igrun.html>. – Дата доступа: 25.10.2014.
10. Турбина, Л. Н. Ускользящее чудо : стихи / Л. Н. Турбина. – Минск : УП «Полет души», 2002. – 151 с.

Поступила 18.01.2016

SYNTACTIC FEATURES OF L.N. TURBINA'S LYRICS

O. ZUEVA-ZALIVKO

This article is devoted to the study of Russian literature of Belarus. Russian-speaking poets of Belarus keep and pass on art experience of the past (stylistic features of the Russian and Belarusian literatures), transform and develop these traditions in their works. L.N. Turbina represents Russian literature in Belarus.

The purpose of the article is to give the reader some information on L.N. Turbina poetry in the context of Russian literature of Belarus. It is spoken in detail about an analysis of L.N. Turbina's poems. The poetic language of L.N. Turbina is prominent by expressiveness, inner musicality. In her poems L.N. Turbina reproduces instantaneousness of existence, demonstrates harmony and simplicity of the poetic word. It should be mentioned L.N. Turbina inherits poetic tradition of classical literature of the Golden Age – through V. Sokolov's works and the Belarusian literature – through M. Streltsov's works. She creates her own poetic style uses a particular language full of alliteration, ellipsis, repetitions and a special musical rhythm.

Keywords: *Russian literature of Belarus, syntactic features of Russian literature of Belarus, poetic traditions, L.N. Turbina's poems.*

УДК 811.161.2'373.21

**МИКРОТОПОНИМЫ, МОТИВИРОВАННЫЕ ГЕОГРАФИЧЕСКИМИ ТЕРМИНАМИ,
ПРОИЗВОДНЫМИ ОТ ОСНОВ *KЪRN- / *SKЪRN-**

канд. филол. наук С.В. ШИЙКА

(Национальный университет водного хозяйства и природопользования, Ровно)

svelana.antonjuk@mail.ru

Рассматриваются микротопонимы Украины и Беларуси, мотивированные географическими терминами, производными от праславянских основ *kъrn- / *skъrn-. Акцентируется внимание на том, что к важным задачам ономастической науки относятся: определение мотивов номинации географических названий, выяснение особенностей происхождения и семантики образующих лексем, сопоставление с аналогами других славянских земель. Способствует этому объединение лексических единиц в генетические гнезда. Осуществляется систематизация изъятых из ономастических источников микротопонимов, исследуются исходные значения, развитие семантики, региональные особенности и география распространения апеллятивных основ в славянском языковом пространстве, детализируется этимология слов. Отмечается, что мотивационные лексемы имеют похожую творения названий небольших географических объектов Украины и Беларуси.

Ключевые слова: апеллятив, географический термин, лексема, семантика, микротопоним.

Введение. Собственные географические названия помогают проникать в глубокое прошлое, исследовать историю заселения определенной территории, условия проживания, состояние хозяйствования ее жителей, уровень развития науки, духовности, культуры. К важным задачам современной ономастической науки относятся: определение мотивов их номинации, выяснение особенностей происхождения и семантики образующих основ, сопоставление с аналогами других славянских земель. Способствует этому методика использования гнездового подхода к комплексному анализу славянской лексики, который обосновала белорусская исследовательница Р. М. Козлова [1]. Примеры воспроизведения деривационных гнезд на основе анализа апеллятивного и ономастического материала, реконструкции праславянского гидронимного фонда частично освещены в работах украинских ученых О. П. Карпенко [2], В. П. Шульгача [3] и др. Однако актуальной остается проблема изучения микротопонимов, в частности, мотивированных географическими терминами, производными от основ *kъrn- / *skъrn-.

Целью этой статьи является реализация указанных задач на примере анализа некоторых микротопонимов Украины и Беларуси, образованных от географических терминов (со спорной этимологией), истоки которых следует искать в генетическом гнезде *kъr- / *skъr- с расширителем основы -n-. Отправной точкой послужили собственные названия микрообъектов древней славянской территории – Ровенской области Украины, граничащей с Брестской и Гомельской областями Беларуси.

Работа предполагает изъятие из ономастических источников и систематизацию регионального ономастического и апеллятивного материала, исследование семантических особенностей мотивационных основ, географии распространения в славянском языковом пространстве с целью уточнения их происхождения и первоначального содержания, исходного деривационного гнезда. Научная новизна состоит в том, что впервые системно, всесторонне и полно рассмотрены отмеченные названия с учетом актуализированного регионального материала. Методика исследования и результаты работы могут быть использованы при изучении других географических названий и терминов, собственных и нарицательных имен иных территорий, а также как важный источник для сравнительно-исторического изучения апеллятивной и онимной лексики славянских языков.

Основная часть. Собственное название *Крѣнка* именуется на Ровенщине источник (Лесовое Дубровицкого района) [3, с. 150], озеро, урочище (Князевка Березновского района) [4]; *Кринка* – колодец с родниковой водой (Глинск Здолбуновского района) [5, с. 58], колодезный источник с прозрачной питьевой водой (Болотковцы Острожского района) [6, с. 17], колодезный источник в зарослях крина, «лилии» (Милятин Острожского района) [6, с. 120], когда-то уютное зеленое место с «крынкой», то есть ключевой криничкой лечебной питьевой воды (Волосковцы Острожского района) [6, с. 141]. За пределами области, в частности в Сумском Полесье *Кринка* – название чашеобразной низины, в которой берет свое начало река Вить (Остроушки Шосткинского района) [7, с. 153]. На Волини микротопоним *Кринька* [*крѣн'ка*] обозначает пастбище (Черемошна Воля Любомльского района), урочище, где был колодец (Мощаница Киверцовского района), поле, где есть колодец (Головно Любомльского района), болото (Духче, Мыльск Рожищенского района), [*кринка*] – урочище, где бьет родниковая вода (Заболотье Любомльского, Казатин Гороховского районов), [*крѣнка*] – источник (Одерады Киверцовского, Колки Маневицкого, Гряды

Иваничевского районов) [8, с. 382–383]. Среди названий небольших топографических объектов Гомельской области Беларуси, в пределах которых были или есть криницы (местное *крѣнкѣ*), бытуют микропонимы: *Кры́нка* – лес (Раевские Мозырского района), поле (Руднице Лельчицкого района), *Кры́нкѣ* – лес (Балажевичи, Нижний Млынок Мозырского района), урочище (Рудня Скрыгаловская Мозырского района), пустошь (Лешня Мозырского района) [9, с. 106]. На Могилевщине *Кры́нка* – родничок на лугу (Следюки Быховского района), деревня у криницы (Осиповичский район) [10, с. 110], в Брестской области *Кры́нкѣ* – пастбище (Новоселки Каменецкого района), *Кры́нкѣ* – полянка в лесу (Денисковичи Ганцевичского района) [11, с. 129]. Тематический ряд дополняют многочисленные родственные славянские гидронимы, топонимы, ойконимы [1, с. 328; 2, с. 158, 3, с. 150].

В основе перечисленных названий лежит географический термин *крѣнка* / *крѣнка* < **krinьka* – уменьшительное производное с суффиксом *-ьka* от **krina* [12, с. 159–160]. Ономастическая литература подробно описывает возможные варианты этимологических основ архетипов **krina*, **krinь*, **krinьka* и развитие их семантики [1, с. 326–332; 12 с. 156–160 и др.]. Обобщенный логико-семантический анализ происхождения указанных праформ и учет современного семантического материала приграничных регионов Беларуси и Украины способствуют уточнению их этимологии и четкости структурирования значений.

В диалектическом развитии семантика лексемы *крѣнка* / *крѣнка* разветвляется в двух направлениях: название посуды и географический термин. В качестве названия посуды она характерна для всего славянского ареала, ср. укр. диал. *крѣнка* ‘кувшин, дзбан’ [13, с. 587], блр. *крѣнка* ‘гладыш’ [14, с. 133], блр. диал. *крынка* ‘посуда для молока, кувшин’, ‘кружка’, ‘миска, блюдо’, ‘горшок’ [1, с. 325], русск. диал. *кринка*, *крѣнка* ‘глиняная, стеклянная или деревянная посуда для хранения молока’, ‘посуда, в которой готовится опара, чаще из пшеничной муки’, ‘глубокая тарелка’ [15, с. 258–259], болг. *кринка* ‘мисочка’, чеш. *křínka* ‘чаша, чашка’, н.-луж. *křínka* ‘чаша, чашка’, др.-русск. *кринка* ‘глиняный горшок, кринка’ [12, с. 159–160] и др. На территории Украины, Беларуси, приграничных районов России нарицательное слово *кринка* / *крѣнка* фиксируется преимущественно как географический термин. Ср. укр. диал. *кринка* ‘глубокая и круглая низина’ (Остроушки Шосткинского района Сумской области) [16, с. 110], *кринка* ‘место, откуда вытекает вода’ (Ситница Маневицкого района Волынской области), *кринька* ‘место, где берут воду’ (Староселье Маневицкого района Волынской области) [17, с. 49], *кринка* ‘колодец’, ‘источник’ (Глинск Здолбуновского района Ровенской области) [18, с. 81], блр. диал. *крынь*, *крѣнка* ‘колодец’ [19, с. 99], русск. диал. *крѣнка* ‘топкое место около лесных озер’, *крынка* ‘яма, наполненная водой’, ‘глубокое место с ямами в реке’, ‘небольшое озеро около реки’ [15, с. 258–259].

Научные источники выделяют два методологических подхода к исследованию семантических особенностей лексем с корнем *крин* / *крын*. Согласно первому, названия посуды и географические термины рассматриваются раздельно (Ф. Миклошевич, О.Н. Трубочев и др.). Второй предполагает совместную подачу анализируемых названий (Э. Бернекер, Н.И. Толстой, Р.М. Козлова и др.).

Авторы Этимологического словаря славянских языков усматривают целесообразность раздельной лексикографической трактовки географических терминов и названий посуды с основой **krin-*. Географический термин *крѣнка* < **krinьka* они этимологически соотносят с древним причастием прошедшего времени **krьnь* от несохранившегося глагола со значением ‘копать, рыть’ < и.-е. **ker-*, а названия посуды, в частности керамической, которые считают более древними, квалифицируют как производные с суффиксом *-in-* от корня **kr-* [1, с. 326; 12, с. 158–159]. Такая дифференциация предусматривает более структурированный подход к выяснению этимологии и семантики слова *крѣнка*. Однако, на наш взгляд, не стоит отделять понятийно близкие слова. Если учитывать что *крѣнка*, как название посуды, более ранняя форма (это, в частности, вызвано первичными потребностями человека), а *кринка* как географическое обозначение – более поздняя, то логико-семантические переносы вроде ‘посудина’ > ‘посудина для сохранения воды’ > ‘защищенное сооружение для сохранения воды’ > ‘источник; колодец’, ‘водоем’, ‘местность у определенной географической реалии (по признаку кривизны)’ имеют смысл. Это подтверждается семантикой приведенных выше микропонимов.

К безраздельному и наиболее правдоподобному, по нашему мнению, подходу, цель которого проанализировать различные семантические разветвления слова *крѣнка*, толкование его происхождения, склоняется белорусская исследовательница Р. М. Козлова. Согласно ее предположению, праславянское *къртъка* могло реализоваться в различные фонетические и семантические варианты, что позволяла полисемантность исходной базы – и.-е. *(s)*ker-* ‘гнуть, сгибать; кривить; крутить, вертеть; вращать’. Современные формы *крѣнка* и *кринка* автор рассматривает как хронологически разные варианты слов, образованных путем метатезы *ыр* / *ир* > *ры* / *ри* соответственно из *къртъка* (до перехода корневого *кы* в *ки*) и *кирнка* (после перехода *кы* в *ки*) от древнего *къртъка* < и.-е. *(s)*ker-*. Особенность кривизны ‘нечто неровное, изгиб; изгиб, углубление’ реализуется в значениях географических терминов: укр. *кринка* ‘низина’, русск. *кринка*, *крынка* ‘яма с водой’, ‘глубокое место с ямами в реке’, ‘озеро около реки’, ‘топкое место’, блр. *крынка* ‘родник, источник’ [1, с. 327].

Общее название *крини́ця* реализует в украинском языке значение ‘глубоко выкопанная и защищенная срубом от обвалов яма для добывания воды из водоносных слоев земли; колодец’, ‘источник’ [20, с. 348]. С ней связаны не только места, где берут необходимый для жизнедеятельности человека продукт – воду, но и символические значения красоты, святости и богатства края, высокой духовности и нравственности его жителей. Лексема *крини́ця* отражена в названиях топографических микрообъектов Ровенщины: *Крини́ця* – река (Бичаль Костопольского района) [21, с. 47], ручей (Дулибы Гошанского района) [3, с. 149]; *Крини́ця* – пологий холм, в низовьях которого была криница (Караевичи Ровенского района) [22, с. 86]; *Крини́ця* [*крини́ця*’а] – поле, где был колодец (Собещицы Владимирецкого, Сварицевичи Дубровицкого районов) [8, с. 381], пастбище, где колодец (Чемерное Сарненского района) [8, с. 381]. Используются в народной речи микропонимы, мотивированные производными от лексемы *крини́ця*, а также синтаксические дериваты и предложные конструкции, в структуре которых зафиксирован оним *Крини́ця*. Среди них: *Крини́ці* [*кри́ниці*’і] (мн.) – название угла населенного пункта, где много криниц (Лопавше Демидовского района) [8, с. 381], деминутивная форма *Криничка* – название родничка (Бродовское Острожского района) [6, с. 128], атрибутивные словосочетания *Баранова Крини́ця* – криница (Дядьковичи Ровенского, Острожец Млыновского, Хорив Острожского районов) [23, с. 14], *Біла Крини́ця* – криница (Яцковичи Березновского района) [23, с. 27], *Дорожня Крини́ця* – криница (Сапановичи Дубновского района) [23, с. 132], предложные конструкции *До Крини́ці* – сенокос (Птичьа Дубновского района) [23, с. 129], *Коло Крини́ці* – приречный луг (Золотиев Ровенского района (Ровно)) [22, с. 18], болото (Залужье Дубновского района) [24, с. 143], словосочетания *Крини́ця на Долині* – сенокос с ключевым колодезем в урочище Долина (Гольшев Ровенского района) [22, с. 133], *Крини́ця при Горині* – криница (Ходосы Ровенского района) [22, с. 70] и др. Широко распространен микропоним *Крини́ця* в других регионах Украины. В Сумской области он обозначает колодец (Воронез Шосткинского района), лесное урочище (Княжичи, Степное Ямпольского района), в Черниговской области – родник (Поповка Новгород-Сиверского района), водоем, озеро (Пролетарское Коропского района), болото (Ваганичи Городнянского, Жовтневое Менского, Рыжки Коропского районов) [7, с. 153]. На Волини микропоним *Крини́ця* и фонетические варианты именуют источник, хутор, урочище, поляну, поле, куток населенного пункта, лес, ставок, пастбище, овраг, сенокос, улицу (43 ономастические единицы) [8, с. 381].

Среди названий мелких географических реалий Могилевской области Беларуси: *Крыні́ца* – лес у криницы (Польковичи Могилевского района), обитель у леса, где бьет источник (Мокрое Быховского района), ручей с хрустальной водой (Городище Шкловского района), поле у криницы (Стайки Климовичского района), колодец с голубой чистой водой (Турье Чериковского района) [10, с. 109]. На Мозырщине микропоним *Крыні́ца* также идентифицирует географические объекты, в пределах которых есть криницы. В частности, в Наровлянском районе *Крыні́ца* – название поля, леса (Конотоп), оврага (Окопы), в Мозырском районе *Крыні́ца* – название ручья (Белая), в Лельчицком районе *Крыні́ца* – название урочища (Боровое, Лыпляны) [9, с. 106]. В Минской области слово *Крыні́ца* обозначает поле и лес (Миколаевщина Столбцовского района), луг (Иница Столбцовского, Рудня Островитая Червенского районов), криницу (Слобода, Старый Свержень Столбцовского района), гору, из-под которой вытекает ручеек (Слободка (Залужье) Столбцовского района), лошину (Рибчино Вилейского района), урочище (Пасека Стародорожского района) [11, с. 128]. На Витебщине *Крыні́ца* называет поле около криницы (Мерецкие Глубокского района), в Брестской области *Крыні́ца* – поле и луг, где когда-то была криничка (Евлаши Ивановского района), на Гомельщине *Крыні́ца* – название урочища (Мелешковичи Мозырского, Манчицы Лельчицкого районов) [11, с. 128].

Почти повсеместно онимизируются многочисленные фонетические и семантические варианты термина *крини́ця*: *крини́ца*, *крини́ца*, *крени́ца*, *крыни́ца*, *кирни́ца*, *кирни́ца* и др. Обильно представлен родственный фактический материал в микропонимии Украины, в частности на территории Чернигово-Сумского Полесья (32 единицы) [7, с. 153], Северо-Западной Украины и смежных земель (104) [8, с. 381–382]; Беларуси, в частности на территории Мозырского Полесья (7) [9, с. 106], Могилевщины (16) [10, с. 109–110], Минской (5) и Брестской (5) областей [11, с. 128–129], а также в ойконимии, топонимии и гидронимии славянского языкового пространства [1, с. 331–332].

Собственное название *Крини́ця* мотивировано географическим термином *крини́ця* < **krinica* / **kr̥n̥ica* ‘источник; (вырытый) колодец’. Правдоподобно считать **krinica* / **kr̥n̥ica* производными с суффиксом -*ica* от древнего причастия **kr̥n̥ь* ‘выкопанный, вырытый’ < и.-е. **ker-* [12, с. 158–159].

Первичным значением, которое могла реализовать лексема *крини́ця* / *крини́ця*, по мнению М. Фасмера, скорее всего, было ‘цистерна’. Исследователь сопоставляет слово *крини́ця*, с лат. *cisterna*, которое связано с *cista* ‘ящик, резервуар’ и поэтому считает его родственным с *кринка* [25, с. 377]. А.Г. Преображенский предложил диалектику развития семантики термина *крини́ця*: ‘посудина с водой’ → ‘углубление’ → ‘яма с водой’ → ‘источник’ [26, с. 386]. Использование термина в сфере названий посуды, как отмечает Н.И. Толстой, характерно для сербохорватского, болгарского, чешского и лужицких языков. В словенском языке, наряду со значением ‘квашня, долбленое деревянное корыто’, лексема

krynica обозначает также 'водоворот', 'котловинку, западину' [27, с. 219]. В украинских, белорусских говорах, смежных российских и польских диалектах апеллятив *криница* / *криниця* выступает преимущественно, как географический термин, обозначающий 'источник, ключ, родник, колодец'. Эволюция семантики могла происходить таким образом: **krynica* 'выдолбленная посуда, миска' → 'выдолбленное место, яма для сбора воды' → 'оборудованный источник' → *криница* / *криниця* 'источник', 'колодец' [28, с. 156]. В Словаре украинского языка Б. Гринченко лексема *криниця* обозначает 'ключ, родник, источник' [29, с. 306], ср. также черниговско-сумское *криниця* 'источник', 'яма, наполненная родниковой водой', 'выкопанная на болоте яма', 'водная поверхность среди болотной топи', 'небольшое озеро' [16, с. 110], вольнское *криниця* 'выкопанная яма, которая наполняется водой источника', 'источник' [17, с. 48], ровенское *криниця* 'источник; подземный поток воды', 'выкопанная и защищенная от обвала яма, для получения воды из подземного водоносного слоя', 'выкопанная яма, из которой берут воду для питья', 'естественная небольшая яма, заполненная родниковой водой' [18, с. 81]. Изоглоссеу названия продолжают блр. *крынiца* 'выход подземных вод на поверхность земли' [14, с. 133], блр. диал. *крынiца* 'струя воды, бьющая из земли', *крынiца* 'поток на склоне горы' (Витебская область), 'выход множества подземных струек на площадь большой ямы карстового происхождения, струистая колдобина на возвышенности' (Пинский район Брестской области, Славгородский район Могилевской области), 'невыходящая луговая старица, участок воды на болоте' (Ветковский, Речицкий районы Гомельской области, Стародорожский район Минской области), 'копанный колодец на низком месте, от которого течет ручеек' (повсеместно), 'искусственная сажалка на поле для поения скота' (Стародорожский район Минской области), 'криничная пропасть на топком месте; непроходимое болото' (Гродненская область, Лепельский и Смолевичский районы Минской области), 'рыболовное место, небольшое озеро' [19, с. 99], 'источник ключевой воды', 'родник' (Лельчицкий, Мозырский, Наровлянский районы Гомельской области) [9, с. 106], русск. диал. *криница*, *крынiца* 'ключ, источник', 'ручей', 'мелкий колодец, построенный на источнике', 'мелкий колодец, небольшая ямка с грунтовой водой, в которую ставится бочка или чан' [15, с. 257], *криниця*, *кренiця* 'ключ, источник, мелкая копань, колодец на водяной жилые, куда вставляется бочка, чан' [30, с. 498], польск. *krynica*, диал. *kiernica* 'источник, родник; колодец, пруд' [12, с. 158–159]. Вообще же на Полесье, согласно выводам Н.И. Толстого, *криница* – не всегда 'ключ, источник, родник', а иногда вообще – 'небольшое пространство чистой воды, пригодной для питья', или даже просто 'участок воды на болоте'. В некоторых населенных пунктах *криница* – 'яма на месте вырванного с корнем дерева, заполненная водой', или просто 'яма с водой'. На Гродненщине и в белорусско-литовском пограничье *крынiца* известна в качестве болотного термина, где она означает 'топкое болото', 'непроходимое болото', а в Лепельском районе Витебской области передает значение 'топкое место вокруг источника' [27, с. 218].

Современное название по образцу укр. *криниця* возникло путем метатезы *ир* > *ри* з *кирниця*. И.А. Дзензелевский считает общие названия *кирниця*, *ки'рниц'а*, *керниц'а*, *кырниц'а* специфическими западноукраинскими формами [28, с. 151, 156, 175]. Однако география распространения термина не ограничивается только указанной территорией. Для подтверждения этого факта приведем примеры, зафиксированные в региональных терминологических словарях: *кирниця* 'яма в лесу, наполненная водой' (Глуховский район Сумской области) [16, с. 96], *кирниця* 'выкопанная и прочищенная яма, которая наполняется водой источника' (Ветлы Любешовского, Самары Ратновского районов Вольнской области.) [17, с. 44]. На территории Ровенской области географический термин *кирниця* и его производные встречаются очень редко. По этому поводу можно привести лишь единичные примеры: *кирниця* 'выкопанная и прочищенная яма, из которой берут воду для питья' (Яриновка Сарненского района) и *кирниця* 'выкопанная яма, которая наполняется водой источника' (Стрельск Сарненского района) и *кирничка* 'место истока ручья' (Маринин Березновского района) [18, с. 75], которые к тому же не проявляют онимотворческих особенностей.

Значения, которые реализуют лексемы *криница* / *криниця*, *кирниця* и их дериваты отражают характерные особенности кривизны ('нечто неровное, изгиб; изгиб, углубление') естественной реалии ('посудина', 'яма с водой', 'источник' и т. п.). Учитывая методику, предложенную Р. М. Козловой для исследования лексических единиц деривационного гнезда **kьrn-*, географический термин *криниця* можно этимологизировать следующим образом: *криниця* < *кирниця* < **kьrnica* < i.-e. **ker-* [1, с. 327, 329].

Приток реки Горынь, который протекает через село Велюнь Дубровицкого района, называют *Прикрин* [3, с. 223; 21, с. 117]. На севере области, вблизи границы с Беларусью, локализуются также микропонимы *Прикрень* – название обрыва у р. Горынь (Погулянка Сарненского района) и *Прикринець* – название урочища (Серники Заричненского района) [31, с. 67]. В основе этих обозначений лежат местные географические термины *прикрин* 'крутой берег' (Глушица, Люхча, Ремчицы, Сарны Сарненского района), *прикрень* 'обрывистый, крутой берег, гора' (Великое Вербче Сарненского района), *прикрень* 'крутой берег' (Глушица, Люхча Сарненского района), *прикрень* 'обрывистый берег' (Маринин Бр) [18, с. 125]. На Украине подобные названия фиксируются редко, исключение составляет разве что западный регион. Так, в частности на Волини, *прикринé* означает 'крутой берег реки' (Лежница,

Млынище, Петрово Иваничевского района), *при́кринь* ‘крутой берег’ (Гуша Любомльского района) [17, с. 77]. Изоглоссы этого названия продолжают чеш. диал. *příkřina* ‘крутой склон, откос’, словацк. *příkřina* ‘то же’ [1, с. 326]. Происхождение лексемы *прикрин* можна описать с помощью логической цепочки: *при-крин* < *при-кирн* (ср. закарпатские гидронимы (названия потоков) *Прикирна* (вар. *Пр'икырна*; Монастирець Хустского района) и *Прикирний* (вар. *Прикерний*; Заречное Перечинского района) [32, с. 446]) < *при-кырнь* < *при-кърнь* < **pri-kъrнь* < и.-е. **ker-* ‘гнути, згинати; кривити’. Похожие за семантикой микропонимы: *При́кра* – часть реки, где обрывистые берега (Хоцунь Любешовского района Вольнской области), *Прикрій* [*при́кри*] – угол села (Лише Луцкого района Вольнской области) [33, с. 263], *При́кра* – курган (Скоморохи Сокальского района Львовской области), *Прикрій берег* – обрыв (Хмельникский район Винницкой области) [31, с. 67]. Однако, эти названия мотивированные прилагательным *при́крій* (< псл. **prikъrь*, очевидно, образованного от префикса *pri-* ‘при-’ и основы глагола **kr-* ‘резать’ генетического гнезда **(s)ker-* ‘резать, сечь, рубить’) ‘неприятный; крутой; сильный’ [1, с. 326; 34, с. 571], ср также укр. диал. *прикрій* ‘обрывистый, крутой (о горе, берегу)’, ‘отвесный, обрывистый’ [31, с. 67], *прикрій б́ерег* ‘внезапный обрыв берега’ (Маринин Березовского района Ровенской области) [18, с. 125].

Небольшую реку с. Лютинск Дубровицкого района, левый приток Горыни, именуют *Рі́на*. Возникло это название в результате непосредственной онимизации исчезающего местного апеллятива *рі́на* ‘желобчатая канава для стока воды’ [21, с. 55]. В украинских региональных словарях народной географической терминологии это лексема отсутствует, в то же время она активно функционирует на территории соседней Беларуси: *ры́на* ‘водосточная канава’, ‘водосточная труба’, ‘желоб, по которому вода течет на колесо в мельнице’ [35, с.237], диал. *ры́на* ‘приспособление для отвода, стока воды, пологое место, по которому стекает вода на мельничный круг; ставок’, диал. *ры́на* ‘пропасть, бездна’, ‘желоб, который образовался в результате соединения под прямым углом двух сторон крыш смежных зданий’, ‘большой сугроб снега, занос’ (Славгородский район Могилевской области), ‘капельная труба’ (Гродненская область, Славгородский район Могилевской области) [19, с. 168–169]. Отражение корня *рын-* можна видеть в названии болота *Ры́ндыця* (Бронный (Дрогичин) Дрогичинского района Брестской области) [11, с.224].

Географический термин *рі́на* / *ры́на* следует рассматривать как форму с утратой заднеязычного в анлауте от *крі́на* / *крьі́на* < **krina* < **kъrta* < и.-е. **(s)ker-*, которая логически (по признаку кривизны) означает посудину (желоб, устройство для стока воды) или яму с водой (желобчатая канава, пруд и т. п.).

В Ровенском и Острожском районах области Я. О. Пура записал названия географических микрообъектов *Скрыня* – овраг в форме скрыни (сундука) (Суховцы Ровенского района) [22, с. 139], поля с бывшей четырехгранным углублением в форме скрыни (Деревянное Ровенского района) [22, с. 106], урочища, где были углубления в форме скрыни (Милятин Острожского района) [6, с. 120], а также родственные *Скринище* – пастбища в окрестностях «скрынь» – прямоугольных грунтовых углублений (Кустин Ровенского района) [22, с. 57] и *Скриницина* – лес во впадинах, котловинах в форме скрыни (Почапки Острожского района) [6, с. 117].

В основе их лежит слово *скрыня*, происхождение и семантика которого требует особых пояснений. Традиционно считалось, что лексема *скрыня* относится к терминологической группе бытовых названий посуды, мебели и т.д.; ср. укр. лит. *скрыня* ‘большой ящик с крышкой и замком для хранения одежды, ценных предметов и т.д.’ [36, с. 318], укр. диал. *скрыня* ‘сундук’, ‘в мельнице ящик, в который падает мука’ [37, с. 143], блр. диал. *скрыня* ‘куфар’ (Суличево Дрогичинского, Песчанка Березовского, М. Орлы Столинского районов Брестской области), ‘деревянная посудина для хранения зерна’ (Завершье Дрогичинского района Брестской области), ‘сбитый с досок кузов телеги’ (Спорово Березовского района Брестской области), ‘оконный или дверной ящик’ (Дмитревичи Каменецкого района Брестской области), *скрэня* ‘куфар’ (Б. Яковчицы Жабинковского района Брестской области) [38, с. 206–207], *скрыня* ‘мера веса’ (Новогрудский район Гродненской области) [39, с. 111], русск. *скрынь*, *скры́ня* ‘скрыня, сундук’, блр. *скры́ня*, др.-русск. *скрина*, серб.-целов. *скрыня*, болг. *скрин* ‘шкаф’, словен. *skrinja* ‘сундук, ящик’, чеш. *skříně* ‘шкаф’, словацк. *skriňa*, польск. *skrzynia* ‘сундук, ящик’ [40, с. 657]. А.Г. Преображенский, М. Фасмер и другие этимологи считают восточнославянское слово *скры́ня* заимствованием через польский и чешский язык с западно- и южнославянских языков, источником которого является лат. *scrīnium* ‘цилиндрический ящик для бумаг’ [40, с. 657; 41, с. 312].

Развитие ономастической науки, собранный и уложенный в региональных словарях собственных названий и географических терминов, монографиях и научных статьях богатый диалектный материал, комплексный подход к выяснению вопросов происхождения лексем (и ономастических лексем) позволяют по новому подойти к анализу их семантики и этимологии. Это касается, в частности, и лексемы *скры́ня* / *скры́ня*. В течение последних десятилетий на восточнославянском пространстве записаны следующие обозначения: укр. диал. *скрыня* ‘насыпанный холм’ (Дедовщина Кролевецкого района Сумской области), ‘место перекрытия реки, дамба’ (с. Реутинцы того же района и области)

[16, с. 205], *скрѣня* ‘часть колодца, наполненная водой’ [42, с. 194], *скрѣня* ‘огрех, пропуск в пахоте; стоячая, а не перевернутая скиба после вспашки’ [43, с. 286], блр. диал. *скрѣня* ‘впадина, котловина, которая подобна скрыни’ (Ушачский район Витебской области) [19, с. 176] и т. п. Даже поверхностный анализ семантики, позволяет отнести эти апеллятивы к географическим терминам, то есть слово *скрѣня* / *скрѣня* может на восточнославянском пространстве употребляться в двух терминологических сферах: бытовой (для обозначения посуды, мебели) и географической.

Местный ономастический материал и топонимы смежных земель подтверждают реализацию лексемы *скрѣня* / *скрѣня* в значении географического термина. Ср.: *Скрѣня* – место для рыбной ловли (Сосница Сосницкого района Черниговской области) [7, с. 258], *Скрѣня* – место для купания (Кожуховка Коростенского района Житомирской области) [2, с. 161], *Скрѣня* – остров (Выбли Куликовского, Гушин Черниговского района Черниговской области) [44, с. 103, 216], *Скрѣня* – ручей (Семеновка Ратновского района Вольнской области) [32, с. 224], *Скрѣня* – урочище (Воталава Ушачского района Витебской области) [19, с. 176], *Скрѣня* – луг (Гливин Борисовского района Минской области) и *Скрѣнка* – лес (Заозерье Вилейского района Минской области), *Скрѣнки* – луг (Несвиж Минской области) [11, с. 222–223].

Сходство семантики лексем *скрѣня* / *скрѣня*, *крѣнка* / *крѣнка* и др. на славянской территории позволяет по-новому подойти к этимологии *скрѣня* / *скрѣня* и найти для них праславянские и индоевропейские корни. Действительно, слово *скрѣня* / *скрѣня* правомерно толковать как производное с мобильным *s*- и мягким конечным согласным от *крѣна* / *крѣна*, а также классифицировать к деривационному гнезду **kьrt-* / **skьrt-* < и.-е. **(s)ker-* ‘гнуть, сгибать; кривить; крутить, вертеть; вращать’.

Заключение. Предложенные варианты мотивации рассматриваемых микропонимов, трактовка происхождения и анализ семантики их основ относительные и будут совершенствоваться дальнейшими исследованиями. Однако уже сейчас можно утверждать, что мотивационные лексемы *крѣнка* / *крѣнка*, *крѣница* / *крѣница*, *прикрѣн*, *рѣна* / *рѣна*, *скрѣня* / *скрѣня* по сходству корней и значений, во-первых, можно выводить от **kьr-* / **skьr-* с расширителем основы *-n-* (деривационное гнездо **kьrn-* / **skьrn-*), во-вторых, имеют праславянские и индоевропейские истоки, и, наконец, в-третьих, достаточно производительные в процессе сотворения названий небольших географических объектов Украины и Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлова Р. М. Структура праславянского слова (Праславянское слово в генетическом гнезде) : моногр. / Р. М. Козлова. – Гомель, 1997. – 412 с.
2. Карпенко О. П. Гідронімікон Центрального Полісся / О. П. Карпенко. – Київ : Кий, 2003. – 317 с.
3. Шульгач В. П. Праслов'янський гідронімічний фонд (фрагмент реконструкції) / В. П. Шульгач. – Київ, 1998. – 368 с.
4. Князівка (Березнівський район) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: wikipedia.org / wiki / Князівка_(Березнівський_район) – Дата доступу: 22.12.2015.
5. Пура, Я. О. Край наш у назвах / Я. О. Пура. – Рівне, 1999. – Ч. 3. – 288 с.
6. Пура, Я. О. Край наш у назвах / Я. О. Пура. – Рівне, 2002. – Ч. 4. – 208 с.
7. Черепанова, Е. А. Микропонимия Черниговско-Сумского Полесья / Е. А. Черепанова. – Сумы, 1984. – 458 с.
8. Словник мікротопонімів і мікрогідронімів північно-західної України та суміжних земель : у 2-х т. / упоряд. Г.Л. Аркушина. – Луцьк : РВВ «Вежа» ; Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – Т. 1. – 408 с.
9. Иванова, А. А. Микропонимия Мозырского Полесья : моногр. / А. А. Иванова. – Мозырь : УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2007. – 220 с.
10. Слоўнік мікратапонімаў Магілёўшчыны / склад. С.В. Клімуць [і інш.]. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2004. – 208 с.
11. Мікратапанімія Беларусі. Матэрыялы / рэд. М. В. Бірыла, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1974. – 328 с.
12. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / под. общ. ред. О. Н. Трубачева. – М. : Наука, 1985. – Вып. 12. – 186 с.
13. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. — Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
14. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / рэд. Г. А. Цыхун. – Мінск : Беларус. навука, 1988. – Т. 4. – 327 с.
15. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Филина и Ф. П. Сороколетова. – Л. : Наука, 1979. – Вып. 15. – 399 с.
16. Черепанова, Е. А. Народная географическая терминология Черниговско-Сумского Полесья / Е. А. Черепанова. – Сумы, 1984. – 274 с.
17. Данилюк, О. К. Словник народних географічних термінів Волині / О. К. Данилюк. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 108 с.
18. Шийка, С. В. Народна географічна термінологія Ровенщини : дис. ... канд. філол. наук : 10. 02. 01 / С. В. Шийка. – Київ, 2013. – Додаток А : Словник народних географічних термінів Ровенщини. – 160 с.
19. Яшкін, І. Я. Беларускія геаграфічныя назвы. Тапаграфія. Гідралогія / І. Я. Яшкін; рэд. М. В. Бірыла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 256 с.
20. Словник української мови : в 11 т. / гол. ред. І. К. Білодід. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. IV. – 840 с.

21. Пура Я. О. Назви річок басейну Горині, Ствиги та Середнього Стиру / Я. О. Пура. – Львів, 1985. – 173 с.
22. Пура, Я. О. Край наш у назвах / Я. О. Пура. – Рівне, 1994. – Ч. 2. – 216 с.
23. Пура, Я. О. Походження назв територіальних мікрооб'єктів Рівненщини / Я. О. Пура. – Рівне, 1990. – Т. 1. – 206 с.
24. Пура, Я. О. Край наш у назвах / Я. О. Пура. – Рівне, 1991. – Ч. 1. – 208 с.
25. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. II. – 672 с.
26. Преображенский, А. Этимологический словарь русского языка / А. Преображенский. – М. : Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914. – Т. 1. – 674 с.
27. Толстой, Н. И. Славянская географическая терминология. Семасиологические этюды / Н. И. Толстой; отв. ред. С. Б. Бернштейн. – М. : Наука, 1969. – 260 с.
28. Дзєндзелівський, Й.О. Українські назви для джерела / Й.О. Дзєндзелівський // Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae. – 1975. – Т. 25 (1–2). – S. 149–201.
29. Словарь української мови / упорядкув. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко. – Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1958. – Т. 2. – 573 с.
30. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – 3-е изд. – СПб–М. : Товарищество М. О. Вольф, 1905. – Т. II. – 2030 с.
31. Шульгач, В. П. Гідронімія басейну Стиру / В. П. Шульгач. – Київ : Наук. думка, 1993. – 144 с.
32. Словник гідронімів України. / редкол. : А. П. Непокупний [та інш.]. – Київ : Наук. думка, 1979. – 780 с.
33. Словник мікротопонімів і мікрогідронімів північно-західної України та суміжних земель : у 2-х т. / упоряд. Г. Л. Аркушина. – Луцьк : РВВ «Вежа» ; Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Т. 2. – 536 с.
34. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та інш.]. – Київ : Наук. думка, 2003. – Т. 4. – 656 с.
35. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / рэд. Г. А. Цыхун. – Мінск : Беларус. навука, 2006. – Т. 11. – 333 с.
36. Словник української мови : в 11 т. / гол. ред. І. К. Білодід. – Київ : Наук. думка, 1978. – Т. IX. – 916 с.
37. Словарь української мови / упорядкув. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко. – Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1958. – Т. 4. – 563 с.
38. Дыялектны слоўнік Брэстчыны / склад. М. М. Аляхновіч [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 294 с.
39. Гілевич, Н. Дыялектны слоўнік / Н. Гілевич. – Мінск : Беллітфонд, 2005. – 176 с.
40. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. III. – 832 с.
41. Преображенский, А. Этимологический словарь русского языка / А. Преображенский. – М. : Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914. – Т. 2. – 416 с.
42. Лисенк, П. С. Словник поліських говорів / П. С. Лисенко. – Київ : Наук. думка, 1974. – 260 с.
43. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол.: О.С. Мельничук (гол. ред.) [та інш.]. – Київ : Наук. думка, 2006. – Т. 5. – 704 с.
44. Павленко, С. О. Мікротопоніми Чернігово-Сіверщини / С. О. Павленко. – Чернігів : ПАТ «ПВК «Десна», 2013 р. – 600 с.

Поступила 20.01.2016

THE MICROTOPYNOMS MOTIVATED WITH GEOGRAPHICAL TERMS, DERIVED FROM THE PROTO-SLAVIC STEMS *KЪRN- / *SKЪRN-

S. SHYJKA

*The microtoponyms of Ukraine and Belarusia motivated with geographical terms, derived from the Proto-Slavic stems *kъrn- / *skъrn- are considered. The attention that treats important problems of onomastic science is focused on: definition of the nomination motives of geographical names, identification of the origin peculiarities and semantics of the constituent lexemes, comparison to similarity of the other Slavic lands. It is facilitated by formation of lexical units into genetic nests. Systematization of microtoponyms excluded from the onomastic sources is carried out, reference values, semantics development, regional features and the geography of distribution of appellative bases in the Slavic language space are investigated, the etymology of words is detailed. It is noted that motivational lexemes possess similar semantics as well as general Proto-Slavic and Indo-European roots, they are rather productive in the process of names creation of small geographical objects of Ukraine and Belarusia.*

Keywords: appellative, geographical term, lexeme, semantics, microtoponym.

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

XX МІЖНАРОДНАЯ НАВУКОВАЯ КАНФЕРЭНЦЫЯ «СЛАВЯНСКИЕ ЧТЕНИЯ»

(Даўгавпілс, 14–15 мая 2016 г.)

Даўгавпілскі ўніверсітэт адзін з самых вялікіх вузаў Латвіі і згодна з рэйтынгам латвійскіх вузаў – лепшы ўніверсітэт за межамі сталіцы, займае чацвёртае месца сярод найбольш паспяховых вышэйшых школ Латвіі. Сярод гуманітарных навук адным з прыярытэтных з’яўляецца вывучэнне славянскіх культур. Менавіта гэтай тэматыцы і была прысвечана канферэнцыя. Непасрэдным арганізатарам з’яўляецца доктар філалагічных навук, прафесар Ганна Іванаўна Станкевіч. У канферэнцыі бралі ўдзел прадстаўнікі 10 краін – Польшчы, Украіны, Беларусі, Расіі, Балгарыі, ЗША, Аўстрыі, Латвіі, Літвы, Эстоніі. Пасля ўрачыстага адкрыцця канферэнцыі праца адбывалася ў межах работы наступных секцый: «Славянскія мовы: гісторыя і сучаснасць», «Руская літаратура ў еўрапейскім кантэксце», «Славянскія культурныя традыцыі ў еўрапейскім кантэксце», «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай культуры», «Руская паэзія XX стагоддзя».

Лінгвістычная секцыя «Славянскія мовы: гісторыя і сучаснасць» саступала літаратурным па колькасці дакладаў, але дыяпазон навуковых зацікаўленняў, прадстаўленых у ёй, быў даволі шырокі. Гістарычны аспект мовы быў раскрыты ў дакладах А. Грышчанкі «Передача семитских «шва» в средневековых славяно-русских заимствованиях», А. Філея «Историко-лингвистический аспект («От слова к реалии»): названия еды и питья в иностранных памятниках русской разговорной речи XVI–XVII вв.», А. Кузняцова (Латвія) «Заметки об орфографии Реймского евангелия».

Трэба адзначыць асабліваю цікавасць да адметнай сацыяльнай групы – старавераў, што засведчылі даклады А. Каралёвай (Латвія) «Социальные маркеры в пословицах староверов Латгалии» і В. Шчадневай (Эстонія) «Языковое отражение роли и статуса женщины-старообрядки в рассказах староверов Западного Причудья».

Узаемадачыненні мовы і культуры разглядаліся ў дакладах М. Антанюк, Н. Ганчаровай (Беларусь) «Европейская фразеология и культура (к вопросу о составлении учебного словаря)», Э. Ісаевай (Латвія) «Концепт «русский язык» в языковом сознании латвийских и иностранных студентов», Г. Пфандля (Аўстрыя) «Как малый народ проявляет себя на почтовых открытках. На примере открыток из словенских и латышских земель», А. Гарэгляд (Беларусь) «Маркеры ментальности белорусов в языке СМИ (на материале региональной печати)».

Значнай часткай дакладаў з’яўляліся даследаванні ў галіне лексікалогіі: Г. Сырыца (Латвія) «Фитонимы в системе вторичных номинаций: коннотативный аспект», І. Высоцкая (Расія) «Существительные ВРЕМЯ и ПОРА и их функциональные омонимы в современном русском языке», Г. Гваздовіч (Беларусь) «Лексема / термин ВИД в русском и белорусском языках», Л.Кастандзі (Эстонія) «Прагматический компонент лексического значения (на материале русских говоров Эстонии)», Н. Новаспаская (Расія) «Номинация насекомых в восточнославянских и южнославянских языках». Выступленні Г. Піткевіч (Латвія) «Спортивная эргонимика» і В. Лукіной (Беларусь) «Тенденции развития славянской экклезиономики в начале XXI века» пазнаёмлілі слухачоў з маладаследаванымі пытаннямі анамастыкі.

Некалькі дакладаў былі прысвечаны аналізу моўных з’яў, якія характарызуюць сучасны этап лінгвакультуры: А. Рэмчукова (Расія), Н. Мядынская (Украіна) «Актуальные слова современности: лексема «понаехали» в русском и украинском языковом пространстве», С. Перавалачанская (Расія) «Норма или не-норма: креативные ресурсы русского языка», Н. Перфільева (Расія) «Лексические инновации в текстах российских СМИ».

Даклады А. Каницкай (Літва) «Современные информационные технологии в обучении славянским языкам и распространении знаний о них» і Ю.Пакас (Расія) «Специфика преподавания польского языка в русскоязычной среде» засяродзілі ўвагу на важных пытаннях метадыкі выкладання моў.

Разнапланавыя даклады былі прадстаўлены ў секцыі «Руская літаратура ў еўрапейскім кантэксце». Разглядаліся фальклорныя элементы ў літаратуры (В. Дабравольская (Расія) «Ангел, послушавшийся Бога»: реализация фольклорного в литературе», Н. Кацельнікава (Расія) «Фольклорная проза в «Сказках о кладах» О.М.Сомова»), гісторыя метадычнай думкі (А. Гетманская (Расія) «Преподавание литературы в русской школе: история вопроса»), лінгвістычныя і этнакультурныя аспекты мастацкага тэксту (М. Хроншч (Польшча) «Самовар как метафора дома в творчестве русских писателей 19 столетия», Н. Вяршыніна (Расія) «Книжные» аспекты устной речи в усадебной «болтовне» (на материале «Повестей Белкина» А. Пушкина), Г. Маркаў (Латвія) «Этнические аспекты пространства Лифляндии в романах И.И. Лажечникова»).

Гутарка на пасяджэнні секцыі вялася ад разгляду асобнага твора (Л. Дзімітраў (Балгарыя) ««Месяц в деревне» И.С.Тургенева: запах женщины», І. Ланджэў (Балгарыя) «Воистину «Воскресение»?») і асобнага мастака слова (Г. Боева (Расія) «Кого пугал Леонид Андреев», Ф. Фёдарай (Латвія) Карл Гершельман: «Мне почему-то надо рассказать об этом...», Ю. Арліцкі (Расія) «Евгений Кропивницкий: недостающее звено между Серебряным и Бронзовым веком») да супастаўлення аўтараў (І. Мацеюнайтэ (Расія) «От омоложения человека к новому биологическому виду: «Собачьё сердце» М.Булгакова и проза А. Потёмкина»).

У секцыі «Славянскія культурныя традыцыі ў еўрапейскім кантэксце» шэраг дакладаў быў прысвечаны асэнсаванню рускай культуры ў кантэксце еўрапейскай літаратурнай спадчыны (Г. Міхайлава (Літва) «Супруги Роберт и Элизабет Баррет Браунинг в свете ахматовского опыта самопознания», В. Талерка (Латвія) «Концепт «русских» в новелле Миа Муньер-Вроблевской «God save England»», С. Гайжунас (Літва) «Генрик Радаускас и Борис Поплавский. Несколько параллелей поэтического восприятия», а таксама ў кантэксце культуры (В. Калініна (Латвія) «Русские культурные символы в иноязычном коммуникативном пространстве», Л. Луцэвіч (Польшча) «Русская эмиграция в Финляндии: современный аспект»).

Некалькі даследаванняў прадставілі вывучэнне рускай спадчыны прыгожага пісьменства (А. Ларыёнава (Расія) «Образ читателя в русской литературе второй половине XIX века (на материале воспоминаний А.А.Григорьева)», Р. Чычынскі (Літва) «Сыновний долг в интерпретации «родительского» текста (Е.Б. Пастернак. Проблема истории)», А. Станкевіч (Латвія) «Водная стихия в романе М. Шишкина «Записки Ларионова»»), у тым ліку публіцыстыкі (Н. Урванцава (Расія) «Гоголевские юбилеи на страницах дореволюционной прессы города Петрозаводска», Ю. Сідякоў (Латвія) «В. Рушанов – сотрудник газеты «Сегодня»»).

Даклады А. Казюкевіч (Латвія) «Ольга Даушшта: сборник «Dzwinia ozmierzchu» і С. Лясковіч (Беларусь) «Репрезентация культурной значимости в творчестве Владимира Короткевича» звярнулі ўвагу для знакавай постаці літаратараў адпаведна для латышскай і беларускай культуры.

У межах секцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай культуры» большасць выступленняў разглядалі выдатныя персаналіі рускай літаратуры (Э. Васільева (Латвія) В. Сорокин. ««Свадебное путешествие»: интерпретации, типология, влияния», А. Дзеравяга (Беларусь) «Пространственный континуум поэтического текста И.Бродского: семантический и функциональный аспекты», І. Дварэцкая (Латвія) «Евгений Шварц: от дневника к мемуару», Н. Бугорская (Расія) «Значимое отсутствие: нулевой дискурс как художественный приём (на материале произведений В.М.Шукшина)», А. Вавжычак (Польшча) «Постимперские «маленькие люди» в романе Веры Галактионовой «Спящие от печали»», Т. Паловы (USA) «Performance in the Fiction and Music of Writer-Singer Nataliia Medvedeva»).

Супастаўляльныя даклады таксама апелывалі да здабыткаў рускай культуры (В. Барбазюк (Расія) «Влияние творчества русских писателей на формирование реалистической литературы США в XX в.», Л. Карэновска (Польшча) «Русско-норвежские сивльические параллели (Л.Петрушевская и Э.Лу)», А. Немінуцкі (Латвія) «Походная песня vs музыкальный памфлет (из инструментов пропаганды в советско-финской войне)»). Зварот да беларускай літаратуры прадставіў даследаванні пытанняў беларускай прозы (І. Часнок (Беларусь) «Нарратив и метанарратив в белорусской прозе XX века», Х. Вашкялёвіч (Польшча) ««Second hand» – последняя книга пятитомника Светланы Алексиевич»).

У секцыі «Руская паэзія XX стагоддзя» былі рэпрэзэнтаваны даклады, якія датычыліся як аналізу аднаго вядомага аўтарскага верша (Г. Вірына (Расія) «Две редакции стихотворения С.Маршака «Детки в клетке», Ж. Бадзін (Латвія) «О стихотворении Наума Коржавина «Братское кладбище в Риге»»), так і якога-небудзь аспекта ўсёй творчасці: Н. Марцінкевіч (Беларусь) «Парфюмерные мотивы в творчестве А.А. Блока», Н. Арлова (Расія) «Нет никакой эпохи – каждый год...», Л. Бальшухін (Расія) «Тема ревности: Пастернак и Маяковский», Н. Тамаровіч (Расія) «Литературно-художественный кружок «Светлояр» (1925-1927?): к истории возникновения», Н. Конанава (Латвія) «О, доколе, доколе, – И не здесь, а везде – Будут клодтовы кони Подчиняться узде»? (К трансформации семантики гоголевской тройки в поэзии А. Галича»).

У выніку можна сказаць, што канферэнцыя «Славянские чтения» пераважна прадставіла даследаванні, якія датычацца рускай літаратуры і яе стасункаў з іншымі культурамі. Можна спадзявацца, што ўвага беларускай навуковай супольнасці да гэтай сур'ёзнай і цікавай міжнароднай канферэнцыі і ўдзел у ёй у будучым пашырыць дыяпазон тэм імпрэзы і пазнаёміць еўрапейскіх навукоўцаў з нашай культурнай спадчынай.

*С.М Лясковіч, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)*

КУЛЬТУРА И ЛИТЕРАТУРА В ЭПОХУ ПОСТИНДУСТРИАЛИЗМА
И ГУМАНИТАРНОГО КРИЗИСА

XXIV МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(Минск, 14–15 мая, 2015 г.)

Кафедра зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета совместно с Белорусской ассоциацией американских исследований и Белорусской ассоциацией преподавателей английского языка провела 14–15 мая 2015 года международную научную конференцию «*Культура и литература в эпоху постиндустриализма и гуманитарного кризиса*». В рамках конференции были предложены для обсуждения следующие проблемы: 1) экология души; 2) цивилизационные проблемы в зеркале литературы и искусства; 3) технический прогресс и проблема человека; 4) революция в технологии – революция в сознании; 5) пути выхода из гуманитарного кризиса.

Пленарное заседание началось с доклада доктора филологических наук, профессора Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарёва **О.Е. Осовского** на тему «*О существовании советского и постсоветского «энциклопедического канона» литературы США (из наблюдений читателя и автора)*». Американский профессор из университета Сан-Хосе **Эндрю Вуд** наметил основные проблемы современного общества в докладе «*Technological progress and humanitarian issues*».

Далее работа конференции продолжилась в восьми секциях. В первой секции под руководством **Л.В. Первушиной** прозвучало шесть докладов, посвященных основным вопросам отражения кризиса в художественной литературе. Среди актуальных проблем, которые интересовали докладчиков, можно отметить следующие: «*Литературная герменевтика как возможность выхода из современного гуманитарного кризиса*» (**В. Фил**, Калининградский государственный университет), «*Отражение проблем цивилизации в творчестве Д.Г. Барр*» (**Л.В. Первушина**, МГЛУ), «*Феномен «смерти» любви в творчестве Мартина Эмиса (А.А. Марданов, Полоцкий государственный университет)*».

В секции под председательством **Н.В. Колядко** были рассмотрены основные проблемы цивилизации, нашедшие воплощение в зеркале художественной литературы: «*Возвращение к корням как путь гармонизации личности в условиях кризиса духовных ценностей в романе Линды Хоган «Сила»*» (**Н.В. Колядко**, МГЛУ), «*Творчество П. Баркер – индикатор отношений к феномену войны в постиндустриальном обществе*» (**М.С. Рогачевская**, МГЛУ), «*Проблема цивилизаций в романе Р.Р. Грейвза «Семь дней на новом Крите»*» (**М.И. Бондаренко**, Государственный социально-гуманитарный университет). В третьей секции основной темой обсуждения стала революция в технологии и сознании современного человека: «*Мир как мегакорпорация в литературе киберпанка*» (**Н.Л. Сержант**, БГПУ имени М. Танка), «*Образ «грязного Голливуда» в американском романе XX века*» (**А. Зражевский**, МГПУ имени М. Танка). Дискуссии в пятой и шестой секции были посвящены обсуждению вопросам основных эстетических категорий эпохи постиндустриализма («*Экзистенциальные мотивы в творчестве Чака Паланика*» (**А.И. Жолудь**, Казанский федеральный университет), «*Эстетика минимализма» в творчестве Бобби Энн Мейсон (И.К. Кудрявцева, МГЛУ), «I sing of garbage: A.R. Ammons and emersonian ecology» (Ted Barton, University of Lodz), «Poverty in William Faulkner's south» (Erich Barganier, USA)*»).

Второй рабочий день конференции открылся пленарными выступлениями профессора Ивановского государственного университета **О.Ю. Анцыферовой** на тему «*Постмодернистская полемика об античной культуре: Донна Тартт vs Алан Блум*» и докладом представителей Казанского федерального университета профессора **О.О. Несмеловой** и кандидата филологических наук **Ж.Г. Коноваловой** «*Постмодернистская «ревизия» экзистенциализма в творчестве Н. Мейлера*».

В процессе работы четырех секций были рассмотрены основные экологические и социальные проблемы современности («*Вертушка» Магнуса Макинтайра как образец эконсихологического романа*» (**О.А. Судленкова**, МГЛУ), «*Взгляд на рассказ Найджела Питмана «Пять современных крузо» с позиций экокритики*» (**И.Н. Бахур**, БрГУ имени А.С. Пушкина), «*Америка после Кореи в романе Т. Моррисон «Домой» (Е.Г. Маслова, РЭУ имени Г.В. Плеханова)*», представлен кризис эпохи постиндустриализма на примере иных видов искусства: «*Дионис из машины. Энтузиазм и кризис английского рок-искусства 60-70 годов XX века*» (**И.В. Кумичев**, Балтийский федеральный университет имени И. Канта), «*К вопросу о супрематизме Казимира Малевича*» (**Л.А. Чеблакова**, БГУ; **В.Ф. Руцкая**, МГЛУ).

Конференция окончилась выступлением организаторов, которые подвели итоги плодотворной двухдневной работы и обозначили перспективные направления работы на следующий год.

О.Ф. Сенькова
(Полоцкий государственный университет)

РУСИСТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

18-я МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(Рига, 1–5 октября 2015 г.)

В начале октября 2015 года научная Рига принимала гостей. В столицу Латвийской Республики съехались гости со всего мира, объединенные нескрываемым интересом и любовью к великому русскому языку.

«Русистика и современность» – так называлась международная научная конференция, которая проходила 1–5 октября в стенах Балтийской международной академии (Рига, ул. Ломоносова, 1). Желание участвовать в ней выразили **62 вуза из 15 стран Европы и Азии**: Бельгии, России, Украины, Грузии, Польши, Республики Беларусь, Финляндии, Литвы, Италии, Латвии, Эстонии, Казахстана, Хорватии, Молдовы, Болгарии. Она проводилась под эгидой Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Ее организаторами помимо Балтийской международной академии стали Российский государственный педагогический университет имени А. Герцена, Жевушский университет (Польша), Одесский национальный университет имени А. Мечникова.

Место для проведения конференции выбрано не случайно. Балтийская международная академия – единственное учебное заведение в странах Балтии, которое имеет право на проведение тестирования на знание русского языка как иностранного с выдачей сертификата Европейского Союза.

Современное поликультурное пространство Европы актуализирует важность исследования проблем межкультурной коммуникации. Пристальное внимание при этом заслуживают проблемы функционирования русского языка как языка одной из самых больших этнокультурных общностей стран Европы. Важность осознания места русского языка в образовательном пространстве Европы обусловлено и расширением сферы действия Болонского соглашения.

Торжественное открытие конференции состоялось 2 октября, с приветствием выступили председатель Сената Балтийской международной академии **Станислав Анатольевич Бука** и член почетного оргкомитета конференции, профессор Российского государственного педагогического университета имени А. Герцена **Ирина Павловна Лысакова**. На пленарном заседании участникам были представлены доклады ученых из Бельгии, России, Украины.

Затем работа конференции в течение двух дней осуществлялась в восьми секциях: «Лингвокультурные взаимодействия и взаимовлияния в поликультурной среде», «Русский язык в синхронии», «Русский язык в диахронии», «Balto-Slavica: межславянское и балто-славянское языковое взаимодействие», «Перевод как средство межкультурной коммуникации», «Русская литература и культура в контексте мирового гуманитарного процесса», «Новые технологии в преподавании русского языка и русской литературы», «Русский язык как иностранный: состояние, проблемы, методика». Участники обсудили наиболее актуальные проблемы применения русского языка в поликультурной среде. Самыми многочисленными были секции, в которых анализировались новые технологии преподавания русского языка и литературы, а также состояние и проблемы русского языка в школах национальных меньшинств. Участниками конференции были не только преподаватели вузов, но и учителя, переводчики.

На секции «Русский язык в синхронии», где **О.А. Лукина** выступила с докладом «*Экклезионимы как отражение культуры народа (на материале культовых сооружений Беларуси)*» о названиях культовых сооружений нашей страны, было заявлено 22 выступления. В докладе «*Сосед*» как субъект событийного пространства в новостном русскоязычном дискурсе Латвии» доктором педагогики **Ларисой Игнатьевой** была поднята проблема изменения отношений к соседу в современном обществе Латвии и отражение данного феномена в средствах массовой информации. Учитель русского языка и литературы из России **Айша Осмоновна Байчорова** рассказала о своей работе с учениками над словом в произведениях М. Булгакова (доклад «*Индивидуально-авторские слова и словосочетания в произведениях М. Булгакова*»). Доклад доктора филологических наук из Литвы **Людмилы Петровны Кравцовой** «*Отражение явления посредничества в словарях и дискурсе публичной коммуникации*» затронул проблему появления большого количества слов со значением «посредник» и неразличения оттенков их значений в современных словарях.

3 октября был организован мастер-класс **А.В. Козуляева** «*Обучение аудиовизуальному переводу – теоретические и методические основы*», а также экскурсия по Старой Риге и поездка в Стокгольм (для желающих).

**О.А. Лукина, кандидат филологических наук
(Полоцкий государственный университет)**

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Нестер Н.В.</i> «Помнік» Гарацыя як феномен беларускай літаратуры	2
<i>Папакуль Е.А.</i> Магическая сила рун в шведских народных балладах	10
<i>Лушневская Е.В.</i> Система эпических персонажей «Песни о Нибелунгах» сквозь призму идеи судьбы	14
<i>Смутькевич А.А.</i> Способы создания национального портрета в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера	20
<i>Мозго А.О.</i> Образ женщины в малых поэтических произведениях Дж. Мильтона	26
<i>Гочаков С.В.</i> Мотив страдания и его художественное воплощение в балладе У. Вордсворта «Тёрн»	31
<i>Скрипко Л.А.</i> Рождественские традиции в творчестве Ч. Диккенса	41
<i>Шишкова Н.Ю.</i> Авторская маска как литературоведческое понятие	45
<i>Ершова Е. В.</i> Воплощение национального самосознания в урбанистическом пространстве американского романа (на примере романа Т. Драйзера «Сестра Керри»)	49
<i>Гордеев Т.М.</i> Тема договора с дьяволом и понятие судьбы в немецком романтизме	53
<i>Наумова А.В.</i> Феномен пограничья цивилизаций у И. Андрича и в научных исследованиях цивилизации	58
<i>Уткевич В.І.</i> Тэма дваініцтва ў творах М. Гарэцкага і К. Гамсуна	67
<i>Багарадава Т.Р.</i> Нетрадыцыйнасць праблематыкі аповесці Ф. Аляхновіча «У капцюрох ГПУ»	72
<i>Барычэўская Т.Г.</i> Сацыяльна-гістарычныя вытокі эксперыментальнага характару сучаснай аўстрыйскай драмы	77
<i>Зачевский Е.А.</i> Вторая мировая война глазами немецких писателей Третьего рейха	82
<i>Курьтка М.А.</i> Героямі не нараджаюцца: мастацкае ўвасабленне гераізму ў рамане А. Савіцкага «Обаль»	89
<i>Гембіцкая-Бортнік В. А.</i> Адлюстраванне нацыянальнай самасвядомасці асобы ў рамане Я. Брыля «Птушкі і гнёзды»	95
<i>Лысова Н.Б.</i> Роля пейзажу ў творах Васіля Быкава: спроба вызначэння прасторы даследавання	99
<i>Трацяк З.І.</i> Спасціжэнне ваеннай рэчаіснасці ў эпістальнай спадчыне Э. Хемінгуэя	103
<i>Лабовкин Д.А.</i> Трансформация мотивов ухода и бегства в американской прозе XX в.: от «американской мечты» к «американскому психозу»	108
<i>Сенькова О.Ф.</i> «Комедия угрозы» как отражение основных творческих установок в драматургии Гарольда Пинтера 1950–1960-х годов	114
<i>Марданов А.А.</i> Жанр <i>ladlit</i> и творчество М. Эмиса	118
<i>Первушина Л.В.</i> Родина и чужбина в поэзии Джордже Николича	124

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Жылевіч В. Ф.</i> Асаблівасці сінтаксісу прытчавых твораў Ж.-М. Г. Леклезіэ	133
<i>Петрушэўская Ю.А.</i> Пра сферу ўжывання і паходжанне прыказкі <i>што мажа, той і едзе</i>	138
<i>Зуева-Заливко О.И.</i> Синтаксические особенности лирики Л.Н. Турбиной	145
<i>Шийка С.В.</i> Микропонимы, мотивированные географическими терминами, производными от основ * <i>kъrn-</i> / * <i>skъrn-</i>	151

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

XX Міжнародная навуковая канферэнцыя «Славянские чтения». Даўгавпілс, 14–15 мая 2015 года. (<i>С.А. Лясковіч</i>)	158
XXIV Международная научная конференция. «Культура и литература в эпоху постиндустриализма и гуманитарного кризиса». Минск, 14–15 мая, 2015 года. (<i>О.Ф. Сенькова</i>)	160
XVIII Международная научная конференция «Русистика и современность». Рига, 1–5 октября 2015 года. (<i>О.А. Лукина</i>)	161